

Civiltà Italiana
Pubblicazioni dell'Associazione Internazionale Professori d'Italiano

Nuova serie 5 - 2009

Tempo e memoria nella lingua e nella letteratura italiana

Atti del XVII Congresso A.I.P.I.
Ascoli Piceno, 22-26 agosto 2006

Vol. III: Narrativa del Novecento e degli anni Duemila

Associazione Internazionale Professori d'Italiano
2009

www.infoaipi.org

Comitato di redazione

Michel Bastiaensen (Bruxelles)
Alberto Bianchi (Wheaton College)
Pietro De Marchi (Zurigo/Neuchâtel)
Dagmar Reichardt (Brema)
Daragh O' Connell (Cork)
Corinna Salvadori Lonergan (Dublino)
Roman Sosnowski (Cracovia)
Bart Van den Bossche (Lovanio, coordinatore)
Ineke Vedder (Amsterdam)

A.I.P.I. – Associazione Internazionale Professori d'Italiano
sede giuridica: Place Anneessens 11, 1000 Bruxelles

ISBN 978 90 8142 540 7

“Civiltà Italiana” è la collana dell’A.I.P.I. - Associazione Internazionale Professori d’Italiano. I contributi vengono selezionati mediante revisione paritaria da parte di due membri del Comitato di Redazione.

“Civiltà Italiana” is the peer-reviewed series of the A.I.P.I. - Associazione Internazionale Professori d’Italiano; each paper submitted for publication is judged independently by at least two members of the Editorial Board of the Series.

INDICE DEL TERZO VOLUME

I. TEMPO E MEMORIA NELLA NARRATIVA DEL PRIMO NOVECENTO

- KARL CHIRCOP (University of Malta / L'-Università ta' Malta), pag. 11
Tempo e memoria nell'epifania di Joyce e Pirandello
- BARBARA MEAZZI (Université de Savoie), *Enif Robert e Filippo* » 23
Tommaso Marinetti: «Un ventre di donna» e l'autobiografia futurista
- FRANCO MUSARRA (K.U.Leuven) «*I pensionati della memoria*» di » 43
Pirandello tra ironia e metadiscorsività
- FULVIO SENARDI (Università di Trieste), *Italo Svevo ultima* » 59
maniera: gli ironici ricordi e le paradossali riflessioni del «vecchione»

II. TEMPO E MEMORIA NELLA NARRATIVA DEL SECONDO NOVECENTO

- CLEMENS ARTS (Bruxelles), *La loquacità di Qfwfq* » 79
- CLAUDIA CARMINA (Università di Palermo), «*Un quadro completo* » 91
dell'anima»: epifanie dei luoghi e affioramenti memoriali ne «L'isola appassionata» di Bonaventura Tecchi
- SARAH DECOMBEL (Universiteit Gent), *Il tempo e i Tempi in* » 101
«Lessico familiare» di Natalia Ginzburg
- ELIS DEGHENGI OLUJIĆ (Sveučilište u Rijeci), *La fisicità della* » 109
memoria: eventi e luoghi nella scrittura femminile istro-quarnerina
- AN DE NEVE (Universiteit Antwerpen), *Gesualdo Bufalino e il* » 121
palinsesto proustiano
- PIETRO DE MARCHI (Universität Zürich / Université de » 133
Neuchâtel), *La biblioteca di un italiano: i «Fiori italiani» di*
Luigi Meneghello come romanzo di formazione
- LUIGI GUICCIARDI (Modena), *Sciascia giallista eretico: annotazioni* » 151
su «Il contesto»
- STEFANO LAZZARIN (Université Jean Monnet, Saint-Etienne), » 157
«Il passato non serve a niente»? Splendori e miserie della memoria ne
«L'oro di Napoli» di Giuseppe Marotta
- MARINELLA LIZZA (Università di Pisa), *Spazio, tempo e memoria* » 175
ne «Le città invisibili» di Italo Calvino

CATHERINE O' BRIEN (National University of Ireland, Galway), <i>L'influenza dell'emigrazione istriana del dopoguerra sui primi romanzi di Fulvio Tomizza</i>	pag.	189
EMANUELA PATTI (University of Birmingham), «Petrolio», <i>scrittura della differenza: memoria, storia e identità alla deriva</i>	»	201
MARIA VITTORIA PUGLIESE (Università di Pisa), <i>La memoria come fatale prigionia: «L'isola di Arturo» di Elsa Morante e «Le Furie» di Guido Piovene</i>	»	213
ROBERTO SALSANO (Università di Roma Tre), <i>Memoria e immaginazione in Elsa Morante</i>	»	225
SABINE WITT (Universität Hamburg), <i>Tempo e spazio come messinscena dell'io nella letteratura commemorativa di Curzio Malaparte</i>	»	235

III. TEMPO E MEMORIA NELLA NARRATIVA DELL'ULTIMO NOVECENTO

RICHARD BRÜTTING (Herborn), <i>Tempo e narrazione: riflessioni intorno a «Itaca per sempre» di Luigi Malerba</i>	»	243
ELEONORA CONTI (Université Paris IV-Sorbonne), <i>L'irruzione violenta della Storia nel racconto fantastico: memoria e menzogna in Tabucchi e Cortázar</i>	»	257
KATARINA DALMATIN (Sveučilište u Splitu), <i>Il mito in «Esilio» di Enzo Bettiza</i>	»	275
GABRIELLA DE ANGELIS (Université de Provence), <i>Storia, memoria e costruzione dell'identità ne «Il gioco dei regni» di Clara Sereni</i>	»	287
KORNÉLIA HORVÁTH (Pázmány Péter Katolikus Egyetem), <i>Questioni di tempo, narrativa e identità in «Novecento» e in «Seta» di Alessandro Baricco</i>	»	299
ANNA OSMÓLSKA-MĘTRAK (Uniwersytet Warszawski), <i>L'orologio e la fotografia, ossia il tempo e la memoria nell'opera di Antonio Tabucchi</i>	»	309
TATJANA PERUŠKO (Sveučilište u Zagrebu), <i>La memoria è una formidabile falsaria: i "generi" della memoria nella narrativa di Antonio Tabucchi</i>	»	325
JOANNA SZYMANOWSKA (Uniwersytet Warszawski), <i>Quando la storia diventa favola: i ricordi dal mondo scomparso in «Storie dell'ottavo distretto» e «L'elefante verde» di Giorgio e Nicola</i>	»	337

Pressburger e «La distruzione» di Piotr Szewc

- ANNELIES VAN DEN BOGAERT (Artesis University College) & pag. 349
INGE LANSLOTS (Lessius University College /
K.U.Leuven), *Il tempo ostinatamente impercettibile: alla ricerca del
tempo paradisiaco. Un confronto tra la narrativa di Paola Capriolo
e quella di Roberto Pazzi*

IV. TEMPO E MEMORIA NELLA NARRATIVA DEGLI ANNI DUEMILA

- GIORGIA ALÙ (University of Sydney), *Sulle tracce del passato: memoria e frammentazione familiare in «Vita» di Melania Mazzucco e «La Masseria delle Allodole» di Antonia Arslan* » 363
- MICHEL BASTIAENSEN (Université Libre de Bruxelles), *La cascina della memoria: a proposito de «La misteriosa fiamma della regina Loana» di Umberto Eco* » 375
- GABRIELLA CASTAGNA (Castelgandolfo), *Un viaggio nella memoria (umana e letteraria): «L'isola dei morti» di Valerio Massimo Manfredi* » 389
- NATALIE DUPRÉ (HU Brussel / K.U.Leuven), *Tempo e memoria in «Notte a Samarcanda» di Giuliana Morandini* » 403
- EMILIO GIORDANO (Università di Salerno), *Una memoria di carta: alla ricerca della regina Loana* » 413
- SNJEZANA HUSIĆ (Sveučilište u Zagrebu), *Finzione e memoria del corpo nella narrativa di Tiziano Scarpa* » 427
- MONICA JANSEN (Universiteit Utrecht / Universiteit Antwerpen), *Memoria e armenità ne «La Masseria delle Allodole» di Antonia Arslan* » 437
- CLAIRE LE MOIGNE (Université Paris X - Nanterre), *Temporalità e frammento nel giallo italiano degli anni Duemila* » 449
- ULLA MUSARRA SCHRØDER (K.U.Leuven/Radboud Universiteit Nijmegen), *Memoria e Storia nella narrativa di Claudio Magris: da «Illazioni su una sciabola» a «Alla cieca»* » 463
- GIAMPAOLO VINCENZI (Universidad de Sevilla / Università di Macerata), *La macchina per rifare il maiale: autobiografia di Learco Ferrari* » 475

I.

**TEMPO E MEMORIA
NELLA NARRATIVA DEL PRIMO NOVECENTO**

Tempo e memoria nell'epifania di Joyce e Pirandello

Nell'indagare sui rapporti e sulle affinità tra Pirandello e Joyce bisogna andare oltre i consueti contatti biografici¹ e le influenze reciproche che un comparatista convenzionale richiederebbe; bisogna cercare invece dei rapporti tra i testi dove si possono scorgere le metafore a cui entrambi erano interessati. Una vitale scelta operativa riguarda l'epifania e per questo studio bisogna innanzitutto stabilire un rapporto tra la teoria dell'epifania del romanzo incompiuto *Stephen Hero* di Joyce e il silenzio interiore nel saggio *L'Umorismo* di Pirandello. In questa sede, tenterò di capire come funzionano i meccanismi del tempo e della memoria nelle epifanie e nelle mancate epifanie di Joyce e Pirandello. Tenterò anche di analizzare quelle tipologie dell'epifania joyciana e pirandelliana che assegnano uno spazio notevole al tempo e alla memoria. In seguito, cercherò di capire come esista nelle epifanie del primo Joyce e di

* University of Malta / L'-Università ta' Malta.

¹ I contatti biografici sono pochissimi e solo circostanziali, ma risulta che sia Joyce che Pirandello erano a conoscenza dell'esistenza delle opere dell'altro e che esisteva il rispetto reciproco (anche se la conoscenza delle opere pirandelliane da parte di Joyce deve ancora essere confermata). I contatti sicuri sono i seguenti: erano presenti come scrittori al raduno del PEN club a Parigi, tra il 21-23 maggio 1926 (RICHARD ELLMANN, *James Joyce*, Oxford, Oxford University Press, 1982, p. 596); Pirandello ha firmato l'*International Protest* del 2 febbraio 1927, che era una petizione contro le copie non autorizzate dell'*Ulysses* messe in vendita da parte di Samuel Roth negli Stati Uniti (RICHARD ELLMANN, *James Joyce*, cit. p. 586); Marta Abba scrive una lettera a Pirandello il 6 agosto 1930: «Ho letto anche un interessante dramma di un irlandese credo, James Joyce *Esuli*, interessantissimo!» (MARTA ABBA, «Caro Maestro». *Lettere a Luigi Pirandello (1926-1936)*, a cura di Pietro Frassica, Milano, Mursia, 1994, p. 118). La risposta di Pirandello è datata l'8 agosto 1930: «Sono invece felicissimo che abbi trovato di Tuo gusto un lavoro di Joyce. Io non lo conosco; ma Joyce è un grande e interessantissimo scrittore. Ho letto di lui *L'Ulysses* e il *Dedalus*, due romanzi che hanno fatto epoca nella nuova letteratura inglese. Joyce è un autore per Te» (LUIGI PIRANDELLO, *Lettere a Marta Abba*, a cura di Benito Ortolani, Milano, Mondadori («Meridiani»), 1995, p. 537); in un'intervista con Enrico Rocca nel periodico *La fiera letteraria*, del 27 dicembre 1931 Pirandello afferma: «Tra i veramente nuovi [di scrittori] ammiro Joyce: il suo *Ulysses* è il romanzo di un poeta la cui visione continuamente svariante ha qualcosa di polifonico» (LUIGI PIRANDELLO, *Interviste a Luigi Pirandello*, a cura di Ivan Pupo, Catanzaro, Rubbettino, 2002, p. 478).

Pirandello una comune retrospettività che chiama in causa i concetti di memoria involontaria, di analessi e di *anagnorisis* come anche i concetti di *chronos* e di *kairos*. Inoltre, cercherò di dimostrare come la memoria abbia un ruolo delicato anche nell'epifania dello scrittore come personaggio che affronta il problema di come andare a riscrivere le sue epifanie.

1. L'epifania in Joyce

Nel capitolo 25 di *Stephen Hero*, che è una parte dell'abbozzo del *A Portrait of the Artist as a Young Man* (meglio conosciuto in Italia come *Dedalus*), Joyce presenta il suo manifesto sull'epifania:

By an epiphany he meant a sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phrase of the mind itself. He believed that it was for the man of letters to record these epiphanies with extreme care, seeing that they themselves are the most delicate and evanescent of moments².

Joyce aveva definito l'epifania secondo le nozioni di Tommaso d'Aquino: l'epifania è la rivelazione dell'oggetto, dopo averne riconosciuto l'integrità e l'armonia, qualità che di per sé bastavano al romanziere tradizionale in cerca di fatti significanti. In netto contrasto, lo scrittore modernista si ferma sull'insignificante, provocato dal potere manifestante dell'oggetto rivelando che le cose significano altro da quello che appare nella loro superficie. A parte questo celebre passo sull'epifania dello *Stephen Hero*, Joyce aveva anche raccolto due quadernetti chiamati *Epifanie* e *Giacomo Joyce*; anche i racconti *Dubliners* erano intesi come una raccolta di epifanie. Nel *Portrait* Joyce fa un largo uso del concetto di epifania però opta per l'omissione del termine per tutto il romanzo. Nonostante che nell'*Ulysses* troviamo le epifanie complesse di Stephen, Leopold e Molly c'è una sola menzione del termine «epifania»: quando nel terzo capitolo – nel *Proteus* – Stephen ricorda in modo assai autoironico – assegnando un ruolo alla memoria – la sua fallita vocazione di scrittore e come le sue opere si sarebbero dovute divulgare persino nella biblioteca di Alessandria:

² JAMES JOYCE, *Stephen Hero*, New York, New Directions Publishing Corporation, 1963, p. 211.

Remember your epiphanies on green oval leaves, deeply deep, copies to be sent if you died to all the great libraries of the world, including Alexandria? Someone was to read them there after a few thousand years³.

In questo celebre caso di epifania, il disincantamento di Stephen come scrittore si rafforza quando il suo flusso di coscienza lo riporta al mondo concreto e materiale dei suoi passi che affondano nella sabbia sulla spiaggia del Sandymount Strand mettendo in moto una memoria storica che gli fa rievocare l'immagine del naufragio di quella celebre flotta che doveva salvare gli irlandesi dalla tirannia inglese:

The grainy sand had gone from under his feet. His boots trod again a damp crackling mast, razor shells, squeaking pebbles, that on unnumbered pebbles beats, wood sived by the shipworm, lost Armada. Unwholesome sandflats waited to suck his treading soles, breathing upwards sewage breath⁴.

2. Tipologie dell'epifania che hanno dato spazio alla memoria in Joyce

Nelle seguenti tipologie, si potrà notare che quasi tutte dimostrano che la memoria e il tempo andrebbero cercati più nella prima fase della maturazione artistica di Joyce, e cioè, prima che abbia adempito il grande passo dell'esperimentazione linguistica del *Finnegans Wake*. Umberto Eco pubblica *Le poetiche di Joyce* nel 1964 e parla di due fasi nette nell'articolazione delle epifanie in Joyce. Prima c'è la fase, che oserei chiamare per scopi pratici quella del pre-*Portrait*, e cioè quella dove regna l'epifania del «momento emotivo», quando «la parola artistica servirebbe al massimo a rimembrare»⁵ – si pensi alle opere come *Dubliners*, e *Stephen Hero*). La fase di Eco, che qui chiamerei del post-*Portrait*, è quella in cui Joyce instaura l'epifania del «momento operativo» che «fonda e istituisce non un modo di esperire ma un modo di formare la vita»⁶. Eco illustra come in questa seconda fase Joyce abbia già abbandonato il termine epifania,

³ JAMES JOYCE, *Ulysses*, Annotated Student Edition, ed. Declan Kiberd, London, Penguin, 1992, p. 50.

⁴ *Ibid.*

⁵ UMBERTO ECO, *Le poetiche di Joyce*, Milano, Bompiani, 1966, p. 49.

⁶ *Ibid.*

appunto perché vincolante al concetto di una visione troppo statica e contemplativa.

Nel 1971, Morris Beja pubblica il saggio *Epiphany in the Modern Novel* dove parla di un'epifania retrospettiva (*retrospective epiphany*) e di un'epifania del passato recuperato («*epiphany of the past recaptured*»)⁷. Sono entrambe epifanie che recuperano il passato in maniera involontaria – si parlerà più in avanti di questa importante distinzione in Proust – ma con la sottile differenza che, nel primo caso, l'azione o l'oggetto non provoca nessuna epifania immediata se non in un secondo momento nel romanzo quando viene rievocata dalla memoria; nel secondo caso l'epifania è immediata e si crea da un'azione recuperata dal passato del personaggio. L'enfasi sulla memoria del passato nell'epifania è confermata se pensiamo alla «agenbite of inwit», e cioè, il rimorso di Stephen Dedalus in vari momenti dell'*Ulysses* che rimpiange di non essersi inginocchiato a pregare davanti alla madre moribonda – ci sono due esempi nei capitoli *Telemachus* e *Scylla and Charybdis*, ma mi riferisco in modo particolare a quello del capitolo del *Wandering Rocks*⁸.

Con il saggio *The Poetics of Epiphany* del 1987, Ashton Nichols sviluppa l'idea della «*proleptic epiphany*» e della «*adelonic epiphany*»⁹. Curiosamente la *proleptic epiphany* come descritta da Nichols funziona in maniera inversa al concetto tradizionale di prolessi che è l'anticipazione del futuro nella narrativa. Comunque, questa epifania della prolessi di Nichols, che in sostanza è simile all'epifania retrospettiva di Beja, è attivata dalla memoria involontaria del soggetto e trasforma un'esperienza passata in una rivelazione sulla propria condizione nel presente¹⁰. La *adelonic epiphany*, consiste di un'epifania causata da una percezione potente, immediata e spirituale che accade nel presente del soggetto¹¹.

In una relazione dedicata alla memoria nel saggio *Rejoycing*, Raffaella Baccolini dichiara che nell'opera giovanile di Joyce, *Dubliners*, la memoria è

⁷ MORRIS BEJA, *Epiphany of the Modern Novel*, Seattle, University of Washington Press, 1971, p. 15.

⁸ JAMES JOYCE, *Ulysses*, cit., p. 313.

⁹ ASHTON NICHOLS, *The Poetics of Epiphany*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 1987, p. 74.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

l'ingrediente essenziale affinché i personaggi maschili sperimentano un'epifania¹². Questo è chiaramente dimostrabile se si pensa all'ultimo racconto di *Dubliners*: senza la memoria non ci sarebbe mai stata l'epifania alla finestra di Gabriel Conroy in *The Dead*.

Infine, Giorgio Melchiori, in *Joyce, il mestiere dello scrivere*, distingue tra l'epifania di espressione «drammatica», dove domina la voce diegetica del narratore che spiega le epifanie, e l'altra epifania più «narrativa», fatta di parole e immagini oniriche e istantanee¹³. Melchiori specifica chiaramente che nella prima fase drammatica, Joyce «si pone come relatore di momenti memorabili proprio per la loro banalità» e adopera la memoria per registrare i momenti delle sue epifanie. Nelle epifanie della fase seguente, Joyce elimina la continuità nel tempo dell'epifania e crea «una rete di parole e di immagini nella quale catturare, per comunicarla, la rivelazione dell'istante»¹⁴.

3. L'epifania in Pirandello

Pirandello, bisogna ammetterlo, non usò mai il termine «epifania». Secondo Nino Borsellino, Pirandello rimase radicato nell'umorismo ed era forse «incerto» sul processo della manifestazione dell'epifania:

Alla poetica della scomposizione umoristica [...], Pirandello non venne mai meno. Era soltanto incerto sulle modalità della «rivelazione», il misterioso fenomeno di simultanea percezione estetica e conoscitiva che altri, più autorevolmente a quel tempo, chiamava «intuizione» e altri ancora, oggi, chiamerebbe «epifania», dopo che Joyce ne ha descritto il visibile manifestarsi: tutti comunque ricorrendo al vocabolario del soprannaturale¹⁵.

Però, nonostante questa incertezza sull'epifania, nel penultimo capitolo de *L'Umorismo*, esaminando la fondamentale tematica della «scomposizione» umoristica delle convenzioni sociali, delle simulazioni coscienti, ma altresì delle

¹² RAFFAELLA BACCOLINI, *She had Become a Memory*, in ROSA M. BOLLETTIERI BOSINELLI & HAROLD F. MOSHER (a cura di), *ReJoycing*, Kentucky, The University Press of Kentucky, 1998, p. 149.

¹³ GIORGIO MELCHIORI, *Joyce. Il Mestiere dello Scrittore*, Torino, Einaudi, 1994, p. 51.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ NINO BORSELLINO, *Ritratto e immagini di Pirandello*, Roma, Laterza, 1991, p. 126.

finzioni psicologiche inconse, Pirandello esplicita quali siano gli attimi immediati di «vertigine» di cui soffre l'uomo umoristico nelle sue epifanie:

In certi momenti di silenzio interiore, in cui l'anima nostra si spoglia di tutte le finzioni abituali e gli occhi nostri diventano più acuti e penetranti, noi vediamo noi stessi nella vita, e in se stessa la vita, quasi in una nudità arida, inquietante; ci sentiamo assaltare da una strana impressione, come se, in un baleno, ci si chiarisce una realtà diversa da quella che normalmente percepiamo, una realtà vivente oltre la vista umana, fuori delle forme dell'umana ragione. [...] Il vuoto interno si allarga, varca i limiti del nostro corpo, diventa vuoto intorno a noi, un vuoto strano, come un arresto del tempo e della vita, come se il nostro silenzio interiore si sprofondasse negli abissi del mistero. [...] È stato un attimo; ma dura lungo in noi l'impressione di esso, come di vertigine, con la quale contrasta la stabilità, pur così vana, delle cose: ambiziose o misere apparenze¹⁶.

In Pirandello nei «momenti di silenzio interiore» si ha l'epifania dell'inconscio in quanto realtà «oltre i limiti», «fuori delle forme dell'umana ragione»¹⁷. Chi affronta la vertiginosa esperienza di sporgersi sugli «abissi del mistero», a rischio di sprofondarvi, «di morire o d'impazzire», capisce il gioco e non può più credere né dare importanza alla «fantasmagoria meccanica» della vita quotidiana¹⁸. In questo passo da *L'Umorismo* di Pirandello, come anche in quello sulla teorizzazione dell'epifania nello *Stephen Hero* di Joyce, è chiaramente delineato il ruolo del tempo nella visione epifanica – «un arresto del tempo e della vita», «sospesa nel vuoto di quel nostro silenzio interiore» – e il ruolo della memoria – «dura lungo in noi l'impressione di esso», «a memorable phrase of the mind».

4. Tipologie dell'epifania che hanno dato spazio alla memoria in Pirandello

Fortunatamente, la memoria ha avuto il meritato spazio nell'epifania teatrale di Pirandello. Dominique Budor ha scritto un breve saggio, *Le théâtre*

¹⁶ LUIGI PIRANDELLO, *L'umorismo*, in *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di Manlio Lo Vecchio-Musti, Milano, Mondadori, 1965 (2a ed.), p. 152.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

*comme épiphanie permanente*¹⁹. Mettendo in rapporto Joyce e Pirandello, Budor parla anche del personaggio epifanizzato che perde la sua identità e diventa un luogo dove irrompono nella realtà ordinaria sotterranee tracce mnesiche e pulsioni dalla memoria sotterata del personaggio – si pensi all'*Enrico IV*, i *Sei personaggi*. Budor segnala anche il concetto del teatro come spazio mentale. Infatti, il critico Giovanni Macchia – ne *La caduta della luna*, Milano, Mondadori, 1973 – aveva paragonato la rappresentazione teatrale ad una seduta spiritica – il rievocare la memoria dei morti – nel corso della quale i personaggi ne evocano altri, come nel caso dell'apparizione epifanica di Madama Pace nei *Sei personaggi*, la quale si impone da quel momento in poi anche nel teatro come metafora dal passato dell'essere. Budor conclude il suo saggio con una frase importantissima dove dice che «la critique littéraire italienne (Roberto Alonge, Paolo Puppa...) définit le théâtre comme *épiphanie permanente*, c'est-à-dire comme incarnation et mise en scène des fantasmés»²⁰.

Marco Manotta, in un breve saggio del 1998, vede nell'epifania pirandelliana due opzioni per i personaggi: 1. l'abolizione della memoria personale del personaggio per dissolversi nell'anonimato della coscienza universale; 2. trovare un'assoluta resistenza nell'oggetto, che non rivela nulla, nessun significato, e cioè la mancata epifania, un'anepifania, o antiepifania – essendo quest'ultima, secondo Manotta, la via proficua che conduce alla scoperta della solitudine metafisica dell'uomo²¹.

Il rapporto tra memoria e anepifania del personaggio è stato già trattato da un'altra mia ricerca sul motivo della finestra²². Mommina, la protagonista della novella pirandelliana *Leonora Addio!*, e Eveline nell'omonimo racconto di Joyce sono due donne alla finestra, soggiogate dalla schiavitù familiare, le quali tramite la memoria varcano inutilmente la soglia dei loro sogni negati. Eveline e Mommina, non hanno una soggettività e diventano loro stesse delle “memorie

¹⁹ DOMINIQUE BUDOR, *Le théâtre comme épiphanie permanente*, in *Dictionnaire International des Termes Littéraires*. <http://www.ditl.info/arttest/art360.php>

²⁰ *Ibid.*

²¹ MARCO MANOTTA, *Luigi Pirandello*, Milano, Mondadori, 1998, p. 244.

²² Cfr. KARL CHIRCOP, *Eveline and Mommina by the Window at Twilight. On the window motif in James Joyce's «Eveline» & Luigi Pirandello's «Leonora Addio!»*, in ONDREY PILNY & CLARE WALLACE (a cura di), *Global Ireland*, Prague, Litteraria Pragensia, 2005, pp. 183-196.

viventi” nutrendosi solo del passato. Le mancate epifanie di Mommina e Eveline provocano persino una drastica rottura tra realtà e apparenza: con una tensione melodrammatica Mommina muore davanti alle figlie mentre canta e recita un’opera e queste ultime non sono sicure se sia davvero morta o meno; Eveline, sopravvinta dalla paralisi della città, fallisce nel suo esodo perché discerne male tra la realtà del legame paterno e le apparenze della sua fuga e matrimonio con Frank. In questi casi la finestra di queste due donne diventa un luogo anti-epifanico catalizzato dalla memoria.

Catherine O’Rawe, in *Authorial Echoes*, si sofferma a lungo sulle epifanie in Pirandello e ne mette a fuoco alcune affinità con le epifanie di Joyce. Sottolinea tra l’altro l’aspetto temporale della stasi dell’epifania pirandelliana e associa ai momenti di silenzio interiore i concetti di *analepsi* – un riferimento a avvenimenti anteriori al tempo della narrazione – , di *prolessi* – un’anticipazione di avvenimenti posteriori al tempo della narrazione -, e di *anagnorisis*²³. L’*anagnorisis* è un termine usato da Aristotile nella *Poetica* per descrivere un momento di rivelazione della verità quando l’ignoranza cede il posto alla gnosi. Secondo Aristotile, il momento ideale dell’*anagnorisis* coincide con la *peripateia*, il capovolgimento della fortuna, come nel caso dell’*Edipo Re* quando Edipo scopre che lui stesso ha ucciso Laio²⁴. Uno degli esempi citato dalla O’Rawe è quello della novella *Tutto per bene* di Pirandello, dove si presenta un progresso di gnosi del protagonista Martino Lori, dall’ignoranza al momento culminante dell’illuminazione alla fine del racconto²⁵. Infatti, alla fine, Lori attraversa un momento di illuminazione in cui tutti gli eventi equivoci narrati in precedenza diventano palesi. La scena del funerale, precedente all’epifania, acquista significato quando Lori la interpreta come un preludio al momento fatidico del suo *anagnorisis*. La scena dell’epifania ha una funzione di *analepsi* siccome gli eventi del passato sono riportati alla luce illuminante del presente e gli enigmi antecedenti sono chiariti.

²³ CATHERINE O’RAWE, *Authorial Echoes. Textuality and Self-Plagiarism in the Narrative of Luigi Pirandello*, London, MHRA and Maney Publishing, 2005, pp. 61-62

²⁴ J.A. CUDDON (a cura di), *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, London, Penguin Books, 1998 (4a ed.), p. 35.

²⁵ CATHERINE O’RAWE, *Authorial Echoes*, cit., pp. 62-64.

5. *Chronos e Kairos*

Il suddetto concetto aristotelico di *anagnorisis* chiama in causa la vitale distinzione del tempo che fece Frank Kermode. Kermode, nel suo saggio *The Sense of an Ending*, aveva distinto tra il *chronos* – il tempo cronometrico che scorre inesorabilmente – e il *kairos* – la determinazione psicologica del tempo che attua il soggetto e che lo proietta temporaneamente fuori dal *chronos*. Per Kermode il *kairos* era il tempo della rivelazione del Nuovo Testamento in cui si compie il passato dell'Antico Testamento, il tempo che è «charged with a meaning derived from its relation to the end»²⁶. Dunque nella narrativa Kermode vede che «that which was conceived of as simply successive becomes charged with past and future: what was *chronos* becomes *kairos*»²⁷. Sia Nichols²⁸ che O'Rawe²⁹ hanno applicato il discorso di Kermode all'epifania. Ashton Nichols afferma che le memorie, che sono capaci di farci vivere degli attimi fuori dalla vita, possono diventare epifaniche con l'atemporalità del *kairos* – una «kairotic timelessness»³⁰. Catherine O'Rawe, con gli stessi termini di Kermode, afferma che nell'epifania il *chronos* diventa *kairos* perché la conclusione getta una luce e un significato retrospettivo sugli avvenimenti precedenti³¹.

Se le epifanie vengono interpretate liricamente come “achroniche” – fuori dal tempo – diventano un confronto diretto alla storia e alla cronologia come nel caso de *I vecchi e i giovani* di Pirandello. Le epifanie rappresenterebbero per i personaggi una cronologia alternativa fuori dal tempo, dalla storia e dal paesaggio³². Questi momenti di epifania, che O'Rawe caratterizza come «iterated, imitative and antidescriptive episodes, which are both fragmentary and associative» sono delle interruzioni alla diegesi del testo e alla cronologia storica³³. Dunque per i personaggi di questo romanzo pirandelliano, l'epifania nel paesaggio naturale e atemporale diventa una fuga dalla sfiducia nella parola

²⁶ FRANK KERMODE, *The Sense of an Ending*, Oxford, Oxford University Press, 1968, p. 47.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ ASHTON NICHOLS, *The Poetics of Epiphany*, cit. p. 24.

²⁹ CATHERINE O'RAWE, *Authorial Echoes*, cit. p. 65

³⁰ ASHTON NICHOLS, *The Poetics of Epiphany*, cit. p. 72.

³¹ CATHERINE O'RAWE, *Authorial Echoes*, cit. p. 65.

³² *Ivi*, p. 89.

³³ *Ivi*, p. 108.

scritta come memoria storica. Infatti, Lando Laurentano, invece di leggere cronologie storiche, interpreta i segni della natura che lo mettono in contatto con la storia pubblica che la storiografia scritta non gli può dare.

6. La memoria involontaria

Una precisazione essenziale che si deve fare è la seguente: nell'attimo epifanico, la memoria agisce in maniera involontaria. Samuel Beckett nel suo saggio intitolato *Proust* aveva spiegato cosa intendesse Proust per «memoria volontaria» e «involontaria». La memoria volontaria, che è consciamente azionata dalla riflessione e dall'intelligenza umana del soggetto, non è affatto una memoria produttiva o creativa; infatti non si interessa degli elementi misteriosi che compongono l'esistenza quotidiana³⁴. D'altro canto, la memoria involontaria è esplosiva, imprevedibile, immediata ed è paragonata da Beckett ad un miracolo. Beckett afferma che i momenti che Proust chiama «memoria involontaria» non accadono spesso nella *Recherche*, solamente dodici o tredici volte: sono infatti momenti rari in cui il passato ritorna e sconvolge il presente del personaggio in un'epifania³⁵.

Raffaella Baccolini indica che Henri Bergson, il quale ebbe un ruolo importante anche come fonte teorica per Pirandello, aveva persino preceduto Proust sull'idea della memoria involontaria³⁶. Nel saggio *Materia e Memoria*, del 1896, Bergson aveva già ideato due tipi di memoria: la memoria dei meccanismi abituali e la più preziosa e superiore memoria spontanea. Prendendo lo spunto di Bergson della memoria come abitudine, Baccolini specifica che questo tipo di memoria inibisce il processo di crescita nei personaggi che Joyce crea in *Dubliners*³⁷. D'altro canto, attraverso la memoria spontanea che conduce all'epifania, i personaggi diventano consapevoli della loro condizione dell'Io e della loro paralisi. Il ruolo della memoria in *Dubliners* è per Baccolini paragonabile ad un'epifania precoce con una doppia funzione: quella di

³⁴ SAMUEL BECKETT, *Proust*, New York, Grove Press, 1970, p. 19.

³⁵ *Ivi.* p. 21.

³⁶ RAFFAELLA BACCOLINI, *She had Become a Memory*, cit., p. 149.

³⁷ *Ibid.*

rivelazione epifanica ma anche quella di consolidamento della paralisi, specie quando i personaggi si rassegnano alla loro inettitudine.

In una recente e forse ancora sconosciuta interpretazione, Richard Kearney collega insieme la memoria involontaria, l'epifania e il problema della scrittura³⁸. Kearney sottolinea la memoria involontaria nell'epifania di Stephen nella National Library – nel capitolo *Scylla and Charybdis*³⁹. Secondo Kearney, Stephen sceglie Bloom – «the Jewish cuckold» – e lascia i suoi amici letterati: «About to pass through the doorway, feeling one behind, he stood aside. Part. The moment is now»⁴⁰. Stephen scarta il *modus operandi* tradizionale dello scrittore, lascia simbolicamente la National Library e va per le strade di Dublino per esporsi alle visioni involontarie delle epifanie del quotidiano nelle sue avventure con Bloom: «Men wondered. Street of harlots after. A creamfruit melon he held to me»⁴¹. Stephen Dedalus registrerà le epifanie del quotidiano per Dublino nella stessa maniera con la quale si sarebbe ricordato più tardi dell'esodo dalla National Library scrivendone come un evento di *anagnorisis*: «So in the future, the sister of the past, I may see myself as I sit here now but by reflection from that which then I shall be»⁴². Secondo Kearney, questo episodio getta la base dell'epifania centrale di Stephen e anticipa il seguito del libro: il suo futuro come scrittore nelle strade di Dublino.

Secondo me, in questa nuova interpretazione, Kearney individua il fenomeno fondamentale della vocazione artistica degli scrittori moderni, così come aveva rilevato Beckett nel caso di Proust: l'abbandono dell'immaginazione e della memoria volontaria dello scrittore per seguire quella involontaria, e cioè il sentire, il seguire e il vedere tutte le illuminazioni che risultano dai momenti imprevisi di epifania. Non credo che sia una coincidenza che anche Marcel, un giovane e ambizioso artista, esperienzi un'epifania in una biblioteca che trasforma il suo modo di vedere la letteratura. Questo avviene alla fine dell'opera di Proust, quando Marcel viene investito da

³⁸ RICHARD KEARNEY, *Epiphanies in Joyce*, in ONDREY PILNY & CLARE WALLACE (a cura di), *Global Ireland*, cit., p. 161

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ JAMES JOYCE, *Ulysses*, cit., p. 279.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ivi*, p. 249.

una serie di esperienze di morte, rinunciando alla posizione privilegiata dello scrittore onnisciente e subendo una serie di epifanie che gli apriranno la strada per diventare uno scrittore moderno. Anche Pirandello presenta scene in una biblioteca – si pensi alle scene in biblioteca nei primi due capitoli de *Il Fu Mattia Pascal* – in cui il personaggio si dimette dal ruolo tradizionale dello scrittore, fa un’esperienza di morte come Marcel e poi scappa via per diventare un “lettore” dei segni che si possono percepire dalle epifanie del quotidiano. Anche Mattia Pascal, nonostante avesse concepito una pessima stima dei libri in genere, così negativa che egli non avrebbe mai pensato di scriverne uno, se davvero il proprio caso non fosse stato tanto “strano”, si ricorderà delle sue esperienze epifaniche e ne scriverà sul manoscritto che forse nessuno leggerà nella biblioteca derelitta di Miragno, con la clausola però che venga aperto solo cinquant’anni dopo la propria morte.

7. Conclusione

Il fine di entrambi i sistemi epifanici di Joyce e Pirandello era quello di scoprire la *quidditas* dell’oggetto a cui doveva arrivare il personaggio, e inconsapevolmente anche il lettore, per riflettere sulla condizione del proprio essere. Questa ricerca ha tentato di far emergere il ruolo vitale della memoria e del tempo in questo processo narrativo. Il rispetto delle differenze nella tecnica di questi autori, senza la tendenza minimalistica di creare un’inutile classifica di merito, potrebbe far emergere nuove domande ermeneutiche per una rilettura perspicace degli esponenti maggiori del Modernismo.

BARBARA MEAZZI*

Enif Robert e Filippo Tommaso Marinetti:
Un ventre di donna e l'autobiografia futurista

*A Isabelle Krzywkowski, parve qu'avec elle on peut refaire
le monde des avant-gardes*

E in questo accadere
una mostruosa distruzione si compie, pur
splendendo di gioia.
È Pio che brucia.

(PIER PAOLO PASOLINI, *La ricchezza*, in *La religione
del mio tempo splendente*)

Un hombre se propone la tarea de dibujar el
mundo. A lo largo de los años puebla un espacio
con imágenes de provincias, de reinos, de
montañas, de bahías, de naves, de islas, [...], de
caballos y de personas. Poco antes de morir,
descubre que ese paciente laberinto de líneas traza
la imagen de su cara.

(JORGE LUIS BORGES, *Epilogo*, in *El hacedor*)

Introduzione

È curioso il rapporto che il Futurismo riservò al genere romanzesco, e ciò fin dal 1910: il romanzo venne sempre considerato come una forma tradizionale d'espressione che nessun futurista ebbe cura di rinnovare; occorrerà aspettare il 1939 per poter leggere il primo ed unico manifesto futurista dedicato a tale genere.

* Université de Savoie.

Eppure i romanzi futuristi non mancano: ho altrove sottolineato quanto tale produzione sia stata sovrabbondante, per quanto la critica contemporanea sia a tale proposito discordante nello stabilire un inventario esaustivo di tale produzione; manca poi totalmente, del resto, un'analisi approfondita dei termini di tale assenza, o di tale presenza dissimulata, forse perché è difficile stabilire la *quantità* di Futurismo o di avanguardismo contenuto in questi testi passati peraltro all'oblio e mai ripubblicati da allora, a parte qualche rara eccezione.

Eppure, proprio durante e dopo la Prima Guerra Mondiale, i futuristi – e non solo loro, in Europa – si dedicano con dedizione al genere romanzesco, pubblicando decine di testi in prosa, definiti come anti-romanzi, tentativi di romanzi, romanzi vissuti e romanzi collettivi, scritti a due o a quattro mani.

Uno di questi romanzi è particolarmente interessante: si tratta di *Un ventre di donna*, «romanzo chirurgico» – così viene definito nel sottotitolo – scritto da Marinetti e dalla «signora Enif Robert», enigmatico personaggio femminile alla periferia dell'avanguardia storica italiana.

L'intento del mio contributo è di analizzare la componente autobiografica del romanzo, non tanto e non solo in quanto scrittura al femminile, ma anche in quanto forma avanguardista di espressione; analizzerò altresì, seppur in maniera affrettata, il sorprendente contributo di Marinetti.

Un ventre di donna: il testo

Il testo, pubblicato nel 1919 da Facchi¹, comporta, com'è già stato detto, un sottotitolo. Il nome di Marinetti compare al primo posto, il nome di Enif Robert viene al di sotto, entrambi definiti «futuristi»; seguono la lista delle pubblicazioni di Marinetti e l'introduzione, *Coraggio + Verità* (curiosa eco per

¹ FILIPPO TOMMASO MARINETTI & ENIF ROBERT, *Un ventre di donna. Romanzo chirurgico*, Milano, Facchi, 1919. Vallecchi ha riproposto una riedizione del testo, probabilmente nel 2005, che per il momento però risulta introvabile (pare che l'uscita sia prevista nel prossimo autunno, ringrazio Cathy Margaillan, dell'Università di Nizza, per avermi fornito la notizia). È pertanto dall'edizione originale che ho tratto tutte le citazioni, di cui fornirò d'ora in poi soltanto l'indicazione del numero di pagina. Ringrazio il personale della Biblioteca nazionale Braidense di Milano per avermi gentilmente favorito nelle ricerche del testo oggetto di questo saggio.

anticipazione di *Critique et vérité* di barthiana memoria), firmata da Enif Robert, approvata «incondizionatamente» da Marinetti e datata «marzo 1918». Nell'introduzione, l'autrice spiega le sue intenzioni a proposito della scrittura femminile, accennando in maniera evidente al dibattito in corso sulle colonne della rivista «L'Italia futurista».

Il libro è suddiviso in sedici capitoli, all'interno dei quali si alternano parti dall'apparenza autobiografica scritte sotto forma di diario da Enif Robert, lettere di Marinetti e di Enif Robert, parole in libertà.

Il romanzo racconta le dolorose vicissitudini vissute dalla protagonista Enif Robert – narratrice autodiegetica – a partire dall'11 giugno 1915. La donna si trova a Posillipo e si lamenta del suo stato di salute; dopo una serie di consulti medici, apprendiamo che si tratta di anessite (un'infezione degli annessi uterini) e che pertanto è necessario praticare urgentemente una laparotomia. L'operazione verrà effettuata sconsideratamente da un professore di Roma, chirurgo ginecologo misogino, antipatico ed incapace, il quale si trova a dover asportare utero ed ovaie della paziente, esaudendo così, suo malgrado, il desiderio da lei espresso prima dell'operazione:

«Professore... dal momento che l'operazione devo subirla, dal momento che è necessaria, urgente, vorrei almeno avere la sicurezza di evitare altre gravidanze. Mi spaventa l'idea di mettere al mondo altri esseri, in condizioni anormali, e... d'altra parte... credo che a trent'anni io non possa, guarendo, rinunciare del tutto alla vita...»

La voce che taglia mi risponde, nasale, chioccia, maligna:

«È mio dovere, signora, lasciare qualunque piccolo pezzo buono, asportare soltanto quanto non è più sano. Non so cosa potrò constatare, aprendo. Ma dalle visite fatte finora, mi sembra che potrò lasciare, invece, tutti gli annessi di sinistra» (p. 53).

Dopo cinquantasei giorni di degenza, la ferita ancora non è guarita ed è subentrata anzi un'infezione, di cui è responsabile il medico che ha effettuato l'operazione. Dopo settantasei giorni, la malata decide, pur soffrendo indicibilmente, di lasciare la clinica di Roma e di tornare a Napoli. Dovrà subire altre operazioni e la convalescenza sarà molto lunga: tra un'operazione e l'altra,

la paziente si recherà in una casa di cura, prima a Santa Margherita, poi a Salsomaggiore.

A partire dall'ottavo capitolo, compaiono le lettere di Marinetti, scritte dal fronte, e così, le sofferenze della donna vengono metaforizzate ed assimilate alle sofferenze dei soldati, mentre la trincea diventa una ferita, anzi, la ferita della donna. Per vincere il male, Marinetti suggerisce ad Enif Robert la «cura del desiderio-immaginazione» (p. 140) di cui Marinetti fornisce ampie precisazioni e ragguagli in un *Manuale terapeutico del desiderio-immaginazione* (cap. 11). Enif Robert decide di seguire il metodo futurista con entusiasmo, però non ci è dato di sapere se la cura abbia sortito poi gli effetti positivi auspicati. Il racconto autobiografico si conclude infatti sulla messa in pratica della cura mentre il libro continua con i ritratti dei ventri femminili e, nell'ultimo capitolo, con la storia del principe *Eutanasio De Ruderis* e della sua bellissima moglie, «ammalata di un male misteriosissimo e incomprensibile che le torturava il ventre» (p. 209).

È un improbabile 15 settembre 1918. I numerosi medici, riuniti intorno al capezzale su cui giace il ventre malato della meravigliosa principessa, le hanno diagnosticato una forma di putrefazione intestinale, chiamata «indecaturia», che provoca stitichezza ed accumulazione fecale. Secondo uno dei medici, è necessario praticare un'incisione del tubo intestinale: la principessa si dichiara pronta a subire l'intervento, anche senza anestesia; i medici però non vogliono eseguire l'operazione, temendo di incorrere nelle ire del marito che non vuole che la moglie sia sottoposta al taglio del bisturi.

Interviene fortunatamente e fortuitamente un «Ardito futurista del 74° reparto d'assalto», che a Salsomaggiore stava sfilando con gli altri soldati per celebrare la vittoria: l'Ardito pugnala infatti il principe passatista, liberando la donna che «Nuda, energica e risoluta» (p. 218), esce sul balcone e pubblicamente chiede ai soldati di essere operata. I soldati acclamano «senza stupore» l'insolita apparizione, ed è così che si conclude il romanzo.

Autobiografia e avanguardia

Non sono numerosi i contributi critici sul romanzo della Robert e di Marinetti²: il più recente è di Silvia Contarini, che ha pubblicato un volume, presso le edizioni dell'Università di Paris X, sulla donna futurista. L'autrice del saggio analizza il romanzo, in maniera però un po' affrettata, definendolo il racconto della ricerca di un'identità artistica femminile che si costruisce attraverso la rinuncia alla maternità: mi pare nondimeno che questo romanzo sia molto di più, e anche molto più che un «esempio di come la donna può descrivere se stessa adottando uno stile sintetico-realistico», secondo l'analisi di Claudia Salari³. Non si tratta infatti solo della storia della trasformazione di una donna che diventa artista e che rinuncia per questo all'essere madre, tanto più che la protagonista è già madre.

Ciò che mi ha sorpreso, leggendo l'analisi della Contarini, è l'ingenua affermazione a proposito dell'originalità del testo che starebbe, secondo lei, nella sincerità della testimonianza coraggiosa. Certamente questo libro è la testimonianza coraggiosa di una donna, fra poco vedremo come e in che modo; tuttavia i materiali autobiografici sono stati disinvoltamente rielaborati, non dimentichiamo che questo è un romanzo, non un saggio autobiografico alla Borges, e pertanto la sincerità dell'autrice – per non parlare poi di quella di Marinetti – più che discutibile ed entrambi gli autori si fanno allegramente gioco del patto autobiografico teorizzato da Philippe Lejeune⁴. Se Lejeune avesse letto i futuristi, avrebbe forse esteso il concetto di *autofiction* di

² Debbo segnalare innanzitutto una tesi di dottorato in fase di redazione finale, presso l'università di Nizza: CATHY MARGAILLAN, *Les romancières futuristes italiennes, une dialectique futuriste: le moi et la réalité*. Ringrazio di tutto cuore Cathy Margaillan per avermi spedito alcuni articoli su Enif Robert, ed in particolare: LUCIA RE, *Futurism and Feminism*, in «Annali d'Italianistica», 7 (1989), pp. 253-271; CINZIA SARTINI BLUM, *The Hero's War and the Heroine's Wounds. Un ventre di donna*, in EAD., *The Other Modernism. F. T. Marinetti's Futurist Fiction of Power*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1996, pp. 105-124.

³ CLAUDIA SALARI, *Le futuriste. Donne e letteratura d'avanguardia*, Milano, Ed. delle donne, 1982, pp. 61-62.

⁴ PHILIPPE LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996 (prima ed. 1975). Cfr. anche tutte le variazioni sul genere pubblicate dallo stesso Philippe Lejeune: *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986; *Pour l'autobiographie*, Paris, Seuil, 1998; *Les brouillons de soi*, Paris, Seuil, 1998, etc. Per avere un quadro più preciso degli studi critici che in Francia sono stati consacrati al genere, vedasi l'eccellente testo di SÉBASTIEN HUBIER, *Littératures intimes*, Parigi, Armand Colin, 2005.

Doubrovsky anche a loro, e forse diverso e meno dogmatico sarebbe stato l'approccio con il genere autobiografico, che l'avanguardia – storica, non quella che Lejeune fa cominciare con Leiris e Pérec – ha praticato in maniera davvero poco convenzionale.

C'è da dire che la bibliografia su autobiografia ed avanguardia sembra – curiosamente – piuttosto limitata: cercando sui motori di ricerca le occorrenze di «autobiografia e avanguardia», si ottengono pochi risultati interessanti ed alcuni risultati curiosi, come se appunto le avanguardie storiche non avessero prodotto autobiografie⁵.

Comunque sia, come ci ricorda Lejeune, perché ci sia autobiografia, ci deve essere innanzitutto coincidenza tra autore, narratore e personaggio; inoltre, dice ancora Lejeune, l'autobiografia è il racconto in prosa scritto da una persona reale sulla propria esistenza. Tutti questi elementi sono presenti nel testo scelto: quella di Enif Robert ha tutte le peculiarità di una testimonianza autobiografica autentica, essendo in parte un diario e in parte un romanzo epistolare. Non dimentichiamo però che questo è innanzitutto un «romanzo» e che quindi la componente autobiografica è in realtà solo un punto di partenza, anzi, un punto di rottura, una struttura da sovvertire: i fatti raccontati sembrano veri però non lo sono, e non sono nemmeno inventati. Il lettore è comunque tratto in inganno fin dall'inizio, ma con stile, in perfetto stile futurista.

La rottura del patto autobiografico

⁵ *Autobiographie & Avant-garde*, a cura di Alfred Hornung et Ernst Peter Ruhe, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1992. Il volume è consacrato essenzialmente a Robbe-Grillet e a Doubrovsky, entrambi all'avanguardia della letteratura, certo, ma non d'avanguardia, non appartenenti cioè a quell'avanguardia storica italiana ed europea che è qui oggetto di studio.

Enif Angelini⁶ – Robert è il nome d'arte del marito, Alfredo, sposato verosimilmente intorno al 1909 – nasce a Prato il 22 ottobre 1886 e muore nella casa di riposo degli attori Lydia Borelli di Bologna il 16 febbraio 1974 (o 1976). Attrice, recitò insieme ad Eleonora Duse, di cui fu forse l'amante e sicuramente l'amica fedele: la incontriamo infatti insieme al marito sul palcoscenico della Metropolitan Opera House di New York, nell'ultima *tournee* della Duse, alla fine del 1923. Enif, insieme ad altre persone amiche, assisterà la Duse morente, a Pittsburgh, nell'aprile del 1924⁷.

All'epoca dei fatti raccontati sotto forma di diario, Enif Robert ha ventinove anni, se è vero, cioè, che i fatti raccontati risalgono effettivamente all'estate del 1915. La protagonista narratrice afferma di essere una giovane donna, vedova da quattro anni e madre di un bambino, chiamato Carlo e amato teneramente fin dall'ottavo giorno di vita:

Mi sento veramente, in questo momento, poco donna.

Nulla di comune fra me e quelle flaccide, enormi matrone napoletane in costume da bagno, nere, viscide e stomperate come foche sulla sabbia, con la loro prole che guizza e bolle scodellata intorno.

Ricordo però la gioia profondamente carnale che provai otto giorni dopo il mio parto, quando il mio spirito fissò nettamente questo pensiero: «Ecco la mia creatura, nata da me, voluta da me, portata da me, nel mio ventre» (p. 4).

Non ne sono certa, ma non sembra che la Robert sia rimasta vedova in giovane età; è madre, questo è un dato sicuro, ma di una bambina, chiamata Eleonora – Nora – in onore della Duse, di cui parla a più riprese Marinetti nei *Taccuini*⁸.

⁶ La scelta del nome «Enif» fu affidata dai genitori al caso, così come avvenne anche per la sorella primogenita Abes: presi due sacchetti, in uno vennero messe delle schede con le consonanti e nell'altro le vocali. Poi vennero estratte quattro lettere, due vocali e due consonanti, giacché i genitori pensavano che i nomi di quattro lettere fossero senz'altro i migliori. Cfr. LUIGI MARIA PERSONÈ, *Fedelissima della Duse. Scritti di Enif Angiolini Robert*, Prato, Società Pratese di Storia Patria, 1988, p. 125. Ignoro chi sia Luigi Maria Personè, che commenta testi e passi di lettere in maniera molto poco scientifica, omettendo date ed altre indicazioni importanti e non risparmiando invece al lettore giudizi davvero sconcertanti. A lui la Robert avrebbe regalato lettere di Marinetti inerenti *Un ventre di donna*, per ripagarlo del denaro regalatole.

⁷ Alla memoria della Duse, la Robert dedicherà due testi pubblicati postumi in LUIGI MARIA PERSONÈ, *Fedelissima della Duse*, cit.

⁸ FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Taccuini*, Bologna, Il Mulino, 1987, pp. 189-191, p. 419.

All'inizio del libro⁹, la protagonista sostiene di avere un compagno, di nome Giulio, definito il «compagno ideale», con il quale però non è sposata e di cui non è innamorata: una tale discrepanza con la realtà conferisce senz'altro alla protagonista una maggior spregiudicatezza; si tratta altresì, è evidente, di una sorta di messa in pratica delle idee di Marinetti circa il matrimonio ed il libero amore¹⁰.

Un giorno, a Posillipo, per distrarla, Giulio le presenta un futurista, Biego Fortis, che le fa una corte spudorata, senza suscitare in lei, peraltro, reazioni particolari. Si potrebbe trattare in verità di Settimelli che, in assenza di Marinetti, cerca di soffiargli la conquista. Marinetti si ingelosisce:

1° gennaio (1918) – [...]. Ho ricevuto ieri sera da Enif una lettera con una copia di una lettera troppo focosa di Settimelli che come giardiniere di donne di genio invade troppo il mio giardino.

Ne sono profondamente urtato¹¹.

Biego Fortis assomiglia in verità molto di più a Marinetti che non a Settimelli, specie nel modo di esprimersi, per esempio, e nel modo di abordare la giovane donna, quasi come se stesse applicando i metodi descritti in *Come si seducono le donne*, scritto tra il 1916 e il 1917, e pubblicato nel 1917¹², cui faranno

⁹ Mi pare si potrebbe ravvisare qui un legame di tipo intertestuale con un testo, probabilmente del 1914, di Flora Bonheur, segnalato da Claudia Salaris nella sua preziosa antologia dedicata alle futuriste. Flora Bonheur fu autrice di un *Diario di una giovane donna futurista*: la narrazione comincia un 15 gennaio, e i primi appunti sono dedicati alla «descrizione futurista» del marito: «Ildebrando Martelli = coniuge = marito = sfortunato» (in CLAUDIA SALARIS, *Le futuriste*, cit., p. 46. Oltre al *Diario di una giovane donna futurista*, l'autrice ha pubblicato presso le edizioni dello stabilimento poligrafico emiliano, altri due testi, intitolati *L'amore per il marito* e *L'amore per l'amante*. Non compare la data di pubblicazione.

¹⁰ FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Contro l'amore e il parlamentarismo*, in ID., *Teoria e invenzione futurista*, (a cura di Luciano De Maria), Milano, Mondadori («Meridiani»), 1983 (prima ed. 1968), pp. 292-297. Il testo, redatto fin dal 1910, venne poi pubblicato anche in «L'Italia futurista» il 1° aprile 1917, firmato «F.T. Marinetti – Futurista al fronte» (ivi, p. CXXXVII). Cfr. anche, in «Democrazia futurista», i testi *Contro il matrimonio*, pubblicato in «Roma futurista» il 25 maggio 1919, e *Orgoglio rivoluzionario e libero amore*, pubblicato tra l'altro su «L'Ardito» il 21 settembre 1919 (ivi, p. CXLI e pp. 368-379).

¹¹ Ivi, p. 172.

¹² La seconda edizione, quella del 1918, contiene i commenti di Rosa Rosà e di Enif Robert. In realtà Rosa Rosà e Enif Robert non commentano il libro di Marinetti: si tratta di articoli precedentemente scritti a proposito del ruolo della donna nel futurismo.

eco i testi de *L'alcova d'acciaio* – «romanzo vissuto» – pubblicato nel 1921¹³ e quelli contenuti ne *Gli amori futuristi* del 1922¹⁴. Ecco, per esempio, ciò che scrive il futurista Biego Fortis alla protagonista narratrice:

Cara amica,

Vi amo; lo sapete. Il mio bacio riassume i cento anni del mio sogno delirante pensando a voi prima che ci conoscessimo. Cent'anni di corte assidua che non vi feci perché non ne avevo il tempo, centomila notti di amplessi furenti che realizzeremo dopo la vittoria (p. 14).

L'immagine del futurista che non ha tempo per il corteggiamento, occupato com'è a percorrere il mondo e a compiere *exploit* futuristi diventerà un *topos* su cui una decina di anni più tardi persino Amalia Guglielminetti ironizzerà, in particolare nelle sue commedie del 1926, *Il baro dell'amore* e *Nei e cicisbei*¹⁵.

La laparatomia è attestata dalle lettere della Duse e dagli appunti che Marinetti redige nei suoi *Taccuini*¹⁶. Il 28 gennaio 1918 Marinetti scrive a lungo di Enif Robert e di cose che lei gli avrebbe raccontato probabilmente durante uno dei loro incontri¹⁷: in questo periodo, infatti, Marinetti è in licenza, ed è probabile che i due si siano visti, essendo oltretutto, verosimilmente anche amanti:

Enif s'interessò vivamente al suo dottore.

¹³ Ma terminato nel settembre del 1920: cfr. la prefazione di Alfredo Giuliani a FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *L'alcova d'acciaio*, Milano, Serra e Riva, 1985.

¹⁴ FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Gli amori futuristi*, Ghelfi, Cremona, 1922. Il materiale sarà poi riprodotto, con delle varianti e delle variazioni, in FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Novelle colle labbra tinte*, Milano, Mondadori, 1930.

¹⁵ Cfr. BARBARA MEAZZI, *Ser vanguardista en el teatro. Amalia Guglielminetti - «la que va sola» - y los chichisbeos*, in «Telondefondo», II (2006), 3, <http://www.telondefondo.org/home.htm>.

¹⁶ Nei suoi appunti per il saggio sulla Duse, Enif Robert definisce la sua una «ben brutta infermità», e le operazioni subite «dolorosissime» (cfr. LUIGI MARIA PERSONÈ, *Fedelissima della Duse*, cit., p. 195).

¹⁷ Contrariamente a quanto afferma Claudia Salaris in *Marinetti. Arte e vita futurista*, Roma, Editori Riuniti, 1997, p. 184. Claudia Salaris fa qui riferimento ai rapporti epistolari piccanti intrattenuti da Marinetti con la Robert. A parte però le lettere pubblicate nel romanzo qui oggetto di studio, non sono riuscita a trovar traccia di eventuali lettere della Robert. Solo negli archivi del MART di Rovereto si fa riferimento ad Enif Robert, in particolare in due lettere indirizzate da Marinetti alle sorelle Angelini, una il 5 maggio 1917 ed una il 1° giugno 1917: nella prima Marinetti prega le due donne di mandare dei fiori ad Enif Robert, e nella seconda chiede loro notizie dell'amica.

Questo dichiarava che dopo otto anni di ambulatorio a forza di curare uteri di donne non le desiderava più.

Enif andò a Torino lasciando il marito colla speranza mal dichiarata a se stessa di svegliare tormentare turbare il suo dottore. Sedurlo eccitarlo scompagnarlo. Per noia inquietudine curiosità morbosa finì per farsi operare dal Dottore Carabba dichiarato da lei antipaticissimo. Aveva orrore terrore e desiderio morboso dei ferri chirurgici. Strana deviazione eroica morbosa sadica di sensibilità uterina annoiata¹⁸.

In effetti l'operazione sarebbe avvenuta a Torino e non a Roma, come invece si evince dal romanzo¹⁹. Ma ecco quello che annota la Robert, nella parte diaristica del romanzo, al 23 agosto 1915:

Per la prima volta, oggi, mentre rispondeva a tono alle domande di Freschi mi sono divertita ad analizzare fisiologicamente questo strano tipo di giovane dottore scienziato, simpatico ma frigido e come chiuso sotto vetro dai suoi occhiali.

Ha mai amato qualcuno, Freschi? Ha mai baciato una donna? [...]. Freschi è un dottore venuto dalla luna o dal polo. Un dottore esquimese. [...].

Devo assolutamente assoggettarmi a una visita completa e rigorosa di Freschi. Prima, dovrò subire una serie di iniezioni. Tortura indicibile (p. 24).

Quando poi arriva il momento della visita, la narratrice descrive la sensazione erotica provata, malgrado il sentimento di umiliazione:

Ieri sera, lunga visita accuratissima, minuziosissima di Freschi. Non credevo che il mio pudore, violato da una mano tecnica, dovesse tanto soffrire.

Sotto la mano di Freschi, provai la più curiosa, la più inaspettata sensazione erotica!

Egli aveva la più impassibile faccia di medico che si possa immaginare.

In me, però, un altro individuo, un essere misterioso che non conoscevo valutava cinicamente nel medico, il maschio.

Dopo la visita, Freschi sentenziò:

«Annessite di destra accentuata. Consigliabile l'operazione».

No! Non voglio farmi operare. Sono decisa a tutto, anche alla morte, pur di non farmi operare!

Questa decisione è però compenetrata di stranissimi sofismi.

¹⁸ FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Taccuini*, cit., p. 191.

¹⁹ «In una clinica torinese subii una grave operazione», in LUIGI MARIA PERSONÈ, *Fedelissima della Duse*, cit., p. 225.

La mia immaginazione è già partita e naviga in uno stranissimo mare di coraggio-paura, affascinantissimo.

Sono a letto. La finestra è aperta sul golfo arrossato dal tramonto. Penso che dal mio ventre sia colato tutto quel sangue, formando una pozza smisurata. Laggiù, quelle montagne impallidiscono, come la mia carne sotto il terrore di una nuova incisione.

Una piccola falce di luna d'acciaio, una luna chirurgica, domina il paesaggio anatomico (pp. 26-27).

Eccolo l'«orrore terrore e desiderio morboso dei ferri chirurgici» di cui scriveva Marinetti, nella rielaborazione romanzesco-autobiografico dell'autrice protagonista del racconto, là dove la frontiera tra ricordo e immaginario si fa sempre più sottile e permeabile, e là dove ravvisiamo anche uno stile molto marinettiano: è probabile che il fondatore del futurismo si sia permesso, come spesso accadeva nel corso della rilettura delle bozze delle opere dei suoi compagni futuristi, pesanti correzioni stilistiche.

Altri elementi ci permettono di constatare la rielaborazione dell'autenticità del dato autobiografico. Quando Enif Robert entra in ospedale, viene a trovarla Eleonora Duse e le porta dei libri, «Emerson, Anile» (p. 46)²⁰. Credo si tratti, per il primo, di Ralph Waldo Emerson, il creatore del «trascendentalismo» ed autore, tra gli altri, di un paio di saggi, intitolati rispettivamente *Energia morale* (tradotto in italiano nel 1913) e *L'anima, la natura e la saggezza* (tradotto nel 1911)²¹; nel secondo caso, potrebbe trattarsi di Antonino Anile, autore de *La salute del pensiero*, pubblicato nel 1914²². Tuttavia, è proprio la presenza della Duse in ospedale a farmi dubitare dell'esattezza della data e dell'anno, il 1915.

²⁰ Nei suoi appunti per il saggio sulla Duse, Enif Robert cita gli stessi biglietti e fa riferimento agli stessi episodi di cui l'attrice fu protagonista, ma naturalmente non sappiamo se il saggio sulla Duse si nutra di passi tratti da *Un ventre di donna* oppure se si tratti di appunti presi dalla Robert durante la degenza o dopo (cfr. LUIGI MARIA PERSONÈ, *Fedelissima della Duse*, cit., p. 225).

Altrove, la Robert scrive ancora: «Un giorno mandò tre libri. Emerson, il filosofo ottimista, ben adatto al malato che vi trova una forza nuova per desiderare la guarigione. Gli altri due, italiani» (ivi, p. 196).

²¹ RALPH WALDO EMERSON, *L'anima, la natura e la saggezza*, Bari, Laterza, 1911; *Energia morale*, Palermo, Sandron, 1913. Altrove, la Robert scrive ancora: «Un giorno mandò tre libri. Emerson, il filosofo ottimista, ben adatto al malato che vi trova una forza nuova per desiderare la guarigione. Gli altri due, italiani» (ivi, p. 196).

²² ANTONINO ANILE, *La salute del pensiero*, Bari, Laterza, 1914. Altre novità letterarie compaiono sul tavolino da notte della malata (p. 47): *Zang Tumb Tumb* di Marinetti, *I Ponti sull'oceano* di Folgore, *Sam*

Il diario comporta soltanto l'indicazione del giorno, «mercoledì» (p. 46), dovrebbe trattarsi, ricostruendo date, giorni e movimenti indicati, di mercoledì 8 settembre 1915. La Robert qui accenna appunto al lavoro della Duse: «Deve appunto andare *subito* (sono le 11) ad eseguire dei quadri cinematografici per *Cenere*» (p. 48).

Ora, stando ai racconti dei biografi della Duse, per quanto imprecise e poco scientifiche possano essere certe ricostruzioni a nostra disposizione, compilate da scrittori americani²³, l'impegno per il film *Cenere* la Duse lo avrebbe preso nel mese di marzo del 1916; le prime riprese vengono girate a Viareggio nel giugno del 1916 e, in agosto, l'attrice si reca in Piemonte per girare altre scene che verranno poi aggiunte al prodotto finale. Nel mese di novembre dello stesso anno, le viene finalmente pagato il cachet dal produttore: impossibile, allora, che si tratti dell'autunno 1915; la data indicata dall'autrice nel romanzo potrebbe esser stata anticipata di almeno sei mesi.

Anche la sfilata dei soldati che celebrano la vittoria, nel finale, è indizio di manipolazione temporale: non può essere avvenuta nel mese di settembre del 1918, come invece viene indicato nella narrazione, giacché alla vittoria mancano ancora due mesi.

Abuso di immaginazione

«Potenza straordinaria di fantasia e di menzogna cabottina in Enif»²⁴: ecco ciò che annota Marinetti, dopo il racconto degli amori saffici con la Duse. Qualche tempo dopo, il 16 maggio 1918, Marinetti scrive ancora: «Viene Enif. [...]. Suicidomane a fondo clericale con nervosità cabottine e Duseggiamenti. Abuso d'immaginazione»²⁵. Peccato che il curatore dei diari di Marinetti abbia espunto frasi e parole: qui in particolare manca qualcosa, e soltanto una verifica presso gli archivi di Yale ci permetterà di prendere conoscenza delle preziose

Dunn è morto di Corra, tutti e tre pubblicati nel 1914. Il che ci consente di pensare che l'operazione sia avvenuta dopo il 1914 e per lo meno dopo la pubblicazione di questi testi.

²³ WILLIAM WEAVER, *La Duse*, Paris, Balland, (1984), 1986 per la traduzione in francese.

²⁴ FILIPPO TOMMASO MARINETTI i, *Taccuini*, cit., p. 191.

²⁵ Ivi, p. 245.

parti mancanti; sarebbe poi anche molto interessante poter vedere i manoscritti del romanzo e la corrispondenza tra i due autori. Stando alla riproduzione di certe lettere di Marinetti pubblicate in *Fedelissima della Duse* e ricopiate parzialmente in *Un ventre di donna*, troviamo per esempio sempre puntuali i saluti al marito – fedifrago²⁶ – di Enif Robert: «PS: Mandatemi vi prego l'indirizzo di vostro marito che desidero ringraziare del saluto»²⁷.

Certo nel romanzo i saluti di Marinetti al marito sarebbero risultati incongrui e, del resto, le cordiali relazioni tra i due uomini non confermano né smentiscono la relazione amorosa tra Marinetti ed Enif Robert. Viene da chiedersi però dove si situi la rottura del patto autobiografico e quali siano i rapporti tra realtà e finzione.

Nell'introduzione di una novella scritta dalla Robert e probabilmente mai pubblicata, intitolata *Mamme*, scritta certamente dopo *Un ventre di donna*, Enif Robert spiega il lavoro letterario da lei svolto a partire da fatti reali. Mi sembra che la spiegazione possa valere, a posteriori, anche per il suo romanzo, e qui, d'altronde, mi pare riemergano anche gli insegnamenti futuristi, in particolare negli accenni alla sintesi e all'essenzialità della scrittura:

la realtà è sempre più bizzarra, più azzardata, più spinta della più azzardata, bizzarra, spinta fantasia.

Ho soppresso i riempitivi di descrizioni panoramiche o d'ambiente, perché all'ossatura già così robusta dell'insolito fatto accaduto, restasse solo la polpa della vicenda muscolosa e serrata, così da ricavarne uno scarno estratto di vita reale – la più ricca di fantastico – incalzata da avvenimenti tutti essenziali²⁸.

Quel che per il momento possiamo limitarci a rilevare, in *Un ventre di donna*, è proprio la portata creatrice dell'autrice che, attraverso *l'abuso d'immaginazione* e quindi un attraverso un necessario sovvertimento spazio-temporale, riesce a far emergere *hic et nunc* il *fantastico* contenuto nell'immagine del proprio corpo frammentato e frammentario, che a poco a poco viene

²⁶ Alfredo Robert ebbe, secondo il Personè, una relazione con l'attrice Virginia Reiter e, successivamente, un'altra relazione con la canzonettista Maria Campi; le relazioni di Alfredo Robert erano di dominio pubblico, stando alle affermazioni del biografo (LUIGI MARIA PERSONÈ, *Fedelissima della Duse*, cit., p. 79).

²⁷ Ivi, p. 373.

²⁸ Ivi, p. 300. La trascrizione del testo non comporta, ahimè, nessun tipo di indicazione temporale.

riscritto, ri-immaginato, diventando *altro*. O meglio, per dirla sbrigativamente con Foucault, Enif Robert crea e mette in opera un insieme di tattiche discorsive – proprio attraverso il felice *abuso d'immaginazione* – a partire dallo spazio-corpo frammentato, ambigualmente e indirettamente legato alla maternità, che si emancipa dal dolore e che diventa a poco a poco «simbolo di un erotismo che recupera una nuova identità e rappresentazione del desiderio di essere, testimonianza di una differenza da imporre al mondo, anche e soprattutto attraverso la scrittura»²⁹.

Enif Robert non ci offre solo la testimonianza di una donna malata, significativamente colpita in quella parte determinante del suo essere donna e madre, maltrattata dal personale medico e paramedico nel corso di una lunghissima degenza; e non è qui che avviene la sua trasformazione in scrittrice o in artista, trasformazione implicante eventualmente la rinuncia alla maternità. Enif Robert non considera la maternità come l'unico elemento necessario alla realizzazione della propria femminilità, ma non la rinnega e non è, del resto, una Medea futurista. Rivendica invece piuttosto la necessità di essere trattata come un essere umano, rivendica il diritto ad una degenza post-operatoria corretta, denuncia la mancanza di rispetto per il proprio corpo e per le proprie convinzioni, rivendica il rispetto di sé in quanto donna e rivendica infine, soprattutto, la possibilità di scegliere di vivere liberamente la propria sessualità. E giunge persino a denunciare il sadismo di medici e infermiere, che rifiutano di prendere in considerazione la sofferenza ed il dolore da lei patiti, come se il dolore fosse legato ineluttabilmente alla condizione di malato e di donna.

Più profondamente, però, emerge qui la rivendicazione di una dimensione gnomica, conoscitiva e creativa che nasce dallo scarto tra l'incompiutezza del racconto della storia personale e il controllo dell'immagine di sé che si attua attraverso la messa in pratica della cura del desiderio attraverso l'immaginazione. Tale cura spinge appunto la protagonista a focalizzare la propria attenzione creativa e creatrice sul riconoscimento del proprio ventre, che diventa un'immagine totale di occupazione dello spazio immaginario, che

²⁹ HÉLÈNE CIXOUS, *Il riso della Medusa* (1975), citato in Cristina Demaria, *Teorie e genere*, Milano, Bompiani, 2003, p. 81.

diventa «testo di sé», cioè il testo meraviglioso di se stessa da scrivere – del resto questo è un metaromanzo³⁰ – e che conduce l'autrice ad affermare la donna in un altrove diverso dal silenzio a cui è relegata solitamente. È forse proprio questo il senso del racconto contenuto nell'ultimo capitolo – senza dubbio un modo per procrastinare il finale autobiografico – ultimo capitolo di cui protagonista è la bellissima principessa malata, non una donna ma un ventre silente, che è stato capace di dare la vita molte volte e che per cause incomprensibili, da sorgente di vita si è trasformato in sorgente di escrementi. Poco importa quale sia la causa di tale inspiegabile scatologica mutazione: quel che conta è che il ventre diventa un ventre di donna in grado di palesare la propria volontà, sottraendo infine e finalmente la narratrice alla disarticolazione frammentaria della scrittura. Il ventre della donna parla, si esprime, affermando in maniera compiuta la propria esistenza e la propria differenza.

Marinetti e l'autobiografia

Si dovrebbe ora estendere l'analisi anche alla scrittura autobiografica ed epidittica di Marinetti, il quale, dal canto suo, tace qui un elemento di fondamentale importanza: nel corso delle degenze di Enif Robert, in particolare in quelle del 1917, Marinetti viene ricoverato due volte, nel mese di marzo a causa di una gravissima bronchite, nel mese di maggio a causa della ferita alle gambe; sicché rimarrà convalescente fino al mese di settembre del 1917.

Nei *Taccuini* ci sono fin dal gennaio 1918 riferimenti a luoghi, fatti ed immagini che appaiono poi – rielaborati – nel romanzo: l'attrazione per il medico e l'antipatia di Enif per Carabba, di cui si è già detto; il soggiorno di Enif e Marinetti a Santa Margherita (26 dicembre 1918): è proprio in questa occasione che Marinetti consiglia alla donna di scrivere un libro su una delle sue amiche stravaganti e lesbiche³¹. Stando ai *Taccuini*, la correzione delle bozze sarebbe avvenuta alla fine di agosto del 1919³² e l'uscita del libro nel mese di

³⁰ CLAUDIA SALARIS, *Marinetti. Arte e vita futurista*, cit., p. 173.

³¹ FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Taccuini*, cit., p. 399.

³² Così scrive infatti Marinetti in data 31 agosto – 1° settembre 1919: «Correggo bozze *Ventre di una donna* e consegno», in FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Taccuini*, cit., p. 430.

ottobre³³, a cavallo, insomma, dell'esperienza fiumana. Marinetti ed Enif Robert rimarranno in contatto ancora per qualche mese; non appena avviene l'incontro con Beny, Marinetti si allontanerà rapidamente da tutte le sue amanti, Enif Robert compresa³⁴.

Le parti di cui è autore Marinetti sono essenzialmente di tipo epistolare: al di fuori del *Manuale terapeutico*, infatti, troviamo diverse lettere indirizzate ad Enif dal fronte – o dall'ospedale – riprodotte con precisione, pur con qualche omissione, come abbiamo già rilevato. Alcune lettere, poi, altro non sono che la trascrizione delle annotazioni dei *Taccuini*: seguendo un procedimento simile praticato successivamente ne *L'alcova d'acciaio*, Marinetti ricopia testi scritti una prima volta, li rielabora, li giustappone ad altri inediti, li utilizza nei manifesti³⁵.

Qual è il senso di quello che oggi chiameremmo un “copia-incolla”? Perché Marinetti tace le sue degenze in ospedale, che lo avrebbero reso senz'altro più solidale, più partecipe al dolore di Enif Robert? Qual è il senso della finzione a forte valenza referenziale e quello della distorsione del materiale autobiografico? Io credo che le intenzioni manifeste di Marinetti, in questo romanzo, fossero ben diverse da quelle della Robert, semmai la Robert abbia manifestato delle intenzioni. Il fondatore del futurismo aveva probabilmente lo scopo di infondere al diario della neo-futurista, travisando il modello cristiano fondatore del genere – le *Confessioni* agostiniane –, un valore esemplare, didattico e formativo, dato che la donna si trasforma, convertendosi in seguito all'incontro con Marinetti, in poetessa futurista. Questa è la vera guarigione, in fondo, spiritualmente parlando. Il sotterfugio della manipolazione temporale, la rielaborazione del materiale autobiografico e l'omissione di certi avvenimenti contribuiscono invece a trasformare la scrittura di Marinetti in scrittura epica e sacrale, sicché il personaggio Marinetti diventa, dal canto suo, a poco a poco, un personaggio demiurgico, una sorta di mito, una divinità taumaturgica capace

³³ Ivi, p. 481.

³⁴ Nel caso di Enif Robert, l'allontanamento non è indolore: «Poi trovo Enif. Mi fa una piccola scena di gelosia. La calmo» (ivi, p. 480).

³⁵ Il testo contenuto nei *Taccuini* corrispondente alla data del 24 aprile 1917 è il cappello introduttivo di una lettera ad Enif Robert, poi ritrascritto nell'introduzione al *Manifesto della danza futurista* pubblicato l'8 luglio 1917 e ripreso in «Democrazia futurista» nel 1920.

di tenere sotto controllo il tempo e lo spazio della creazione. E capace anche, verosimilmente, di intervenire sulla scrittura dell'autrice.

L'avanguardia dell'autobiografia

Bisogna chiedersi a questo punto dove stia, in tutto questo “complesso romanzesco”, la componente avanguardista. La risposta più evidente la si può individuare innanzitutto nel travisamento dei modelli del genere autobiografico: Agostino, ma anche Dante, naturalmente, Foscolo, Alfieri e poi Rousseau, talmente caro a Lejeune, da fargli dimenticare i prodromi italiani.

Oltre a ciò, tuttavia, credo sia opportuno rilevare il fatto che i personaggi romanzeschi Enif Robert e Filippo Tommaso Marinetti, invece di parlare di malattie ed interventi chirurgici, avrebbero potuto mettere in scena la loro relazione mistificandola e romanzandola, alla maniera di Guido da Verona. Invece no, qui non si parla d'amore, al di fuori dell'evocazione degli amori saffici – e immorali, certo, quindi futuristi – della protagonista. Marinetti sta mutando le strategie di comunicazione del futurismo: egli vuole continuare a dar scandalo e vuole continuare ad innovare e rinnovare i modelli letterari; egli vuole però anche attirare un pubblico nuovo, quale per esempio il pubblico femminile, proponendogli argomenti rilevanti.

Un altro elemento avanguardista lo rinveniamo poi essenzialmente nella scrittura di Enif Robert, proprio là dove il frammento corporeo – l'utero malato che lei non vuole essere – si emancipa e, da spazio ambiguo, diventa corpo, spazio immaginario denso di parole, nuova immagine della differenza. Enif Robert non poteva naturalmente rendersi conto di tutto questo, troppo in anticipo sui tempi della storia dell'emancipazione femminile italiana. Ed è così che la sua storia – la storia raccontata nella finzione romanzesca – proprio a causa del suo essere troppo in anticipo, troppo d'avanguardia, suo malgrado, forse, non riesce ad esser considerata altro che una storia intimista, raccontata da una donna che scrive e che parla di rivolta e di rabbia, una donna che vuole diventare poetessa.

Se Enif Robert avesse conosciuto Virginia Woolf, per esempio, o se avesse avuto modo di leggere gli articoli e i libri che l'autrice inglese pubblicava in quello stesso periodo, forse sarebbe diventata davvero una scrittrice o una poetessa, ed il suo destino di attrice sarebbe stato diverso. Le storie e la fortuna degli scrittori e dei poeti non è fatta di “se” e “ma”: così, il destino di Enif Robert è quello che la condanna ad essere etichettata come una momentanea *seguace* del futurismo, amante di Marinetti, amica e amante di Eleonora Duse e co-autrice di un «romanzo chirurgico», testo stravagante, ennesima trovata di un eccentrico fascista.

In una lettera del 1967, l'attrice scriveva alcuni interessanti commenti a proposito della sua adesione al futurismo, adesione che le sarebbe costata, secondo l'impreciso biografo, persino un fermo di polizia: «Fu di breve durata ma molto intenso e perciò lo difendo anche oggi quando già la storia ha dato a ciascuno le giuste proporzioni»³⁶.

Lo sciagurato curatore di *Fedelissima della Duse*, invece di preoccuparsi di datazioni e autenticità delle lettere, commenta così l'affermazioni di Enif Robert, in nota:

Si rende conto della precarietà del futurismo per il quale affrontò anche dei guai culminati in un “fermo”, come risulta da una lettera di Enif al marito³⁷. Nonostante tutto, difende il movimento futuristico³⁸.

Eppure la Robert da futurista volle essere ricordata persino nella circolare di morte scritta da sé alcuni giorni prima della scomparsa:

A Bologna, nella casa di riposo per artisti di prosa è morta

Enif Robert Angiolini

Incenerita col rito crematorio³⁹, contenta di raggiungere il meraviglioso silenzio del “Nulla”.

³⁶ Lettera di Enif Robert a Silvana Simoni, 19 ottobre 1967, in LUIGI MARIA PERSONÈ, *Fedelissima della Duse*, cit., p. 158.

³⁷ Della lettera non c'è traccia nel volume da cui è tratta la citazione.

³⁸ Ivi, p. 158. La Robert avrebbe anche scritto un articolo intitolato *Ero una donna futurista* di cui però non vengono dati i riferimenti (ivi, p. 109).

Fu moglie, madre, nonna, suocera amorosissima. Futurista. Amica di Eleonora Duse. [...].

Soddisfattissima del suo trapasso sereno, accettato senza paure dell'aldilà che non c'è e senza inutili rimpianti come cosa inevitabile e normale⁴⁰.

³⁹ In *Un ventre di donna*, la protagonista redige il proprio annunzio funebre: «Enif Robert muore a trent'anni, vittima della chirurgia. – Vuole essere cremata. Non preghiere, non fiori. – Ma un ringraziamento particolare della defunta all'Ill.mo Professore... Primario dell'Ospedale... che, operandola, ha saputo darle la vita eterna» (p. 94).

⁴⁰ LUIGI MARIA PERSONÈ, *Fedelissima della Duse*, cit., p. 109.

***I pensionati della memoria* di Pirandello
tra ironia e metadiscorsività**

I pensionati della memoria è il tredicesimo ed ultimo racconto del volume *Donna Mimma*, il nono dei 15 usciti, delle *Novelle per un anno*. Era stato pubblicato in «Aprutium» nel gennaio del 1914, poi in *Un cavallo sulla luna* dall'editore milanese Treves nel 1918 e appunto nel IX volume delle *Novelle per un anno* dell'editore fiorentino Bemporad nel 1925; infine da Mondadori nel 1938¹.

Il perché della scelta

Due sono stati i motivi che mi hanno spinto ad approfondire l'analisi di questa novella: il primo è inerente alla sua particolare strutturazione² e alla polisemia del termine «pensionati», il secondo è strettamente personale, come si vedrà alla fine di questo intervento. Mi ha subito affascinato la polisemia del termine «pensionati», che si può intendere come «i dipendenti messi a riposo con trattamento di pensione, dopo un periodo di lavoro», ma anche come «Istituto o casa in cui alloggiano a pensione studenti per la durata del corso di studi, persone sole ecc., e che, nell'ambito di un programma assistenziale, può anche essere gratuito» e nel modo in cui è attivo nella novella confluisce nel

* Università Cattolica di Lovanio (K.U.Leuven).

¹ L'indicazione delle pagine, dopo le citazioni dalla novella, rimanda all'edizione: LUIGI PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, a cura di Mario Costanzo, Introduzione di Giovanni Macchia, vol. II, Tomo I e II, Milano, Mondadori, 1987 (il testo è alle pp. 734-739 (tomo I), le varianti alle pp. 1299-1302 (tomo II).

² Si veda sul concetto di "strutturazione": CLAUDE CAZALÉ BÉRARD, *Tempo, Azione, Identità: costanti narrative nella raccolta «Scialle nero»*, in «Rivista di studi pirandelliani», VII (1989), 2, pp. 81-102; soprattutto pp. 83-85.

campo semantico di “pensionanti” ossia di «chi alloggia e consuma i pasti in una pensione, o anche fruisce, dietro pagamento, di comodi e servizi paragonabili a quelli di una casa privata» (Devoto-Oli); in quest’ultimo significato entra in uso solamente a partire dal 1922 secondo il De Mauro e il Cortellazzo-Zolli³. Servendomi di uno stilema caro a Pirandello posso aggiungere: «... vedrete!»

Racconto e implicazioni metanarrative

La novella è costruita secondo le modalità proprie del dialogo, con una voce che si rivolge ai suoi interlocutori, dei quali ipotizza e riassume le presunte repliche o i pensieri. Di nuovo vi è la presenza nel piano dell’enunciazione di altri interlocutori, i quali non sono collocabili al livello del reale: i defunti che secondo l’io narrante immancabilmente lo seguono, dopo che li ha accompagnati al camposanto:

A me, tutti i morti che accompagno al camposanto, mi ritornano indietro.
Fanno finta d’essere morti, dentro la cassa. O forse veramente sono morti per sé.
Ma non per me, vi prego di credere! Quando tutto per voi è finito, per me non è finito niente. Se ne rivengono meco, tutti, a casa mia. Ho la casa piena. Voi credete di morti? Ma, che morti! Sono tutti vivi. Vivi, come me, come voi; più di prima (pp. 734-735).

Per l’enunciazione, il primo piano va dall’io narrante al «voi» (a volte «signori miei»). I nuclei concettuali (gli ideologemi) ruotano intorno alle relazioni esistenti tra la vita e la morte, tra il significato di ‘essere in vita’ o ‘essere morto’, secondo tipologie discorsive proprie della logica comune. L’io narrante però trasforma i referenti dando una nuova consistenza sia alla vita, considerata un’*illusione*, quindi una realtà esistente solamente all’interno dei limiti concettuali e percettivi del singolo individuo, sia alla morte, considerata – nei paradigmi delle relazioni oppositive – una *disillusione*, in quanto fine dell’illusione. La realtà di entrambi i termini dipende (all’interno delle strategie

³ Il termine «Pensionante» manca nel *Novo vocabolario della lingua italiana secondo l’uso di Firenze* di Emilio Broglio (Firenze, 1897).

narrative del testo) dal modo in cui li si rappresenta, «ciascuno a modo nostro» (p. 735). Nell'ottica pirandelliana non saranno mai esattamente uguali per i vari lettori, poiché condizionati dalla memoria personale e dalle relazioni immaginifiche che questi termini hanno con gli attributi privilegiati dallo scrittore nel determinare lo spazio e, di conseguenza, il tempo del racconto (si pensi alla scena con madama Pace in *Sei personaggi in cerca d'autore*):

Altri [...] li [i defunti] piangono, li rimpiangono, ricordano questo o quel loro tratto, soffrono della loro perdita; ma questo pianto, [...], questo ricordo, questa sofferenza sono per una realtà che fu, ch'essi credono svanita col morto, perché non hanno mai riflettuto sul valore di questa realtà.

Tutto è per loro l'esserci o il non esserci d'un corpo.

Basterebbe a consolarli il credere che questo corpo non c'è più, non perché sia già sottoterra, ma perché è partito, in viaggio, e ritornerà [...]. – Su, lasciate tutto com'è: la camera pronta per il suo ritorno; il letto rifatto, con la coperta [...] rimboccata e la camicia da notte distesa; [...] le pantofole davanti la poltrona [...].

«È partito, Ritornerà.»

Basterebbe questo. Sareste consolati. [...] Perché voi date una realtà per sé a quel corpo, che invece, per sé, non ne ha nessuna. Tanto vero che è – morto – si disgrega [...].

«Ah, ecco,» esclamate voi ora. «Morto! Tu dici che, morto si disgrega; ma quando era vivo?» [...]

Cari miei, torniamo daccapo? Ma sì, quella realtà ch'egli si dava e che voi gli davate. E non abbiamo provato ch'era un'illusione? La realtà ch'egli si dava, voi non la sapete, non potete saperla perché era in lui e fuori di voi; voi sapete quella che gli davate voi. E non potete forse dargliela ancora, senza vedere il suo corpo? Ma sì! Tanto vero, che subito vi consolereste, se poteste crederlo partito, in viaggio. Dite di no? E non seguitate forse a dargliela. Tante volte, sapendolo realmente partito, in viaggio? (pp. 738-739)

È evidente che un tale modo di concepire la distribuzione dei nuclei concettuali gioca con stilemi come il paradosso, l'iperbole, l'allusione ecc., ed è condizionato dall'ironia, sia al livello superficiale sia al livello profondo. Affine al parallelismo tra la vita e la morte è quello tra il mondo reale e il mondo dell'arte. L'io narrante è un individuo; può essere qualsiasi individuo, che esce dai parametri del reale per entrare in quelli del poetico, nel momento in cui

rende incandescente la propria memoria, mantenendo viva nel proprio mondo immaginifico la consistenza dell'oggettivo incontrato nel suo cammino esistenziale⁴, il che è del resto anticipato dal «meco», così letterario, posto al centro di una frase colloquiale: «Se ne rivengono meco, tutti, a casa mia. Ho la casa piena».

L'interferenza dei piani dell'enunciazione è del resto un tratto stilistico molto utilizzato da Pirandello nella narrativa, nel teatro ed anche nei saggi. Il suo enunciato ne riceve una vivacità ed una leggerezza particolari, presenti persino nelle argomentazioni più complesse e sottili. Pirandello inserisce nel suo discorso un *interlocutore esplicito*, il quale segue con attenzione, non tralasciando d'intervenire, d'interrogare, di chiedere chiarimenti attraverso le presunte repliche che la voce narrante gli mette (a suo piacimento) in bocca. Si tratta di una modalità del dire che impone a sua volta al lettore reale vari spazi interpretativi, potendosi identificare o meno con il "lettore esplicito". Questi si può qualificare come affidabile o poco affidabile a seconda degli obiettivi ideologici dell'autore e della manipolazione congetturale da lui imposta alla voce narrante e al lettore esplicito, entrambi "subalterni". Nella novella in questione il lettore reale non si identifica con l'interlocutore esplicito, rimanendo affascinato e preso dall'ironia dell'altro, della voce narrante e dominante per le sue acute repliche ed argomentazioni. In altre parole, le modalità triangolari dell'ironia assegnano all'interlocutore la posizione di *vittima* e al lettore quella di *complice* della voce narrante, anche nei casi in cui vi è autoironia, dato che questa prevede comunque una superiorità dell'io che la produce, nei confronti di se stesso come era prima. La distanza temporale non è più determinante; può essere di anni o di pochi secondi⁵.

Ne *I pensionati della memoria* il «voi» (l'interlocutore esplicito), con cui la voce narrante entra in discussione, è concepito in posizione comportamentale ed ideologica antitetica. L'io narrante sostiene, infatti, che non riesce a

⁴ Una problematica simile è al centro della novella *Risposta*, la penultima di *Scialle nero*, il primo volume di *Novelle per un anno*.

⁵ Per le modalità relazionali dell'ironia si veda il mio saggio *Sciascia e il problema dell'ironia*, in *Nelle regioni dell'intelligenza. Omaggio a Leonardo Sciascia*, a cura di Lia Fava Guzzetta, Marina di Patti, Pungitopo Editrice, 1992, pp. 125-134.

«liberarsi» dei «morti», al *contrario degli altri* che provano persino «un senso di sollievo», dopo averli accompagnati «con una gran tristezza d'animo e un gran vuoto nel cuore» i parenti «più intimi», «con la soddisfazione d'aver compiuto un dovere increscioso e desiderosi di dissipare, rientrando nelle cure e nel tramenio della vita, la costernazione e l'ambascia che il pensiero e lo spettacolo della morte incutono sempre» (p. 734) gli estranei, che in fondo seguono il funerale solamente per un certo obbligo sociale.

Al livello metadiscorsivo però il rapporto dell'io narrante con i suoi “fantasmi” è speculare a quello dell'autore con i suoi personaggi⁶, creazioni della sua fantasia stimolata dalla percezione della realtà. Rientra in tal senso parzialmente nelle modalità dei «colloqui con i personaggi», di moda in quegli anni. Si pensi a *Conclusioni* (1901) che chiude la raccolta *Decameroncino* di Luigi Capuana ed a *La tragedia di un personaggio* del 1911 dello stesso Pirandello, modalità che, passando per *Colloqui con i personaggi I* e *Colloqui con i personaggi II*, raggiungerà la sua espressione più articolata nel 1921 nel dramma *Sei personaggi in cerca d'autore*.

A mio avviso, ne *I pensionati della memoria* la situazione narrativa va oltre, ruotando intorno alla problematica della consistenza inconsistente della realtà, una volta che questa è concepita (e concepibile) esclusivamente all'interno dell'esperienza soggettiva ed individuale, sino a caratterizzarsi come un'*illusione* (e qui sarebbero da approfondire i legami con il concetto di *illusione* in Giacomo Leopardi). Interagiscono tra loro due piani di riferimento antitetici: quello del reale, con l'endiadi vita/morte, e quello del contatto che l'io sostiene di avere con i defunti, i quali lo seguono e se ne tornano con lui a casa, fino ad averne «la casa piena» (p. 734), non più di morti però, perché vivi nella sua fantasia: «Ma che morti! Sono tutti vivi. Vivi, come me, come voi; più di prima. [...] possono aver la consolazione di viver sempre, finché vivo io. E se ne approfittano! V'assicuro che se n'approfittano» (p. 735). Il sottofondo ironico evidenzia che il mondo del reale e quello del fantastico s'intrecciano e si

⁶ Vale la pena di ricordare che il termine «pensionato» alla fine dell'Ottocento viene usato anche nel significato di «Borsa di studio che [...] si assegnava a giovani artisti [...] perché si perfezionassero a Roma» (Battaglia).

confondono, dato che il linguaggio, di per sé assurdo, rimane ancorato alla più assoluta naturalezza, sino a generare un vero e proprio serrato colloquio. Si consideri il brano seguente:

Dapprima, cioè appena terminata l'ultima rappresentazione (dico dopo l'accompagnamento funebre) quando rinvergono fuori dal feretro per ritornarsene con me a piedi dal camposanto, hanno una certa balda vivacità sprezzante, come di chi si sia scrollato con poco onore, è vero, e a costo di perder tutto, un gran peso d'addosso. Pure, rimasti come peggio non si potrebbe, vogliono rifiatare. Eh sì! Almeno, via, un bel respiro di sollievo. Tante ore, lì, rigidi, immobili, impalati su un letto, a fare i morti. Vogliono sgranchirsi: girano e rigirano il collo; alzano ora questa ora quella spalla; stirano, storcono, dimenano le braccia; vogliono muovere le gambe speditamente e anche mi lasciano di qualche passo indietro. Ma non possono mica allontanarsi troppo. Sanno bene d'esser legati a me, d'aver ormai in me soltanto la loro realtà, o illusione di vita, che fa proprio lo stesso (pp. 737-738).

Il colloquio con il «voi» diviene qui progressivamente una “scenetta” in cui i tratti comici servono a nascondere l'amara ironia che riemerge prepotentemente a seguito della riduzione della realtà a «rappresentazione» teatrale, a pura «illusione di vita».

Nel prosiegua della novella l'impostazione del sistema narrativo si complica ulteriormente nel momento in cui la voce narrante introduce un'esperienza autobiografica concreta dell'autore, risalente al periodo trascorso da Pirandello in Germania, con la figura del signor *Herbst* (ironicamente 'autunno'), il quale aveva a Bonn la sua bottega di cappellaio «in un angolo della Piazza Mercato, presso la Beethoven-Halle» (p. 735) e se ne stava seduto «su la soglia [...] con le gambe aperte e le mani in tasca». Il signor Herbst vedendo passare Luigi Pirandello, gli augurava: «*Gute Nacht, Herr Doktor*» (p. 736). Un frammento di realtà, divenuto *memoria* personale dell'autore, entra nel racconto e riceve una nuova consistenza con un suo *tempo fisso e ripetitivo*, perché legato al momento della lettura, come Pirandello aveva sostenuto nel saggio su *L'umorismo*⁷ e come ripeterà nella premessa ai *Sei personaggi in cerca d'autore*.

⁷ LUIGI PIRANDELLO, *L'umorismo*, in *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di Manlio Lo Vecchio-Musti, Milano, Mondadori, 1973 (prima ed. 1960), pp. 152-158.

Se il Padre e la Figliastro riattaccassero centomila volte di seguito la loro scena, sempre, al punto fissato, all'attimo in cui la vita dell'opera d'arte dev'essere espressa con quel suo grido, sempre esso risonerebbe: inalterato e inalterabile nella sua forma, ma non come una ripetizione meccanica, non come un ritorno obbligato da necessità esteriori, ma bensì, ogni volta, vivo e come nuovo, nato improvviso così per sempre: imbalsamato vivo nella sua forma immarcescibile. Così, sempre, ad apertura di libro, troveremo Francesca viva confessare a Dante il suo dolce peccato; e se centomila volte di seguito torneremo a rileggere quel passo, centomila volte di seguito Francesca ridirà le sue parole, non mai ripetendole meccanicamente, ma dicendole ogni volta per la prima volta con sì viva e improvvisa passione che Dante ogni volta ne tramortirà. Tutto ciò che vive, per il fatto che vive, ha forma e per ciò stesso deve morire: tranne l'opera d'arte, che appunto vive sempre, in quanto è forma⁸.

In tal modo risulta necessariamente condizionato dalle esperienze esistenziali e dalle capacità immaginifiche dei vari lettori, i quali lo rendono spazio e tempo della loro propria memoria, inserendolo in una catena che si ripete e riproduce nel tempo con una parte invariabile (la novella in sé) ed una variabile (le molteplici associazioni e memorizzazioni dei lettori).

L'episodio del signor *Herbst*, pur nella sua brevità, è un tratto costitutivo primario della novella, poiché introduce una (automatica) identificazione tra l'io narrante e l'autore. Questo tratto è rafforzato da Pirandello nel far dire alla voce narrante: «Cari signori miei: quella era una realtà mia, unicamente mia, che non può cangiare né perire, finché io vivrò, e che potrà anche vivere eterna, se io avrò la forza d'eternarla in qualche pagina» (p. 736), cosa che sta appunto avvenendo nella novella. Si tratta di una precisazione in sé ironica che apre il brano seguente sul quale ritornerò più avanti; infatti, se riferito all'autore, il fatto del signor Herbst è nel momento della lettura già entrato nella diegesi del testo, nella «pagina», se riferito, come avviene normalmente, al momento temporale interno al testo è ancora *in fieri*, dovendo subire il passaggio dal primo livello *colloquiale* tra l'io ed il «voi» (gli interlocutori espliciti), al secondo livello, quello della stesura definitiva e della pubblicazione.

⁸ LUIGI PIRANDELLO, *Prefazione a Sei personaggi in cerca d'autore*, in *Maschere nude*, vol. I, Milano, Mondadori, 1967 (IV ed.; prima ed. 1958), pp. 43-44.

L'inserimento della scenetta di Bonn (nel contempo in sé unica e ripetitiva) costituisce, a mio avviso, una delle indicazioni della «via tedesca»⁹ che porta Pirandello ad essere uno degli scrittori più rappresentativi della *modernità*. Il concetto di *modernità* (o *moderno*, o *modernismo*) si caratterizza non soltanto per le implicazioni stilistico-formali o per la scelta di certi temi, motivi ecc., ma soprattutto per il modo di porsi di fronte al mondo, di concepire l'esistente e di realizzare l'esistenza. La modernità mette in discussione i principi determinanti e i procedimenti dominanti sia dell'essere sia dell'esprimersi e del recepire, e di conseguenza gli stilemi primari del dire¹⁰. Per Kryszinski quattro sono le invarianti topiche del moderno: la soggettività, il frammentismo, l'autoriflessività o metadiscorsività e l'ironia¹¹. Per altri critici si debbono aggiungere le categorie dell'introversione, dell'ambivalenza, dell'incertezza epistemologica¹², della riduzione dello spazio e del tempo esteriore¹³. Tutte sono particolarmente pertinenti per *I pensionati della memoria* essendo attive nelle sue strategie narrative.

Di fronte all'esistere Pirandello accentua l'ottica del singolo individuo, il quale non può fare a meno di ridurre l'universale al particolare, rendendo così ambigue e discutibili le idee e le referenzialità che vorrebbero invece imporsi come elementi assoluti, costitutivi e dominanti della realtà. Ne fissa ed

⁹ Cfr. a proposito FRANCO MUSARRA, *Modernità e frammentismo in Pirandello*, in *L'occhio e la memoria. Miscellanea di studi in onore di Natale Tedesco*, vol. I, Caltanissetta, Editori del Sole, 2004, pp. 433-444.

¹⁰ Cfr. tra gli altri PETER V. ZIMA, *Moderne/Postmoderne*, Tübingen, Francke Verlag, 1997; ULLA MUSARRA SCHRÖDER, *Introduzione* alla parte dedicata al tema *Postmoderno/Postmodernismo* del numero III, 5 di «Sincronie» (gennaio-giugno 1999); GIANNI VATTIMO, *La fine della modernità. Nichilismo ed ermeneutica nella cultura post-moderna*, Milano, Garzanti, 1985 e *Forme e pensiero del moderno*, a cura di Franco Rella, Milano, Feltrinelli, 1989.

¹¹ WLADIMIR KRYSINSKI, *Il paradigma inquieto. Pirandello e lo spazio comparativo della modernità*, traduzione a cura di Corrado Donati, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1988 (ed. fr. *Le paradigme inquiet. Pirandello et le champ de la modernité*, Longueuil (Montréal), Les Éditions du Préambule, 1989). Cfr. tra gli altri ROMANO LUPERINI, *L'allegoria del moderno*, Roma, Editori Riuniti, 1990.

¹² Si vedano MALCOLM BRADBURY & JAMES MCFARLANE, *Modernism 1890-1930*, Middlesex, Penguin, 1976, ULLA MUSARRA-SCHRÖDER, *Narciso e lo specchio. Il romanzo moderno in prima persona*, Roma, Bulzoni, 1989, DOUWE.FOKKEMA & ELRUD.IBSCH, *Modernist Conjectures, A Mainstream in European Literature 1910-1940*, London, Hurst & Company, 1987.

¹³ FRANCO MUSARRA & ULLA MUSARRA SCHRÖDER, *L'ironia come paradigma del moderno e del postmoderno*, in *Osmosi letterarie. Sei paradigmi moderni*, a cura di Francesco Mattesini, Novara, Interlinea srl edizioni, 2003, pp. 9-30.

evidenzia la relatività sostanziale, incentrando tutto nei meccanismi delle valenze immaginifiche proprie di un singolo individuo:

In certi momenti di silenzio interiore, in cui l'anima nostra si spoglia di tutte le funzioni abituali, e gli occhi nostri diventano più acuti e più penetranti, noi vediamo noi stessi nella vita, e in se stessa la vita, quasi in una nudità arida, inquietante; ci sentiamo assaltare da una strana impressione, come se, in un baleno, ci si chiarisse una realtà diversa da quella che normalmente percepiamo, una realtà vivente oltre la vista umana, fuori delle forme dell'umana ragione. Lucidissimamente allora la compagine dell'esistenza quotidiana, quasi sospesa nel vuoto di quel nostro silenzio interiore, ci appare orrida nella sua crudezza impassibile e misteriosa, poiché tutte le nostre fittizie relazioni consuete di sentimenti e d'immagini si sono scisse e disgregate in essa. Il vuoto interno si allarga, varca i limiti del nostro corpo, diventa vuoto intorno a noi, un vuoto strano, come un arresto del tempo e della vita, come se il nostro silenzio interiore si sprofondasse negli abissi del mistero. Con uno sforzo supremo cerchiamo [...] di riacquistar la coscienza normale delle cose, di riallacciar con esse le consuete relazioni, [...], di risentirci vivi [...]. Ma a questa coscienza normale, a queste idee riconnesse, a questo sentimento solito della vita non possiamo più prestar fede, perché sappiamo ormai che sono un nostro inganno per vivere e che sotto c'è qualcos'altro, a cui l'uomo non può affacciarsi, se non a costo di morire o d'impazzire. È stato un attimo; ma dura a lungo in noi l'impressione di esso, come di vertigine, con la quale contrasta la stabilità, pur così vana, delle cose: ambiziose o misere apparenze. La vita [...] che s'aggira piccola, solita, fra queste apparenze ci sembra quasi che non sia più per davvero, che sia come una fantasmagoria meccanica. [...] Oggi siamo, domani no. Che faccia ci hanno dato per rappresentar la parte del vivo? Un brutto naso? Che pena doversi portare a spasso un brutto naso per tutta la vita ... Fortuna che a lungo andare non ce ne accorgiamo più. Se ne accorgono gli altri, è vero, quando noi siamo finanche arrivati a credere d'averne un bel naso; e allora non sappiamo più spiegarci perché gli altri ridano, guardandoci. Sono tanti sciocchi! Consoliamoci guardando che orecchi ha quello e che labbra quell'altro; i quali non se n'accorgono nemmeno e hanno il coraggio di ridere di noi. Maschere, maschere ... Un soffio e passano, per dar posto ad altre. [...] Ciascuno si racconcia la maschera come può – la maschera esteriore. Perché dentro poi c'è l'altra, che spesso non s'accorda con quella di fuori. E niente è vero¹⁴.

¹⁴ LUIGI PIRANDELLO, *L'umorismo*, cit., pp. 152-153.

Il brano evidenzia il modo in cui il pensiero pirandelliano si sviluppa: dal silenzio interiore, al naso, alla doppia maschera, sempre condizionato dal suo io. In ciò è riposto, a mio avviso, un tratto saliente della modernità della sua opera, ancora attuale. Si passa dalle modalità proprie del saggio a quelle del dialogo filosofico, a quelle del linguaggio teatrale; e non è un caso che Umberto Eco, in *Pirandello ridens* della raccolta *Sugli specchi*¹⁵, trattando del saggio sull'umorismo, sostenga che si tratta di una commedia che per "caso" ha preso la forma di saggio.

Le modalità cognitive dell'ironico rafforzano la predominanza assoluta dell'io e la relatività del reale. Ne consegue la crisi della parola nella sua referenzialità, poiché il soggetto si rende conto che la parola¹⁶ non è in grado «di concepire l'oggettività» e quindi di rappresentarla. Inizia perciò a negarla, a considerarla un'illusione. Di conseguenza, i «concetti fondamentali, svuotati del loro contenuto, finiscono per esser solo involucri formali»¹⁷. Pirandello ritorna ripetutamente sulla problematica del rapporto tra l'individuo e il mondo che lo circonda, con ripercussioni sull'interattività tra soggetto e oggetto. L'io perde ogni sicurezza, soprattutto nel considerare se stesso:

Può avvenire certamente, e avviene anzi non di rado, che noi siamo in fondo, sostanzialmente, diversi da quel che in buona fede ci crediamo, per quella illusione attiva e pure incosciente che non ci permette di vederci nella nostra vera e schietta realtà, ma quali vorremmo essere. Crediamo di conoscerci, e ci ignoriamo. Pensiamo, operiamo, viviamo secondo questa interpretazione fittizia di noi stessi. In tal stato, domina certamente la finzione; ma è una finzione *visuta*, sincera¹⁸.

Il brano è indicativo della lunga riflessione che è alla base delle realizzazioni poetiche della crisi d'identità centrale nella opera pirandelliana. Borsellino ha parlato, a proposito, di una *strategia della crisi*¹⁹ come un continuo

¹⁵ Milano, Bompiani, 1985, pp. 261-270.

¹⁶ Sulla crisi della "parola" nel periodo a cavallo tra l'Ottocento e il Novecento si veda VITTORIO COLETTI, *Dietro la parola. Miti e ossessioni del Novecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000, pp. 11-70.

¹⁷ MAX HORKHEIMER, *L'eclissi della ragione*, Milano, Sugar, 1972, pp. 15-16.

¹⁸ LUIGI PIRANDELLO, *Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa*, in *Saggi, poesie, scritti vari*, cit., pp. 185-186.

¹⁹ NINO BORSELLINO, *Una strategia della crisi*, in AA.VV., *Pirandello saggista*, Palermo, Palumbo, 1982, pp. 22-29.

considerare ironicamente se stesso e l'altro da sé. Sulla stessa linea si trova Gioviale per il quale vi è in Pirandello la ricerca costante di «una zona di confine» tipica della «modernità come crisi»²⁰, sino al sopravvento di una poetica della negatività²¹. A portarlo in tale direzione ha contribuito, a mio avviso in modo determinante, il suo soggiorno in Germania ed i contatti avuti con la cultura e la filosofia tedesca; oltre a Goethe e Schiller anche scrittori meno noti in quegli anni in Italia, ma che ebbero certamente un loro influsso sul giovane studente a Bonn, ossia i poeti del cosiddetto primo romanticismo: Friedrich Schlegel, Novalis, Jean Paul, Wackenroder, Hölderlin²². Si tenga presente quanto scrive nel saggio sull'umorismo: «[...] l'ironia [...] - secondo l'espressione dello Schlegel - riduce la materia a una perpetua parodia e consiste nel non perdere, neppure nel momento del patetico, la coscienza della irrealtà della propria creazione»²³. Si tratta comunque di uno studio che esula dai limiti di questo saggio, ma al quale ritengo necessario accennare.

La continua ricerca della dimostrazione razionale è un segno della consapevolezza dell'abisso che separa la *vita* dal significato che l'io dà alla vita. Il tono e il registro linguistico rimangono quelli del saggio, essendo costantemente guidati e supportati da procedimenti epidittici volti a dimostrare, in un susseguirsi vorticoso d'argomentazioni all'interno del testo; e poco cambia se il locutore si rivolge a un interlocutore esplicito, ad un personaggio o a se stesso. Tutta l'opera pirandelliana ruota intorno alla problematica del rapporto dell'*io* con l'*altro* ed è perciò incentrata sulla dialettica dell'identità e della frontiera. L'*altro* non è un'entità staccata dall'*io*, ma è condizionato da

²⁰ FERNANDO GIOVIALE, *Discordanti armonie di Otto-Novecento. Pirandello narratore dell'«inanismo contemporaneo»*, in *Storia della Sicilia*, vol. VIII, *Pensiero e cultura letteraria dell'Ottocento e del Novecento*, a cura di Natale Tedesco, Roma, Editalia Domenico Sanfilippo Editore, 2000, p. 288.

²¹ Cfr. RENATO BARILLI, *Pirandello. Una rivoluzione*, Milano, Mursia, 1986 e ROBERT DOMBROSKI, *Pirandello e la poetica della crisi*, in *Pirandello. Poetica e presenza*, cit., pp. 69-79. Dombroski ricollega la poetica di Pirandello al panorama della «cultura della crisi» della fine dell'Ottocento e dell'inizio del Novecento. I costituenti principali sono: la *crisi d'identità*, l'*alienazione*, l'*insicurezza ermeneutica*, il *crollo dei valori tradizionali* e il *pessimismo storico*, determinati dalla crisi della ragione iniziata con il romanticismo tedesco per la posizione concessa all'io empirico nel mondo. Cfr. anche *Pirandello e la cultura del suo tempo*, a cura di Stefano Milioto ed Enzo Siciliano, Milano, Mursia, 1984.

²² Cfr. LADISLAV MITTNER, *Storia della letteratura tedesca. Dal pietismo al romanticismo (1720-1824)*, Torino, Einaudi 1964. Si vedano, in proposito, anche i numerosi saggi di François Orsini.

²³ LUIGI PIRANDELLO, *L'umorismo*, in *Saggi, poesie, scritti vari*, cit., p. 71. Cfr. PAOLA CASELLA, *L'umorismo di Pirandello. Ragioni intra- e intertestuali*, Fiesole (Firenze), Edizioni Cadmo, 2002.

quest'ultimo, con un processo reversibile, in quanto l'autore ha la facoltà (o si arroga il diritto) di spostare i parametri, rendendo di conseguenza l'io un personaggio tra i personaggi, e promovendo l'altro (il personaggio) a io²⁴. Pirandello è consapevole della negatività presente nella libertà moderna, dovuta ai tratti distintivi attivi in una convivenza sociale dominata dall'individualità a danno delle esigenze della collettività, con i conseguenti «comportamenti pluralistici»²⁵.

Di questa ambivalenza sostanziale della sua scrittura Pirandello era cosciente, come si può vedere, tra l'altro, dal fatto che si propone di conferire un'apparente *solida* unità alla molteplicità, raccogliendo le novelle sotto il titolo di «Novelle per un anno», che sembra voler realizzare un rigido ordine logico-strutturale, in cui si tiene conto dei 365 giorni (o 366?). Naturalmente il tutto avviene entro i parametri dell'ironico. Si consideri che le varie sezioni sono scandite sul numero 15, escluse alcune tra le quali due, «In silenzio» e «Il vecchio Dio», hanno titoli significativi, se rapportati alla crisi della consistenza e del rapporto cosa/parola di cui si è detto.

Il narratore pirandelliano, nel suo desiderio di comunicare e di spiegare rivela la particolare mescolanza delle impostazioni ideologiche e sentimentali tipiche del pensiero e della letteratura tedesca romantica, che conferisce dietro un tagliente sorriso ironico un senso al non-senso dell'essere e colma (o s'illude di poter colmare) il vuoto, sebbene con altro vuoto.

Dell'ironia

In altri saggi²⁶ ho delineato le modalità dell'ironia pirandelliana nel teatro e nella narrativa. Ne *I pensionati della memoria* è attiva secondo diverse modalità. La più evidente è quella rivolta verso un certo modo borghese di concepire la vita,

²⁴ Cfr. ZYGMUNT BAUMAN, *Modernity and Ambivalence*, Cambridge, Polity Press, 1991.

²⁵ NATALE TEDESCO, *La nuova coscienza di Pirandello*, in ID., *La scala a chiocciola. Scrittura novecentesca in Sicilia*, Palermo, Sellerio, 1991, p. 46. Natale Tedesco parla di una «frantumazione del personaggio» (p. 47)

²⁶ FRANCO MUSARRA, *L'ironia come forza generativa in Pirandello*, in AA.VV., *Pirandello. Poetica e presenza*, cit., pp. 217-238; Id., *I due livelli del discorso. A proposito dell'ironia in «Il fu Mattia Pascal»*, in «Prometeo», VII (1987), 28, pp. 221-240.

camminando «sicuri, il bastone in mano, il sigaro in bocca» (p. 735). Di qui si passa all'auto-ironia per le implicazioni di appartenenza dell'io della voce narrante nel momento in cui si manifesta come "autore", quindi in fondo "personaggio" in rapporto con altri "personaggi", sue creazioni, e creazione di se stesso. Non può mancare allora di esclamare: «Poveri pensionati della memoria, la disillusione loro m'accora indicibilmente» (p. 737), sentendosi uno di loro: «se ne vengono da me, [...] e con me – poveri pensionati della memoria – amaramente ragionano su le vane illusioni della vita» (p. 739). Ad un livello più profondo dunque l'ironia agisce in modo generativo quale elemento trainante della narrazione. Si consideri la conclusione della novella:

Ed ecco perché i morti se ne vengono da me, ora. E con me – poveri pensionati della memoria – amaramente ragionano su le vane illusioni della vita, di cui essi al tutto si sono disillusi, di cui non posso ancora disilludermi al tutto anch'io benché come loro le riconosca vane (p. 739).

Si ha una completa identificazione dell'io narrante con i «suoi pensionati della memoria», i suoi personaggi, con i quali «colloquia» e con i quali si identifica quasi completamente. Il sintagma leopardiano di «vane illusioni» interagisce ironicamente su tutto il testo rendendo la parola dell'io narrante nel contempo forte e debole, assoluta e ambigua. Se ogni realtà è strettamente individuale, impossibile è giudicare o anche semplicemente affermare qualcosa sulla realtà degli altri. In tal senso ogni parola afferma qualcosa e il contrario di qualcosa. I piani referenziali dell'enunciazione si sovrappongono e s'intrecciano sino a fare del processo di creazione poetica una realtà e della realtà una fantastica rappresentazione artistica. La dicotomia mobile/fisso, che contraddistingue nelle argomentazioni dialettiche la vita e l'arte, confluisce in un unico piano di enunciazione facendo del dualistico un'unità.

Delle stratificazioni sistemiche

Le stratificazioni sistemiche si dispongono, come si è già detto, su vari livelli. Il primo è quello del discorso diretto tra l'io e i suoi interlocutori espliciti, dei «cari signori» o «signori miei» non ulteriormente precisati. Il secondo

riguarda la riflessione dell'io sulla consistenza o inconsistenza della cosiddetta realtà, quindi dell'io che dialoga con se stesso. Il terzo coinvolge delle problematiche metadiscorsive, come quelle della scrittura e del rapporto tra l'autore, i suoi personaggi e i suoi lettori, quindi con istanze esterne all'io. L'intrecciarsi dei tre livelli evidenzia poi il nucleo profondo da cui si sviluppa la novella: quello della potenza della memoria e del suo disporsi, del suo svolgersi nel tempo. Nella cosiddetta realtà l'individuo vive necessariamente all'interno della sua memoria e dei suoi condizionamenti, sino a "creare" per sé una propria dimensione temporale. Se poi questa realtà individuale viene ad essere rappresentata in un'opera d'arte, perde la propria sostanziale mutabilità per fissarsi in una scansione immutabile e ripetitiva. Da ciò il contrasto profondo che separa l'arte dalla vita, contrasto sul quale, comunque, la voce narrante non può fare a meno di ironizzare:

cari signori: quella era una realtà mia, unicamente mia, che non può cangiare né perire, finché io vivrò, e che potrà anche vivere eterna, se io avrò la forza d'eternarla in qualche pagina, o almeno, via, per altri cento milioni d'anni, secondo i calcoli fatti or ora in America circa la durata della vita umana sulla Terra (p. 736).

Il brano evidenzia la presenza dell'ironia, a vari livelli: da quello superficiale dialogico nel riferire ai calcoli americani sulla durata della vita sulla terra (un'ironia rivolta a certe ricerche scientifiche apparentemente assurde), a quello più profondo del peso e del valore che la poesia ha (o dovrebbe avere) nel mondo.

Quasi una conclusione

A chiusura mi sia concessa una piccola considerazione (ironica, ma non troppo) sul legame che vorrei esistesse tra chi scrive, la novella analizzata e coloro che con pazienza mi stanno leggendo. Riprendiamo uno dei significati di «Pensionato» secondo il Battaglia: «Chi ha abbandonato, più o meno volontariamente, un atteggiamento, una convinzione, un ideale, o, anche, che ha perduto il vigore, la vivacità di un tempo» e cita proprio dalla novella *Risposta*

la frase già menzionata: «poveri pensionati della memoria, la disillusione loro m'accora indicibilmente». Sono entrato da poco nel sempre più numeroso gruppo dei "pensionati", ma con la speranza di non appartenere ai pensionati di questo tipo: non ho perso né le mie convinzioni né i miei ideali; per la vivacità poi sta agli altri giudicare. Mi auguro che per i miei allievi e per i colleghi ed amici che ho avuto la fortuna d'incontrare sino ad oggi sia un «pensionato della memoria», gradito ospite, anche se (senza volerlo, vi assicuro!) mi sia capitato di esser stato fastidioso, ingombrante o inopportuno, forse per il senso di vuoto che a volte sentivo celarsi dietro le tante parole o per il senso di eclissi dei valori di questa nostra realtà presente. Vi è stata forse, a volte, una non-identità con me stesso, perso nei meandri del sogno e delle attese, bui corridoi in cui s'incontra con spavento il proprio sosia. Mi soccorreva allora l'ironia e un forte senso dell'umorismo che riuscivano sempre a ridimensionare e sgretolare l'angoscia con la bontà e la simpatia, aprendomi a quell'infinito che ci trascende, conferendoci un significato universale. Ma vedo che mi sto perdendo in un labirinto pirandelliano di parole, seguendo "alla cieca" un altro autore, che come l'agrigentino sento particolarmente a me vicino, Claudio Magris²⁷. Ritornando a parafrasare Pirandello, vi prometto che nonostante la "pensione" non cesserò di «guardarvi», di «sentirvi», che non cesserò (se possibile e se lo vorrete) di essere per voi «un sostegno, un conforto», dando forza così alle nostre reciproche «illusioni [...] di cui non posso ancora disilludermi al tutto [...], benché [...] le riconosca vane» (p. 739).

²⁷ CLAUDIO MAGRIS, *Danubio*, Milano, Garzanti, 1993 (prima ed. 1986), p. 96.

**Italo Svevo ultima maniera:
gli ironici ricordi e le paradossali riflessioni del «vecchione»**

***Il vegliardo*: quarto romanzo di Svevo**

A sentir parlare di «vecchione» si drizzeranno i capelli in capo a tutti coloro che hanno una certa familiarità con il dibattito critico sveviano, poiché si ha a che fare con quell'entità sfuggente ma persistentemente evocata che è il cosiddetto «quarto romanzo di Svevo». Un fantasma che non ci porta però affatto lontani dal tema qui proposto perché i materiali incompiuti dell'«ultima maniera», dove si recuperano per nuove «avventure» una vecchia conoscenza dei lettori di Svevo, il sig. Zeno Cosini (ora alquanto incanutito nella sua nuova posizione di «vecchione») sono appunto quelli in cui un certo filone interpretativo ha riconosciuto i germi del romanzo in progetto. Si ricorderà che è stato un suggestivo rilievo di Debenedetti relativo al «romanzo *Il vecchione*, a cui [Svevo] mise mano nel 1928, cioè alla vigilia di morire, e del quale non ci sono rimaste che poche pagine iniziali»¹ a dare la stura a un dibattito potenzialmente inesauribile che, raggiunto il suo zenith esegetico con il volume di Gabriella Còntini *Il quarto romanzo di Svevo* è andato poi svolgendosi, forse anche grazie alle cautele di Marziano Guglielminetti («non abbiamo un romanzo organico fra le mani ma campioni di una scrittura romanzesca abbastanza omogenea e di sicuro fuoruscita dall'orbita della *Coscienza di Zeno*»²),

* Università di Trieste.

¹ GIACOMO DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1971, p. 541

² MARZIANO GUGLIELMINETTI, *Il romanzo del Novecento italiano. Strutture e sintassi*, Roma, Editori Riuniti, 1986 (2a ed.), p. 192.

verso conclusioni di ragionevole buon senso. Così infatti Bruno Maier che, in virtù della sua grande sensibilità agli snodi dell'arte di Svevo e grazie alla propria ineguagliabile familiarità con i manoscritti sveviani, raccolte in un solo volume le pagine che collocano al centro il personaggio proiettivo del «vecchione» (o del «vegliardo», come dir si voglia), ha spiegato che

*Il vegliardo non è un vero e proprio “quarto romanzo” [ma] un insieme di capitoli che avrebbero dovuto costituire un romanzo, da Svevo vagheggiato ma non compiuto, auspicato ma non attuato [...]. Così come sono giunti a noi [...] essi si organizzano in due “partenze” di romanzo destinate a non giungere al traguardo; e sono in certo senso preceduti, per usare ancora il gergo sportivo, da una “falsa partenza” che non ha avuto alcun seguito, e cioè dal frammento intitolato *Le confessioni del vegliardo*³.*

Ecco dunque, in poche frasi, delimitato il campo sul quale mi appresto a condurre il mio breve esperimento interpretativo, cui vanno premesse due avvertenze. In primo luogo andrà ricordato che a questa fase terminale della creatività letteraria di Svevo appartengono anche altri materiali, contigui tanto per ragioni cronologiche che tematiche, e tali da creare un reticolo di rimandi intertestuali con le vicende del «vegliardo» propriamente dette: la commedia *La rigenerazione*, per esempio, e la novella *Vino generoso*. Opere gemelle de *Il vegliardo*, che trascurerò, per concentrarmi invece in modo esclusivo sulle vicende del “secondo” Zeno. Non dovrà inoltre sfuggire che l'eroe della *Coscienza*, divenuto «vecchione», mantiene un solido legame con il proprio predecessore narrativo di cui rappresenta la continuazione, sia in termini anagrafici che, per quanto possibile, psico-caratteriali, e di cui condivide grossomodo il passato (se vogliamo avventurarci ad impiegare un termine quanto mai complesso del “sistema-Svevo”), ancorché collocandosi ad un livello, potremmo dire, di più riposata saggezza umana. Svevo dunque plagiario di se stesso? O un autore che, avendo trovato un personaggio che lo rappresenta nel modo più fedele e dove meglio può esprimersi la sua problematicità, non vuole assolutamente rinunciarvi? L'una e l'altra cosa, io credo. Sappiamo – lo insegna il caso

³ ITALO SVEVO, *Il vegliardo*, a cura di Bruno Maier, Pordenone, Studio Tesi, 1995 (prima ed. 1987), p. 180.

Pirandello-Tilgher – come il successo sia un pessimo maestro per il talento letterario (soprattutto se sortisce gli effetti attribuitigli da Svevo in una lettera a Valerio Jahier del 2 ottobre 1927⁴), come in effetti rivela il fatto di scoprire, tra le pagine de *Il vegliardo* qualche scivolata in una sorta di scolastica di se stesso, comprensibile misura di sicurezza adottata da uno scrittore che ha tardivamente posto le labbra alla coppa della fama. E penso per esempio a un paio di crude comparse del tema del fumo – quel risvolto della *Coscienza* che aveva tanto colpito Joyce –, nulla di più, a mio parere, che una marca di riconoscimento (e di «segnale-Zeno»⁵ parla infatti in termini espliciti la Còntini). D'altra parte si ha la netta impressione che Svevo, pur mutando la tonalità, si trovi perfettamente a suo agio nel modulare il nuovo a-solo di Zeno: si nota infatti una particolare scioltezza narrativa e la capacità di inventare con una leggerezza nutrita di ironia – un vero e proprio gusto del raccontare – aspetto che probabilmente l'asestamento dei materiali in una organica compagine, ciò che la morte di Svevo ha purtroppo impedito, avrebbe ancor più esaltato (quanto poi effettivamente organica, anche a lavoro finito, è difficile dire: Giulio Ferroni, per esempio, ha voluto scommettere sulla «struttura più aperta, frammentaria, disponibile» che il quarto romanzo «avrebbe forse presentato»⁶). Anche in questo caso però si dovrà procedere con cautela: schiacciare il “secondo” Zeno sul suo predecessore rischierebbe di farne smarrire la voce autentica, quasi che si trattasse, per i nuovi materiali, di una meccanica secrezione del capolavoro. Che fa incombere su di essi – e come non potrebbe? – tutto il proprio peso, ma che va tenuto, per ragioni di “igiene” critica, a debita distanza.

Le strade del ricordo

Il vegliardo ha il vizio dei ricordi, e certo non potrebbe essere altrimenti per un pollone di Zeno Cosini. Egli continua a dibattersi «fra il presente e il passato, ma almeno fra i due non viene a cacciarsi la speranza, l'ansiosa

⁴ ITALO SVEVO, *Carteggio*, a cura di Bruno Maier, Milano, dall'Oglio, 1965, p. 236.

⁵ GABRIELLA CONTINI, *Il quarto romanzo di Svevo*, Torino, Einaudi, 1980, p. 13.

⁶ GIULIO FERRONI, *Profilo storico della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1992, p. 951.

speranza del futuro» (V. 21). Il suo è, in un certo senso, un ricordare riepilogativo, quanto la memoria del primo Zeno era stata invece tesa e dinamica, funzionale ad un futuro da costruire. La morte è in agguato, il vegliardo lo sa bene: e se pure non se ne lascia angosciare, è altrettanto restio a rimuoverne il pensiero, a costo di «ama[re] poco tutti coloro che dal colpo non erano minacciati ed avevano quell'aspetto odioso di gente sicura che compiangere, commiserare e si diverte» (V. 55). Così l'irritazione verso i «sani» (attenuata, in questa fase d'epilogo, perché Cosini ha ormai messo agli atti la scoperta che la sua presunta malattia va considerata una forma paradossale di «grande salute») si complica di un altro dispettoso stato d'animo, rivolto a coloro che sopravviveranno.

Una memoria “breve”, potremmo dire, contrapponendola alla memoria “lunga” della *Coscienza*, che abbraccia un'intera vita e “riconosce” – virgolette d'obbligo – la funzione di dissonanza, il quoziente di diversità nel complesso d'Edipo. Il modulo narrativo de *Il vegliardo* prende infatti generalmente la forma di un resoconto a caldo, che è quasi un presente, il lungo presente de *Il mio ozio*:

Il presente non si può andare a cercare né sul calendario né sull'orologio che si guardano solo per stabilire la propria relazione al passato e per avviarci con una parvenza di coscienza al futuro. Io e le cose e le persone che mi circondano siamo il vero presente. Il mio presente si compone di vari tempi anch'esso. Ecco un primo lunghissimo presente: l'abbandono degli affari. Dura da otto anni. Un'inerzia commovente (V. 53).

Occasionalmente il ricordo si piega verso episodi lontani, la caccia con Orazio, per esempio, quando Zeno, «guardando[si] intorno per trovare a Trieste degli esempi di forza e di risoluzione che [lo] guarissero della debolezza di cui cominciav[a] a soffrire tanto», avendo l'impressione che «la pratica di ammazzare delle bestie dovesse aver contribuito a creare la forza del Cima», si era disposto ad imitarlo, convinto di poter così conquistare «il forte volere – quello dell'assassino» (V. 100-1). Andò a finire a pallettoni e risate: e una “risata”, spiega Zeno con l'accondiscendenza di un nonno mentre recuperando la traccia gioioso di un luminoso ricordo, «quella sì, non è mai perduta. Tanto più che ora la ritrovammo intera, aumentata» (V. 103).

Sono sprazzi di luce antica che si riaccendono all'improvviso, con ricche vibrazioni ironiche, intessute di malizia e bonarietà. E che emergono private di quella spigolosa asprezza che spesso appartiene, in analoghi contesti mnestici, alla *Coscienza*, dove più vigorosamente si impone la tendenza a denunciare, a deridere, a smascherare; oppure, rabbiosamente, a nascondere l'inguaribile inettitudine e l'istintivo opportunismo del protagonista, sfoderando strategie che non riescono minimamente ad ingannarci. Non che il II Zeno non abbia anch'egli una "reputazione" da difendere: quell'auto-stima che, ancorché costruita sull'argilla, deve essere garantita affinché possa brillare allo sguardo altrui per dare conferma alla apparente impeccabilità dell'anziano (ex-)uomo d'affari; ma la sua stagione è un presente già insidiato delle ombre della morte e il suo campo di esperienza si è tuttavia contratto nel breve cerchio della famiglia, che diventa così il luogo per eccellenza dell'affermazione di sé e della conflittualità – tanto nelle sue forme latenti che dichiarate –, il terreno esistenziale e simbolico su cui il disadattato gioca, senza varcare l'uscio di casa, le sue mani da baro: famiglia, ha spiegato Claudio Magris che è «la borghesia camuffata da universale-umano e tradotta in sentimenti e gesti quotidiani», l'ambiente in cui «la vittoria dello spirito borghese [...] si delinea sino all'ultimo come un esito inesorabile della condizione umana»⁷. Il vecchione ha ormai dietro le spalle il mare aperto della vita, tutto sfide e gesti gravidi di responsabilità, marosi e secche insidiose, e, avendo offerto anch'egli – come Orazio – il suo ex-voto a Poseidone, ogni situazione va ad assumere i colori del crepuscolo, quella calda luce autunnale (senza toni di dramma né malinconie, anzi, illuminata da improvvisi barbagli di riso), dove nulla sembra ormai veramente contare perché la grande avventura, l'ultima e più misteriosa, è già alle porte e non resta che attendere rassegnati la barca di Caronte. Uno Zeno dunque, se non senza artigli, certo alquanto domato; veramente, e nel senso migliore del termine, senile (non per nulla Debenedetti, pur riconoscendo in quest'ultima maschera sveviana, «il sapore dello stile» di Zeno, ne ha avvertito

⁷ CLAUDIO MAGRIS, *Presentazione dei «Racconti»*, in ITALO SVEVO, *I racconti*, Milano, Garzanti, 1985, pp. XXXIII, XIX.

la peculiarità, il carattere in qualche modo «stagionato e decantato»⁸); laddove invece il suo *alter ego* più giovane non cessava di agitarsi scomposto (e alquanto maldestramente, in verità) per affermare nel grande mare della vita tutta la sua contraddittoria e sfocata esuberanza. Intreccio di ricordi che si potrebbe definire “minimalista” perché retto da un *carpe diem* che appare l’ultima risorsa di chi si avvicina all’estremo congedo e che rende assai simili i processi psichici del vegliardo a quelli del fanciullo. Da qui la sorprendente intesa con Umbertino, che assomiglia al vecchio Zeno (ancora capace, entro certi limiti, di amare, odiare, lottare, ma come in esilio dietro un vetro offuscato che mentre lascia vedere, deforma ed allontana i momenti della vita) assai più che allo Zeno della *Coscienza*, nel pieno – si fa per dire – delle sue forze.

Io credo che amo tanto Umbertino perché è tuttavia fuori dell’età [...] Tutta la vita per lui non era altro che un panorama ben staccato da lui, da cui non poteva provenirgli né male né bene se non gli si buttava addosso proprio a lui, ma solo delle informazioni [...]. La serenità – fatta di rassegnazione e curiosità sempre viva – arriva a tutti, ed io cammino accanto ad Umbertino molto simile a lui (V. 119, 125).

Un fanciullo, la cui amabile “perversione” Zeno è attento a registrare, ma collocandola a diametrale distanza da quell’ambito sessuale cui Freud l’aveva ricondotta nel 1905, e che per giunta dispone, come vuole la sua età, di una «grande fantasia» (V. 120): così incontenibile anzi da dimostrarsi capace di trascinare Zeno nelle sabbie mobili di un sogno angoscioso, l’unico fra tutti i materiali dell’ipotetico IV romanzo (ed è qui, per sviluppare un’intuizione della Còntini, un altro tratto che accomuna il vecchio ed il fanciullo: un orizzonte ugualmente dominato dall’«onnipotenza del desiderio infantile»⁹). Non tanto outsider della vita, ad ogni modo, da non aver iniziato anch’egli a comprendere – nonostante la tenera età – la sua natura di «macchina colossale» («lui è sereno perché la macchina lo diverte [...] io alla macchina sono ormai tanto abituato» – V. 125), una prima intuizione che l’adolescenza farà maturare, virandola però verso colori più cupi, «perché si comincia allora a scoprire che la macchina è

⁸ GIACOMO DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, cit., p. 554.

⁹ GABRIELLA CONTINI, *Il quarto romanzo di Svevo*, cit., p. 110.

fatta per addentarci e non si vede dove in mezzo a tanti ordigni si possa mettere sicuri il piede» (V. 125). Un vero e proprio percorso ad ostacoli, gravato delle peggiori minacce, da cui ci aiuta a salvarci la difficile arte di mentire (soprattutto a se stessi, potrebbe aggiungere, con intonazione psicanalitica, il primo Zeno): Umberto, infatti, nonostante l'età verde, «è già abituato a non dire tutto» (V. 127). Un “marginale” per difetto d'età, potremmo dire, come per eccesso il vecchio Zeno, che si appresta ad entrare a vele spiegate nell'arena delle ipocrisie borghesi.

I processi della memoria

Giunti a questo punto è doveroso chiedersi come effettivamente funzionino i processi memoriali dentro il frammentario universo de *Il vegliardo*. Ne danno un primo emblematico esempio le pagine che Maier ha posto a prologo de *Il vegliardo* “*primo*” e che avevano colpito anche Debenedetti per la loro scapricciata vivacità. Ritornato fino in centro città, dopo una breve gita fuori porta al volante della propria automobile – così il racconto di Zeno – e prossimo a quella condizione di sonnolenza o di torpore che predispone agli agguati della memoria, egli nota, sgusciante col suo passo leggero tra le macchine del traffico rallentato, la figura fresca ed elegante di una fanciulla.

Io non so – continua – perché sentii che sarebbe stato crudele che l'attimo fosse fuggito senza creare alcuna relazione fra me e quella giovinetta.

Troppo crudele. Ma bisognava fare presto e la fretta creò la confusione. Ricordai! C'era già tale relazione fra me e lei. Io la conoscevo. La salutai piegandomi verso la lastra per esser visto, e accompagnai il mio saluto di un sorriso che doveva significare la mia ammirazione per il suo coraggio e la sua giovinezza [...]. Io proprio non ne ricordavo il nome. Ficca i gli occhi nel passato col vivo desiderio di ritrovarcela e passai presto di anno in anno, lontano, lontano. La scoprii accanto ad un amico di mio padre. – La figlia del vecchio Dondi – mormorai malsicuro. Ora che avevo fatto quel nome mi parve di ricordare meglio. Il ricordo della giovinetta portava con sé quello di un giardino piccolo e verde attorno ad una piccola villa [...] tale ricordo mi ringiovanì per un istante e ricordai di essere stato capace di afferrare, di tenere, di lottare (V. 16, 17).

Ma ad Augusta, forte di quel buon senso borghese che è insieme condizione di garanzia e obiettivo polemico delle elucubrazioni di Zeno, non riesce difficile far giustizia del ricordo-fantasia del vecchio consorte, riportandolo sul solido terreno della realtà: «Augusta fece cessare tale sogno, sconvolto con uno scoppio di riso: “La figlia del vecchio Dondi a quest’ora ha la tua età. Chi dunque salutasti tu? La Dondi era di sei anni più vecchia di me. Ah! Ah! Ah! [...]”» (V. 17). Doccia fredda che smaschera il contorto processo mentale di Zeno: c’è in esso, innegabilmente, una sfumatura di quel proustismo sul cui orizzonte Debenedetti ha inteso leggere le pagine di Svevo (e dove va collocata, in fondo, l’intera esplorazione de *Il romanzo del Novecento*), ma con una nota stridula e dissacrante, tutto all’opposto dell’elegia proustiana. Una sfumatura beffarda che (per nostra fortuna, vorrei aggiungere) rende il trattamento del tema memoriale da parte di Svevo del tutto diverso dalla maniera francese, anche là dove a Proust si guarda per trarne ispirazione. La *madeleinette* di Zeno – la “fanciulla giovanissima vestita di bianco” – mentre sembra proiettarlo verso il tempo perduto della giovinezza («allora ero stato tanto innocente anch’io da ridere con tutti gli altri invece che prenderla fra le mie braccia tanto bella e tanto desiderabile» V. 16), con quel corteggio di tenerezze e di rimpianti che accompagna i lampeggiamenti della nostalgia («un rintocco miracoloso della Grazia», scriveva Debenedetti, riferendosi a Combrai e al dolcetto della zia Léonie¹⁰), non è, in realtà, che un inganno del desiderio, una fata morgana scaturita dal misterioso scrigno del tempo, incapace di scuotere il vegliardo dal suo ferma radicamento nell’*hic et nunc*. Se il passato, discontinuo e imprevedibile secondo la sua essenza più vera, pare insinuarsi sin dentro le pieghe del presente imponendovi una ingannevole logica di “tempi misti” e di fuochi fatui, di apparizioni menzognere e di illusioni della volontà – fenomeni propri alla natura umana – basta una risata per ricacciarlo indietro e ridare al tempo la sua abissalità. In conclusione la spirale della memoria risulta, per impiegare un termine cruciale della *Weltanschauung* di Zeno, una fragile ed imprevedibile *avventura*, esperienza soggetta a tutti i venti ed eventi dell’Io

¹⁰ GIACOMO DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, cit., p. 299.

profondo, tanto necessaria quanto effimera, una sirena che corteggia ma non seduce l'Ulisse legato all'albero del proprio presente.

Così, ripiombato nel suo lungo presente, dopo il timido tentativo di dare una soluzione “proustiana” all'enigma del tempo (e, forse, una certa particolare impronta allo statuto del proprio romanzo *in fieri*), tocca a Zeno scavare ancora, nel capitolo programmatico, a chiarezza di sé e delle proprie strategie di narratore. Con il risultato di individuare alcuni particolari aspetti del processo della memoria, aspetti che prendono, come spesso in Svevo, la forma di antitesi: da un lato la natura viva e discontinua del tempo ricordato in contrapposizione al tempo “spazializzato” dei calendari («Il tempo fa le sue devastazioni con ordine sicuro e crudele, poi s'allontana in una processione sempre ordinata di giorni, di mesi, di anni, ma quando è lontano tanto da sottrarsi alla nostra vista scompone i suoi ranghi: ogni ora cerca il suo posto in qualche altro giorno ed ogni giorno in qualche altro anno [...] freddo e privo di luce è proprio l'anno di cui non si ricorda proprio niente al suo vero posto [...] talvolta in quegli anni morti s'accende improvvisa una luce che illumina qualche episodio nel quale allora appena si scopre un fiore raro della propria vita, dal profumo intenso. Così mai la signorina Dondi mi fu tanto vicina come quel giorno in Piazza Goldoni», V. 18, 19). E, dall'altro, quasi in direzione contraria, la «serietà del ricordo», quella «logica della mente» che «corregge i disordini della natura», facendo per esempio emergere dalla memoria come percettivamente sincronici – è questo il caso concreto da cui parte Zeno – il colpo del maglio sull'incudine contemplato da lontano, durante una gita in Carnia, e il rumore di quel colpo, che giungeva invece al suo orecchio con sensibile ritardo. In effetti parrebbero contraddittori questi rimandi da un lato all'imprevedibilità e alla sostanza ingannevole del ricordo, e dall'altro alla sua capacità di “normalizzare” i “capricci” della natura, quasi a giocare la carta relativistica contro il sostanzialismo, senza potersi decidere fra i due. In realtà quello che conta, nel ragionamento che Svevo mantiene provocatoriamente aperto, è la sottolineatura della inesauribile tensione fra norma e trasgressione, fra l'esigenza della legge e il bisogno di sovversione, tra la necessità di punti fissi e l'ansia di “inventarsi” liberamente (per giungere a riconoscersi, nonostante

tentazioni deterministiche – e sappiamo quanto Svevo fosse attratto dall’idea schopenhaueriana di caratteri umani fissi ed immutabili: il lottatore, il contemplatore – quella creatura «condannat[a] a tradurre la necessità in libertà»¹¹, come ha suggerito José Ortega y Gasset, all’ombra della fenomenologia, negli stessi anni della nuova incarnazione di Zeno). Dialettica connaturata all’essenza dell’uomo, curioso animale che invoca la stabilità delle regole – la figura autoritaria del Padre – e non può trattenersi, nel contempo, dal contestarle (punto d’arrivo del positivista pentito e del borghese integrato, che tuttavia ha scoperto, anche grazie a Nietzsche e a Freud, quanto sia rigogliosamente creativa l’interiorità umana e come sappia salvarci dall’omologazione; magari, ma che importa?, a prezzo qualche una presunta «malattia». Del resto, si domanda Svevo scrivendo a Valerio Jahier, nel dicembre del 1927, «e perché voler curare la nostra malattia? Davvero dobbiamo togliere all’umanità quello che essa ha di meglio?»¹²)

Mai come in queste pagine conclusive della sua parabola di scrittore Svevo ha proclamato tanto chiaramente il carattere “interessato” dei processi psichici, nel cui ambito viene ricondotta anche la memoria: una facoltà che va a prendere posto nel novero degli «ordigni» di cui si avvale l’«occhialuto uomo» («triste e attivo animale [che] inventa gli ordigni fuori del suo corpo»¹³) per compensare la sua debolezza di animale senza artigli e farlo trionfare nello spietato *struggle for life* (e ciò vale anche per Zeno, predatore solo in apparenza distratto e rinunciataro, che in realtà sta sornione in agguato, pronto al balzo decisivo). Anch’essa, come i più alti ideali, i valori, le virtù cui la società non cessa di elevare gli altari, “umana, troppo umana”. Ripercorrendo le fasi di quella sofferta decisione che lo ha per sempre sottratto/salvato dagli affari, rimettendo nella sua vita una nuova castrante *Imago* paterna, quel tutore da cui solo la guerra lo aveva liberato (paradossalmente un giovane, perché «ora che sono vecchio non si rispettano che i giovani così che io sono passato per la vita senza essere stato rispettato mai» e «sto solo a questo mondo [...] visto che

¹¹ JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *Il tema del nostro tempo* (1923), Milano, Sugarco, 1985, p. 53.

¹² ITALO SVEVO, *Carteggio*, cit., p. 243.

¹³ ID., *La coscienza di Zeno*, a cura di Giovanna Benvenuti, Milano, Principato, 1985, p. 358.

perfino la mia età fu per me sempre un'inferiorità», V. 119), Zeno scopre le sue carte con disarmante schiettezza: «rivolgo il mio pensiero al passato», rivela, «come per correggerlo – anzi un evidente tentativo di falsarlo» (V. 40). Gioco di prestigio, condotto fra continue ritrattazioni e frastornanti smentite, che non sempre ottiene un pieno successo: concluso il braccio di ferro con l'Olivi («la lotta era finita. Perciò ora mi sentivo tanto debole e disarmato», V. 47), bisognoso di «rimettermi, consolarmi, riacquistare la fiducia in me stesso (quando ero soggiaciuto alla forza di qualcuno)» (V. 50), Zeno cerca di confondere le carte, ma ... «io tentai di non ricordare ma non fu possibile perché c'erano dei testimoni e dovetti ritirarmi sconfitto una volta di più» (V. 52). In apparenza una concessione all'idea della sostanzialità e oggettività dei ricordi, che non dovrebbe tuttavia trarci in inganno. Si trattava di smentire il protagonista dimostrando il carattere soggettivo e interessato dei processi memoriali, e aver provvisoriamente concesso loro un minimo quoziente di "verità" non sposta di un solo centimetro Svevo-Zeno dal suo più ardito traguardo concettuale: quell'idea sussurrata che proclama l'universale relativismo. La vita, e i travagli interiori che essa provoca nell'uomo, consegnata ad una cifra di imprevedibilità, casualità, inspiegabilità: i solidi padri borghesi, orgogliosi interpreti – estrapoliamo un formula di Franco Fortini – del «nesso razionalismo-umanesimo»¹⁴ sarebbero rabbriviti. E György Lukács, per dire di uno degli ultimi paladini di una visione rigorosamente sostanzialistica della realtà, avrebbe certo parlato, anche in questo caso, di "distruzione della ragione": critica comprensibile, certo, ma che non deve impedirci di riconoscere la modernità e l'efficacia con cui Svevo rivendica e fa operare la forza conoscitiva della letteratura, sonda gettata nel mistero dell'uomo con il gesto sornione di chi finge di non darci importanza. L'arguto discepolo di Zarathustra danzante, insieme alla bellezza di un incondizionato sì alla vita (la «grande salute» della *Genealogia della morale*) – che non significa tuttavia alcuna concessione a forme di superomismo "militante" di impronta ideologico-

¹⁴ FRANCO FORTINI, *Politica e sintassi*, in ID., *Questioni di frontiera*, Torino, Einaudi, 1977 (2a ed.), p. 113.

politica («la ridicola concezione del superuomo come ci è stata gabellata, soprattutto a noi italiani»¹⁵) – ha saputo infatti apprendere una lezione di libertà interiore che gli ha reso possibile di ricavarci uno spazio di relativismo irridente e di beffarda ironia dentro la sua scorza di bravo borghese, di cittadino integerrimo, di marito e genitore irreprensibile, di probo uomo d'affari; quel rovescio della medaglia di ironico anarchismo e di sovversivismo burlone (ma solo quando siede alla scrivania davanti al foglio bianco) che compensa l'apparente integrazione del capitano d'industria nella società efficientista e produttiva, le cui regole fa mostra di condividere, con dissimulazione più che onesta, assolutamente spontanea.

Umanizzare e tradire

Espressione anch'esso del conflitto fra oggettività e relativismo, stabilità e mutamento (quella condizione più che umana, universale, che trovava la sua cifra – nel capitolo che conclude la *Coscienza* – nel simbolo dell'acqua corrente e delle nuvole mosse dal vento) è in fondo l'agonistico colloquio che Svevo intrattiene con i più prestigiosi referenti culturali del proprio tempo. In un passo del tardo *Soggiorno londinese*, pagina fondamentale per capire la natura di Zeno, Svevo, a proposito del suo controverso rapporto con la psicanalisi, spiega che «noi romanzieri usiamo baloccarci con le grandi filosofie e non siamo certo atti a chiarirle: le falsifichiamo ma le umanizziamo»; e quindi, in relazione questa volta alla teoria einsteniana,

l'artista, voglio dire, l'artista letterato, e l'illetterato, dopo qualche vano tentativo di avvicinarsi, la mette in un cantuccio di dove essa lo turba e l'inquieta, un nuovo fondamento di scetticismo, una parte misteriosa del mondo, senza della quale non si sa più pensare¹⁶.

Eloquente ossimoro, quel «fondamento di scetticismo», che vale a caratterizzare in maniera inconfondibile la visione del mondo di Svevo e la sua relazione con le conquiste della scienza. Ne *Il vegliardo*, in particolare,

¹⁵ ITALO SVEVO, *Carteggio*, cit., p. 243.

¹⁶ ITALO SVEVO, *Saggi e pagine sparse*, Milano, Mondadori, 1954, pp. 172-173.

l'acquisizione ironica dei risultati più alti della contemporanea riflessione scientifico-filosofica prende la direzione del darwinismo. Un ambito di dottrine nel cui segno Svevo aveva indirizzato fin da subito la propria ricerca, fin da quando cioè aveva scelto di intitolare *Una lotta* la prima novella pubblicata nel 1888 su «L'Indipendente» sotto lo pseudonimo di Samigli, o quando aveva dedicato alla teoria darwiniana alcune delle pagine più amare della sua riflessione sull'uomo¹⁷. «Lotta» è, in effetti, parola tematica nel primo blocco di frammenti de *Il vegliardo*, quasi un tornare alle origini della propria parabola di scrittore-filosofo, ma con un'operazione di recupero che è ben più di una soluzione di comodo, se è vero che perfino la visione della propria fragile salute di uomo anziano non sa fare a meno, esplicitandosi in una brillante trovata narrativa, di tale messa a fuoco:

Da noi vecchi con la designazione di salute deve significarsi un indebolimento progressivo e contemporaneo di tutti gli organi. Guai se uno di essi resta in arretrato cioè troppo giovanile. Io mi figuro che allora la collaborazione può convertirsi in lotta e gli organi deboli possano essere trattati a pugni, si può immaginare con quale magnifico risultato per l'economia generale (V., 68).

Nel secondo gruppo di materiali, su uno stesso orizzonte speculativo, sono invece le teorie dell'ereditarietà a dominare le riflessioni del “vecchione”. Che le riplasma, ovviamente a modo suo, ben al di là di quella ossessiva attenzione al patologico che ne aveva governato l'acquisizione nella narrativa di Zola e in certi drammi di Ibsen, mettendole a fuoco a partire da un'osservazione sulla propria figliola, l'inconsolabile Antonietta, di cui Zeno «ama figurar[si] che abbia ereditato dalla madre la grande virtù e da me l'esagerazione». Constatazione che potrebbe condurre, sostiene, ad

una grande scoperta sulla legge di eredità, che si potrebbe verificare studiare e verificarne l'esattezza con facilità. Da Antonia la cosa si verifica evidente: dalla madre essa ebbe una qualità e dall'eredità del padre fu stabilito in quale misura quella qualità si manifestasse (V., 108).

¹⁷ *Ibid.*

Da questo momento le teorie dell'ereditarietà non finiscono più di intrigare Zeno, che ne fa anzi la chiave interpretativa della realtà, giungendo, come nel caso della psicanalisi, a imbrogliare tanto le carte da piegarle alla sua predominante intuizione del mondo: toccherà anche a loro, così come alle riflessioni di Freud e di Einstein filtrate dal nostro autore, di scivolare verso una frastornante deriva relativistica, a costituire un tassello di quel «nuovo fondamento di scetticismo [...] senza del quale non si sa più pensare». Un processo interpretativo in cui Zeno cessa di rappresentare solo se stesso, per assurgere ad emblema dell'uomo preso nella sua pura essenza, “truffatore” per natura e per natura inesausto creatore di mondi fittizi. Allargando all'umanità intera, e con lo stesso sorriso che da allora era andato assai presto appannandosi (già dal racconto successivo, *L'assassinio di via Belpoggio*, risalente al 1890), l'intuizione di *Una lotta*, il cui protagonista sconfitto, il poeta Arturo, veniva descritto aleggianti – per l'incapacità di una severa autocritica – in compensative fantasticherie, nelle quali il rivale appariva piangente e pentito, e la perfida Rosina «dolce e mesta»¹⁸, anticipando l'Angiolina di *Senilità*. Come a registrare la fallacia soggettivistica che inquina il pensiero di ogni creatura di sangue e di carne.

Evoluzionismo dunque, ed ereditarietà, declinati da Zeno in modo capricciosamente irregolare. Così a proposito del prediletto Umbertino, tanto diverso, a parer suo, dall'insopportabile Valentino, il padre:

Quel bambino è una vera protesta contro il padre suo. Io credo sinceramente che anche l'eredità talvolta non sia altro che un gesto d'impazienza per cui la razza vecchia viene dimenticata e ne viene inventata una del tutto nuova (V., 121).

In effetti, guardando da vicino, e soprattutto inforcando gli occhiali del relativista convinto (Zeno), le cose finiscono per ingarbugliarsi:

Scoprii per la prima volta come essa [Augusta] pensava di me [...]. Io somigliavo ad Alfio. Fisicamente ed anche moralmente [...]. Poi anche Antonietta mi somigliava. E non sapeva darne la prova [...]. Si correva in automobile verso Miramare [...]. Io mi abbandonai a tale riposo e cercai di dimenticare la mite

¹⁸ ITALO SVEVO, *Una lotta*, in «Paragone – Letteratura», 264 (1972), p. 71.

donna che mi stava accanto e che m'aveva indovinato meglio di quanto io e, come spero, lei stessa lo sapessimo. E vidi per un momento i caratteri umani ereditarsi l'uno dall'altro, perfettamente deformati ma sempre trasparentemente identici in modo che perfino Augusta se ne potesse accorgere con un'ispirazione non basata sulla ragione. Ma poi mi ribellai: a che cosa serviva la legge dell'eredità se tutto poteva risultare da tutto? Tanto fa non saperne niente se si doveva ricercare come Carlo sia disceso da quella bestia di Guido e quei bestioni di Antonietta e Alfio da me (V., 148, 149).

Insomma, gli ordigni paiono essersi ribellati, o meglio aver raggiunto una condizione in cui sembrano aver perso ogni stabilità di significato. Ciascuno ne fa l'uso che crede, per il proprio tornaconto personale e le interpretazioni del mondo che essi consentono non assumono mai alcun valore assoluto: alcuni di questi ordigni, aveva spiegato infatti Svevo parecchi anni prima, erano Idee:

La giustizia che regola le avventure e le sventure attenuandole o aggravandole, la scienza ch'è l'espressione più alta dell'anima malcontenta, che prepara gli ordigni e crea il loro bisogno, la religione che dà qualche istante di pace all'anima torva e infine l'ordinamento sociale e economico cioè un metodo per far convivere in una guerra dall'aspetto di pace il triste e malvagio animale guerresco¹⁹.

Ma anche questa tesi pare ormai mostrare la corda: sullo sfondo dello scetticismo assoluto di chi non si lascia condizionare nemmeno dalle proprie incredulità, tali ordigni non appaiono più strumenti utili all'umanità per qualche collettivo percorso di progresso, ma "armi" di cui fanno uso i singoli individui nella quotidiana lotta per la vita. Si rilegga con attenzione il passo che segue: se mistero e sorprese avvolgono la storia dell'uomo, disorientando chi cerca di interpretarla, Zeno si affretta a dichiarare di non stupirsi affatto, avendo già affilato le sue armi su quella nozione di «avventura psichica»²⁰, quale è apparso, ai suoi occhi di freudiano improvvisato, il discorso psicanalitico. Critico di ogni «verità assoluta» e paladino – così l'Ortega y Gasset degli anni Venti, interprete del nuovo clima intellettuale – di prospettive di relativismo integrale che mettono allegramente in forse le nozioni di razionalità e oggettività care alla borghesia ottocentesca («la sola prospettiva falsa è quella che pretende di essere

¹⁹ ITALO SVEVO, *La corruzione dell'anima*, in ID., *Saggi e pagine sparse*, cit., p. 113, p. 114.

²⁰ ITALO SVEVO, *La coscienza di Zeno*, cit., p. 343.

l'unica»²¹), questo Zeno del crepuscolo è una sorta di kierkegardiano “uomo estetico”, ma senza un solo briciolo di disperazione.

Insomma l'evoluzione della carne è un grande mistero. Quando mi dicono che la storia umana si ripete m'è facile di crederlo: si ripete ma non si sa dove. Là è la sorpresa. In casa mia potrebbe oggi nascere un secondo Napoleone e io non me ne sorprenderei affatto. E tutti gli altri direbbero che la storia si ripete quando invece non c'è stato niente che la preparasse (V., 112).

Il trionfo dell'ironia?

Più di ogni altro dei suoi antenati narrativi, il vecchio Zeno modella le proprie riflessioni secondo le regole dell'ironia. La scrittura si è come rattappata e pacificata nel *Witz*, perdendo quell'ampio respiro ermeneutico che, nella *Coscienza*, permetteva generose (e disorientanti) incursioni nella fenomenologia dell'“Edipo”. È come se il Vegliardo fosse “guarito”, e non tanto da quel complesso al quale, come gran parte della cultura del suo tempo, Svevo guarda con uno scettico sorriso, quanto dalla curiosità nei confronti di un se stesso che risulta quasi indecifrabile per eccesso di complicazioni. Delle due istanze che muovevano, intrecciandosi, la sua scrittura para-autobiografica, quella di «arrivare a capir[si] meglio» (dicembre 1902: «L'abitudine mia e di tutti gli impotenti di non saper pensare che con la penna alla mano [...] mi obbliga a questo sacrificio. Dunque, ancora una volta, grezzo e rigido strumento, la penna m'aiuterà ad arrivare al fondo tanto complesso del mio essere»²²) e l'altra, di conservare nella pagina scritta la traccia di ciò che il tempo consuma e fa svanire (10 gennaio 1906: «Io penso che effettivamente la mia vita sia stata troppo corta. Fu molto piena di sogni che io non notai né ritenni. Non rimpiango di non aver goduto abbastanza ma sinceramente rimpiango di non aver fissato tutto questo periodo di tempo. Del resto guai se ci fossero molti altri che sentissero come me! Povera umanità! Quante autobiografie! [...] Tutto a me d'intorno muore giornalmente nell'oblio perché io sto estatico a vedere

²¹ JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *Il tema del nostro tempo*, cit., p. 135.

²² ITALO SVEVO, *Saggi e pagine sparse*, cit., pp. 289-290.

frastornato da un mondo di gente che mi grida nelle orecchie»²³) è questa seconda che pare aver prevalso. La vita, sentenzia Zeno nella premessa, datata 4 aprile 1928, al secondo gruppo di materiali de *Il vegliardo*, «sarà letteraturizzata [...] e il raccoglimento occuperà il massimo tempo che così sarà sottratto alla vita orrida vera». L'intervento vivificante della scrittura darà così nuovamente colore di realtà a ciò che il tempo tendeva a opacizzare, mentre il resto scivolerà per sempre nell'oblio:

come è definitivamente morta la parte che non raccontai. Vada a cercarla talvolta con ansia sentendomi monco, ma non si ritrova. E so che anche che quella parte che raccontai non ne è la più importante. Si fece la più importante perché la fissai. Ed ora che cosa sono io? Non colui che vissi ma colui che descrissi (V., 79).

In effetti Zeno ha messo agli atti l'incomunicabilità generazionale, quella tensione che sonnecchia e scoppia irrefrenabile nei momenti di più spensierato incontro della famiglia, a tavola, per esempio. Visto dalla parte del padre il conflitto acquista toni di commedia e richiama antichi archetipi letterari. La dissimetria di un bacio che Alfio è costantemente incapace di restituire: «lo baciai sulla guancia ed egli, confuso, baciò l'aria» (V., 93), e l'intera scena dell'acquisto del quadro, con tutti i suoi sorridenti sottintesi – ricordiamo che Alfio è un pittore e si sente, proprio in famiglia, del tutto incompreso – muove spontaneamente al riso. Svevo è totalmente padrone dei suoi mezzi e amministra con suprema maestria quei giochi di dissonanze già sperimentati nella *Coscienza*: appeso al muro «lo sgorbio» (V., 94) dell'apprendista pittore, Zeno si sforza di amarlo (e la triplice ripetizione, nella pagina che segue, di un verbo piuttosto raro in questi materiali fa capire quanto sforzo di auto-inganno nasconda l'espressione affettiva), non dopo averlo trasformato in un talismano contro l'età. L'egoismo del vecchio è un provvidenziale soccorso per rinforzare un tiepido amore paterno: «fu un periodo molto gradevole nelle mie relazioni con Alfio. Io, sinceramente, lo ammiravo [...] Era veramente un'arte la sua. Un'arte moderna, e intendendola io ringiovanivo» (V., 96).

²³ Ivi, p. 294.

Eppure, siamo veramente sicuri che l'ossessione edipica sia veramente uscita di scena? La scrittura di Zeno, tutta trabocchetti e doppi-fondi nasconde in effetti molte sorprese e l'apparente serenità del lungo gesto d'addio dell'ineffabile vecchione mantiene ancora molte riserve di ambiguità. Assolutamente preterintenzionale, e quindi dall'intrigante valore di sintomo, appare lo stato di famiglia che Svevo attribuisce alle due figure alle quali lo Zeno de *Il vegliardo* si sente più profondamente legato, e con cui intrattiene, nell'ambito familiare, i rapporti più sciolti ed armoniosi: il nipote Carlo e il nipotino Umberto, orfani entrambi di padri verso i quali Zeno aveva coltivato sentimenti di antagonismo e antipatia. Un caso anche questo di infantile "onnipotenza del desiderio", da riferirsi piuttosto all'autore che al personaggio? Con la necessità di un risarcimento narrativo che implica la semi-seria e de-responsabilizzata assunzione di quel ruolo di padre che il personaggio Zeno non sa vivere nei confronti di Alfio (e di Antonietta) se non con scatti di insofferenza e di fastidio? Leggendo Svevo è troppo facile sovrainterpretare, chiudendo in limiti ristretti la polivalenza delle sue suggestioni. È certo tuttavia che la presenza nel sistema dei personaggi, e in una posizione indubbiamente cruciale, di due orfani che Zeno "adotta" come figli secondo il cuore, imprime una segreta impronta alle pagine de *Il vegliardo*: tanto anti-edipiche (o a-edipiche) in apparenza quanto incomprensibili, nella loro vera sostanza, al di fuori della lotta fra il Figlio e il Padre, con tutte le tensioni, la volontà di annientamento e di sostituzione, i mascheramenti e gli alibi, le ansie e i sensi di colpa che essa implica. A confermare, si direbbe, e quasi di contrabbando, quella centralità psico-antropologica del conflitto generazionale nell'arte letteraria del crepuscolo della Kakania (soprattutto in ambienti di impronta ebraica) su cui Arthur Tatossian ha scritto le sue pagine perspicaci²⁴.

²⁴ ARTHUR TATOSSIAN, *Edipo in Kakania. Kafka, Musil e Freud*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002 (prima ed. 1984).

II.

TEMPO E MEMORIA NELLA NARRATIVA DEL SECONDO NOVECENTO

La loquacità di Qfwfq

Leggendo o rileggendo le avventure delle *Cosmicomiche* di Italo Calvino non si può non essere colpiti da questo paradosso fondamentale: come mai la storia dell'universo, di cui, come tutti sappiamo, solo una parte ridicolmente minuscola è dedicata all'uomo, come mai questa storia di ciò che è il più quieto, più oggettivo possibile viene raccontata dal personaggio più chiacchierone, delirante, soggettivo immaginabile? Oltre alla circostanza che *Q effe doppia vu effe q* è un fattore davvero imprescindibile in tutti questi racconti, un chiaro indizio del suo statuto assolutamente primordiale lo possiamo cogliere nel fatto che almeno una parte delle avventure cosmicomiche sono intitolate dietro il loro protagonista, con la quale mossa l'autore lo promuove da personaggio narratore al soggetto stesso di questi racconti¹.

Sia detto per inciso che a nostro parere si è un po' ingiusti nei confronti di questo simpatico cicerone, ritenendo generalmente suo nome impronunciabile e a volte addirittura sterile perché geometrico anzi palindromico. Ora, a parte il fatto che perfetto palindromo non lo è a causa della Q maiuscola, riteniamo che un piccolo sforzo lo si potrebbe fare e quindi proporremo di pronunciarlo semplicemente «*Qfwfq*», un suono che con un po' di immaginazione potrebbe ricordare per esempio un processo chimico o biologico, un soffio d'aria, il consumersi di una fiamma...

A prima vista il personaggio di Qfwfq sembra stranamente – e comicamente – in conflitto con l'oggetto stesso delle *Cosmicomiche*, il mondo che

* Schaarbeek (Bruxelles), Belgio.

¹ Cfr. PHILIPPE DAROS, «*Cosmicomics*» - *Autres Qfwfq. Une petite cosmogonie à l'usage de notre temps*, in «*Italiques*» (CRIMC, Paris III, Sorbonne nouvelle), 4 (1984), p. 27.

si sottrae alla parola. Rammentiamo a questo proposito la famosa ultima pagina delle *Lezioni americane*:

Magari fosse possibile un'opera che ci permettesse d'uscire dalla prospettiva limitata d'un io individuale, non solo per entrare in altri io simili al nostro, ma per far parlare ciò che non ha parola, l'uccello che si posa sulla grondaia, l'albero in primavera e l'albero in autunno, la pietra, il cemento, la plastica... Non era forse questo il punto d'arrivo cui tendeva Ovidio nel raccontare la continuità delle forme, il punto d'arrivo cui tendeva Lucrezio nell'identificarsi con la natura comune a tutte le cose?²

Questo desiderio di dar voce alla memoria del mondo in un certo senso si è concretizzato nei racconti cosmicomici, i quali, come sappiamo, furono raccolti proprio con tale formula, anche se, a dire la verità, è il racconto *La memoria del mondo* che per doppia metonimia diffonde il suo titolo tra tutte le "altre storie cosmicomiche".

La memoria del mondo, una storia dove non c'è Qfwfq, sviluppa in chiave *noir* il tema di una tale aspirazione a stabilire «un inventario generale non solo del presente ma anche del passato, di tutto quello che c'è stato dalle origini, insomma una storia generale di tutto contemporaneamente, o meglio un catalogo di tutto momento per momento»³. Ben presto però questa enorme ambizione d'immagazzinamento degenera in una perfida macchina snaturante, menzognera e addirittura annichilante che non solo deforma e violenta ciò che viene registrato ma anche chi registra, vittima di un micidiale complotto, come quel povero signor Müller di questo racconto, che viene ucciso proprio nel momento della sua nomina a direttore dell'organizzazione.

Un ironico omaggio a Calvino e a questo suo racconto viene fatto nientedimeno dalle Nazioni Unite, visto che *Memoria del mondo* o *Memoria Mundi* è il nome di un prestigioso progetto dell'UNESCO, instaurato nel 1992 per salvaguardare la memoria documentata, collettiva dell'Umanità; dovrebbe essere una memoria del mondo scritto, per usare una formula cara a Calvino, non di

² ITALO CALVINO, *Lezioni americane*, Milano, Garzanti, 1988, p. 120.

³ ITALO CALVINO, *La memoria del mondo*, ora in *Romanzi e racconti*, vol. II, Milano, Mondadori, 1992, p. 1248.

«ciò che sfugge alla nostra registrazione [...], ciò che passa senza lasciar traccia»⁴, insomma ciò che costituisce il «mondo non scritto», per dirla con un'altra formula calviniana. Si tratta comunque di un'ambizione che richiama subito in mente la leggendaria Biblioteca di Alessandria, la euforica *Bibliotheca Universalis* dell'Umanesimo, La ragionata *Encyclopédie* dei *philosophes* illuminati ed altri sogni di incorporare tutta la sapienza del mondo. Nell'ambito della letteratura ci vengono in mente casi famosi come il fallimentare progetto enciclopedico flaubertiano di *Bouvard et Pécuchet*, o l'angosciante racconto di Borges *La Biblioteca di Babele*, nel quale l'infinita perfezione dello stabilimento rischia di trasformarsi in un incubo di prigionia senza termine.

Quando si proclamò che la Biblioteca comprendeva tutti i libri, la prima impressione fu di straordinaria felicità... Alla speranza smodata successe, com'è naturale, una depressione eccessiva...⁵

Di fronte a questo ardore enciclopedico tanto nell'immaginario letterario quanto in realtà, è significativo osservare che Calvino una volta, in una tavola rotonda dedicata alla sua opera, definì il suo progetto cosmicomico la «costruzione di un'enciclopedia contraddittoria»⁶. E infatti vari critici hanno, a nostro avviso giustamente, letto *Le cosmicomiche* come parabole che mettono in scena una concezione epistemologica e gnoseologica se non fallimentare per lo meno sperimentale, antideterminista, costruttivista, contraddittoria⁷.

Quindi, per tornare al punto di partenza, come possiamo spiegarci che questa enciclopedia cosmicomica calviniana prende forma proprio attraverso la voce bonaria di quel simpaticone Qfwfq, che non ci rifiuta mai le sue vivaci ricordanze di come fossero le cose nei tempi più remoti. Una prima risposta

⁴ Ivi, p. 1251.

⁵ JORGE LUIS BORGES, *La biblioteca de Babel*, in *Ficciones*, 1944. Versioni consultate: *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, 1993, p. 494-495; *Finzioni*, trad. di Franco Lucentini, Torino, Einaudi, 1955, cfr. <http://www.unipa.it/~mcometa/borges.htm>.

⁶ ITALO CALVINO, tiposcritto inedito del 1984 di una conferenza di Philippe Daros al *Séminaire Queneau* in presenza di Calvino, Parigi, 21 gennaio 1984 (in mio possesso privato).

⁷ Cfr. soprattutto: MARIA LUISA DI FELICE, *Le cosmicomiche di Calvino come parabole epistemologiche*, in «Problemi», 64, maggio-agosto 1982, pp. 122-141; GREGORY L. LUCENTE, *Signs and Science in «Le Cosmicomiche»: Fantascienza as Satire*, in ID., *Beautiful Fables. Self-consciousness in Italian narrative from Manzoni to Calvino*, Baltimore/London, Johns Hopkins University Press, 1986, pp. 276-287; MARCO BELPOLITI, *Il mondo guarda il mondo*, in ID., *Storie del visibile. Letture del visibile. Letture di Calvino*, Rimini, Luisè, 1990.

ovvia è che questo procedimento appaga l'*homo ridens*: sempre vuol essere stato lì e dice sempre la sua. Insomma, Qfwfq mette allegria. Il che è del tutto giustificato, ovviamente, e in piena sintonia con il famoso precetto di Raymond Queneau («l'on n'écrit point pour emmerder les gens»⁸). Numerosi critici hanno individuato i mezzi e le operazioni che generano gli effetti di comicità⁹, che sono finalmente riconducibili, ancora qui, anche secondo le indicazioni dello stesso Calvino, all'accennato contrasto fra «sforzo per uscire da una conoscenza antropomorfa» e convinzione «che la nostra immaginazione non può essere che antropomorfa»¹⁰. Questa caratteristica accomuna d'altronde i racconti cosmicomici alle intelligenti favole filosofiche del grande scrittore polacco Stanisław Lem¹¹, scomparso nel 2006, racconti che, anche se ambientati in un lontano futuro, sono popolati da esseri (robot?) altrettanto stranamente antropomorfici che i personaggi delle *Cosmicomiche* e che, al pari di essi, sono ben lungi dall'esaurirsi con l'etichetta sbrigativa di fantascienza.

Però, tenendo presente che il detto *comics* per l'autore rimandava piuttosto al genere dei cartoni animati che all'idoneità di questi racconti a far ridere o meno, bisognerebbe andare alla ricerca di una spiegazione alternativa o complementare per questo strano contrasto. E a questo punto dobbiamo ritornare al tema della memoria del mondo: per poter attingere a questa fonte e uscire dai confini dell'io individuale, forse ci vuole proprio una spinta iniziale, così come ci voleva lo slancio della Signora Ph(i)NK₀ in *Tutto in un punto* per far scoppiare il *big bang* e far espandersi la materia dell'universo nello spazio:

⁸ Mia traduzione approssimativa: «Non si scrive per rompere le scatole alla gente». Notevole anche la variante lipogrammatica di Georges Perec in *La disparition*, Paris, Denoël, 1969, p. 312: «L'on n'inscrit pas pour assombrir la population» («Non si scrivono libri allo scopo di intristire il popolo», *La scomparsa*, trad. di Piero Falchetta, Napoli, Guida, 1995, p. 253).

⁹ Cfr. soprattutto: FRANCESCA BERNARDINI-NAPOLETANO, *I segni nuovi d'Italo Calvino*, Roma, Bulzoni, 1977; GABRIELLA GABBI, *La forma dello spazio come forma della scrittura. Un'analisi delle «Cosmicomiche»*, in «Nuova Civiltà delle Macchine», V (1987), 1/17, pp. 25-31; CLAUDIO MILANINI, *L'umorismo cosmicomico*, in ID., *L'utopia discontinua. Saggi su Calvino*, Milano, Garzanti, 1990, pp. 99-126.

¹⁰ ITALO CALVINO, *Lezioni americane*, cit., p. 90.

¹¹ Penso in primo luogo a: STANISŁAW LEM, *Cyberiada*, Cracovia, Wydawnictwo Literackie, 1965; *Cyberiade*, trad. di Riccardo Valla, Milano, Marcos y Marcos, 2003.

Si stava così bene tutti insieme, così bene, che qualcosa di straordinario doveva pur accadere. Bastò che a un certo momento lei dicesse: «Ragazzi, avessi un po' di spazio, come mi piacerebbe farvi le tagliatelle!»¹²

Insomma una forza d'iniziativa massimamente soggettiva, per niente solipsistica, ma anzi rivolta pienamente ai «ragazzi», agli altri. Si potrebbe avanzare l'ipotesi che risalire al passato, raccontare il presente, pronosticare il futuro, in altre parole testimoniare, sia possibile soltanto se all'inizio c'è questo gesto di apertura al prossimo, questo slancio narrativo rivolto agli interlocutori. Claudio Milanini, nel suo saggio sull'umorismo cosmicomico, sottolinea giustamente questo coinvolgimento del pubblico di Qfwfq:

risulta sempre palese che quest'ultimo parla a voce alta: si rivolge a un pubblico di astanti, ora sollecitandone il consenso, ora stuzzicandone la curiosità, ora sfidandone i pregiudizi [...]. La sua parola è costantemente orientata, nei resoconti e nelle descrizioni non meno che nei commenti: potremmo ripetere, con Bachtin, che essa fa eco e reagisce con tutte le sue fibre agli interlocutori silenziosi, ossia accenna «al di là dei suoi confini, a una parola non detta parola altrui»¹³.

Se Milanini vede soprattutto un effetto comico, una valenza ironica in tale fenomeno, vorrei azzardare ancora una volta la speculazione che sia proprio questa disposizione dialogica, questa ammissione dell'eteroglossia la condizione stessa che fa scaturire le testimonianze di Qfwfq.

Ma a questo proposito ci viene un dubbio: si tratta poi proprio di testimonianze? Certo, a prima vista sembrerebbe di sì; tanto frequenti sono espressioni come: «voi non ve ne potete ricordare, ma io sì»¹⁴ o accenni a ricordi immediati tipo: «Come me quand'ero attaccato a quello scoglio, volete dire?»¹⁵ Però altrettanto frequenti sono frasi che mettono in dubbio il funzionamento della memoria, o che ne accentuano la concezione costruttivista:

¹² ITALO CALVINO, *Tutto in un punto*, in *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 122.

¹³ CLAUDIO MILANINI, *L'umorismo cosmicomico*, cit., p. 110; la frase citata di Bachtin si trova in MICHAEL BACHTIN, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, trad. di Giuseppe Garritano, Torino, Einaudi, 1980, p. 256.

¹⁴ ITALO CALVINO, *La distanza dalla Luna*, in *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 81.

¹⁵ ITALO CALVINO, *La spirale*, in *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 207.

Di quel che avevo capito allora, ho dimenticato tutto. Ciò che vi ho raccontato è quanto posso ricostruire, aiutandomi con congetture nei passaggi lacunosi. Che gli uccelli possano riportarmi un giorno dalla regina Or, non ho mai smesso di sperarlo. Ma saranno i veri uccelli, questi che sono rimasti tra noi?¹⁶

Per prima cosa devo specificare meglio quello che dicevo sul ricordarmi poco [...] per chiarire il fatto che non ricordarmela [una storia d'amore] è a un certo punto necessario perché la storia sia questa e non un'altra, cioè mentre di solito una storia consiste nel ricordo che se ne ha, qui il non ricordare la storia diventa la storia stessa¹⁷.

Se vi dico che me ne ricordo voi obietterete che nel niente niente può ricordare niente né essere ricordato da niente, ragion per cui non potete credere nemmeno una parola di quello che sto per raccontarvi. Argomenti difficili da controbattere, lo ammetto. Tutto quello che posso dirvi è che, dal momento in cui qualcosa ci fu, e non essendoci altro, quel qualcosa fu l'universo, e non essendoci mai stato prima, ci fu un prima in cui non c'era e un dopo in cui c'era, da quel momento, dico, comincio a esserci il tempo, e col tempo il ricordo, e col ricordo qualcuno che ricordava, ossia io o quel qualcosa che in seguito avrei capito d'essere io...¹⁸

Questi brani bastino a far notare che il tema del ricordo e della memoria è davvero centrale nei racconti cosmicomici. È stimolante a questo proposito aprire l'*Encyclopaedia Britannica* per consultare la voce *Memory* e venire a sapere non solo che il ricordarsi si trova inerentemente a pochi passi dalla confabulazione, una delle «psychological oddities of memory» che costituiscono l'altra faccia della testimonianza, ma anche che le funzioni del ricordare e del dimenticare sono essenzialmente adattative. Per far ancora maggiormente risaltare il carattere dialogico dei ricordi di Qfwfq possiamo trovare ispirazione ancora una volta in Borges, più in particolare nel personaggio Ireneo Funes, che ha il dono della memoria assoluta:

Noi, in un'occhiata percepiamo: tre bicchieri su una tavola. Funes: tutti i tralci, i grappoli d'uva e gli acini d'una pergola. Sapeva le forme delle nubi australi dell'alba del 30 Aprile 1882, e poteva confrontarle, nel ricordo, con la copertina marmorizzata d'un libro che aveva visto una sola volta, o con le spume che

¹⁶ ITALO CALVINO, *L'origine degli uccelli*, in *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 247.

¹⁷ ITALO CALVINO, *Priscilla. Mitosi*, in *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 275.

¹⁸ ITALO CALVINO, *Il niente e il poco*, in *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 1259.

sollevò un remo, nel Rio Negro, la vigilia della battaglia di Quebracho. Questi ricordi non sono semplici: ogni immagine visiva era legata a sensazioni muscolari, termiche, etc. Poteva ricostruire i sogni dei suoi sonni, tutte le immagini del suo dormiveglia. Due o tre volte aveva ricostruito una giornata intera; non aveva mai esitato, ma ogni ricostruzione aveva richiesto una intera giornata. Mi disse: «Ho più ricordi io da solo, di quanti non ne avranno avuti tutti gli uomini insieme, da che mondo è mondo». E anche: «I miei sogni, sono come la vostra veglia». E anche: «La mia memoria, signore, è come un deposito di rifiuti»¹⁹.

Funes, in quanto testimone assoluto, vive il suo incubo in quasi perfetta solitudine («celebre per alcune stranezze, come quella di non frequentare nessuno»²⁰), non esce mai dalla sua stanza sempre totalmente buia. Prova a ridurre il più possibile tutti i possibili stimoli, che per lui sono indelebili. In questo sciagurato Funes, che morirà a poco più di venti anni, riconosciamo dunque la figura perfettamente antitetica al socievole Qfwfq, che nella sua lunga esistenza non ha mai tralasciato stimoli ed esperienze che potevano ingombrare la sua memoria, e che è sempre pronto a condividere i suoi ricordi con chi sta a sentire questa voce sempre pronto al dialogo (anche finto²¹). Di questa disposizione al dialogo e all'ammissione della voce altrui nel proprio discorso troviamo una conferma anche nel saggio di Marina Spunta sull'oralità scritta nella narrativa italiana contemporanea²². In effetti, molti degli autori studiati in questo libro fondamentale (Gianni Celati, Antonio Tabucchi e Alessandro Baricco) hanno trovato in Calvino un punto di riferimento importante per trovare modi per far entrare l'oralità, la polifonia, l'ibridizzazione delle voci nella loro prosa, anche se a dire la verità molti di essi hanno sentito il bisogno di andare più in là, di oltrepassare quello spirito

¹⁹ JORGE LUIS BORGES, *Funes el memorioso*, in *Ficciones*, 1944. Versioni consultate: *Œuvres complètes*, vol. I, cit., p. 514; *Finzioni*, cit., cfr. <http://www.geocities.com/Athens/Acropolis/1096/antologia.htm>.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Cfr. HEINRICH LAUSBERG, *Elemente der literarischen Rhetorik*, Monaco, Hueber, 1949; *Elementi di retorica*, trad. di Lea Ritter Santini, Bologna, Il Mulino, 1969, p. 241, nota 45: «Fr. *dialogisme* “figure de rhétorique qui consiste à mettre sous la forme de dialogue les idées ou les sentiments que l'on prête à ses personnages”; ingl. *dialogism* “the discussion of a subject under the form of a dialogue”; it. *dialogismo* “finzione di dialogo”; sp. *dialogismo* “figura que se comete cuando la presona que habla lo hace como si platicara consigo mismo”».

²² MARINA SPUNTA, *Voicing the Word. Writing Orality in Contemporary Italian Fiction*, Bern, Peter Lang, 2004.

geometrico, astratto, cerebrale che ritenevano contraddistinguesse lo «stile Calvino».

È una critica, questa, che ha perseguitato Calvino da sempre, ma che si era esacerbata da quando si era trasferito a Parigi e si era messo a pubblicare appunto i racconti cosmicomici. Già dall'ormai classico articolo di Guido Almansi *Il mondo binario di Italo Calvino*²³, passando per il polemico *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura* di Carla Benedetti²⁴ fino al recente saggio di Pierpaolo Antonello sui rapporti fra scienza, filosofia e tecnica nella letteratura italiana del Novecento²⁵, lo scrittore ligure subisce rimproveri più o meno bonari, più o meno perentori, più o meno sfumati, di privilegiare oltre misura «l'*esprit de géométrie*» a «l'*esprit de finesse*», secondo Almansi²⁶, di avere uno «stile terso» e geometrico e di voler esercitare un «controllo intenzionale su ogni parola dei suoi racconti, tanto che essa non può che apparire come il risultato di una sua scelta», e anzitutto di mettere in atto «un'ideologia di tipo constativo», producendo «una letteratura che ha rinunciato a incidere sul mondo» (tutto questo secondo Benedetti, che crea così una ovvia contrapposizione con un'ideologia *performativa* di Pasolini)²⁷. Infine in questo universo sterile della prosa calviniana, in questo gioco asettico dell'oscillazione fra l'io e l'universo sarebbe stata dimenticata, secondo Antonello, la natura relazionale della mente, «la dimensione autentica e costruttiva dell'*alterità*»²⁸. Ciononostante, già al gusto di Almansi, ciò che salvava Calvino era il famoso «fattore *gnao*», una specie di criterio d'impurità:

L'ordine perseguito da Calvino a tutti i livelli delle possibilità narrative, a un livello cosmologico [...], etico [...], spaziale [...], esistenziale [...] è sempre stato fortunatamente inquinato da forze ed elementi estranei: la non-geometrizzabilità del reale, la minaccia del caos, del mistero, l'insondabilità dell'istinto, la non-

²³ GUIDO ALMANZI, *Il mondo binario di Italo Calvino*, «Paragone-Letteratura», XXII (1971), 258, pp. 95-110.

²⁴ CARLA BENEDETTI, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996.

²⁵ PIERPAOLO ANTONELLO, *Cibernetica e fantasmi. Italo Calvino fra mito e numero*, in ID., *Il ménage a quattro. Scienza, filosofia, tecnica nella letteratura italiana del Novecento*, Firenze, Le Monnier Università, 2005.

²⁶ GUIDO ALMANZI, *Il mondo binario di Italo Calvino*, cit., p. 95.

²⁷ CARLA BENEDETTI, *Pasolini contro Calvino*, cit., p. 78.

²⁸ PIERPAOLO ANTONELLO, *Il ménage a quattro*, cit., p. 218.

prevedibilità delle reazioni umane. Ma soprattutto dall'invenzione linguistica, dalla libertà della lingua stessa...²⁹

Sarebbe allettante pensare che questa libertà della lingua, questo fattore gnac o *clinamen* si manifesti soprattutto quando il testo mette in scena questa *alterità* di cui parlava Antonello, quando nelle *Cosmicomiche*, per attingere alla memoria di Qfwfq si passa attraverso quel dialogismo che caratterizza la maggior parte di questi racconti. Nelle *Lezioni americane*, queste *Memos for the next Millennium*, in cui fra l'altro appare questa stessa figura del dialogo con ascoltatori virtuali, Calvino stesso dice che in una certa parte delle *Cosmicomiche* «il plot è guidato da un'idea conseguente con il punto di partenza scientifico, ma sempre rivestita da un involucro immaginoso, affettivo, di voce monologante o dialogante»³⁰.

Apparentemente questa situazione del dialogo è per lo meno significativa se non necessaria appena si tratta di giungere alla memoria. Non dimentichiamo che il testo chiave a questo proposito, *Dall'opaco*, quel «calcolo della memoria» nasce proprio da una tale situazione di conversazione fittizia con interlocutori indefiniti:

Se allora mi avessero domandato che forma ha il mondo avrei risposto che è in pendenza, con dislivelli irregolari...³¹

Per quanto riguarda possibili altri metodi per esercitare e controllare la memoria, come le famose *artes memoriae* del Rinascimento, cioè arti che non si basano su modelli dinamici di dialogo ma su modelli architettonici fissi, è interessante notare che ne *Le città invisibili*, tra le città della memoria ne troviamo una, Zora, che ricorda stranamente tali metodi di memorizzazione statica:

Al di là di sei fiumi e tre catene di montagna sorge Zora, città che chi l'ha vista una volta non può più dimenticare. Ma non perché essa lasci come altre città memorabili un'immagine fuor del comune nei ricordi. Zora ha la proprietà di restare nella memoria punto per punto, nella successione delle vie, e delle case

²⁹ GUIDO ALMANZI, *Il mondo binario di Italo Calvino*, cit., p. 104.

³⁰ ITALO CALVINO, *Lezioni americane*, cit., p. 90.

³¹ ITALO CALVINO, *Dall'opaco*, in *La strada di San Giovanni*, Milano, Mondadori, p. 119.

lungo le vie, e delle porte e delle finestre nelle case, pur non mostrando in esse bellezze o rarità particolari. Il suo segreto è il modo in cui la vista scorre su figure che si succedono come in una partitura musicale nella quale non si può cambiare o spostare nessuna nota.

[...]

Questa città che non si cancella dalla mente è come un'armatura o reticolo nelle cui caselle ognuno può disporre le cose che vuole ricordare...

[...]

Ma inutilmente mi sono messo in viaggio per visitare la città: obbligata a restare immobile e uguale a se stessa per essere meglio ricordata, Zora languì, si disfece e scomparve. La Terra l'ha dimenticata³².

Attribuendo un carattere rinunciatorio e constativo alla narrativa di Calvino, Benedetti ne ha fatto una caricatura. Per proporre una lettura alternativa ci ispiriamo per finire al bellissimo saggio su Calvino di Gianfranco Gabbetta *Il granchio e la farfalla*³³. Così come, secondo Gabetta, il gesto dello sguardo non è «un puntuale fissare» – *constativo*, si vorrebbe aggiungere – ma un «attonito volgersi» in cui la memoria gioca un ruolo assolutamente indispensabile in quanto istanza intermediaria fra distacco e coinvolgimento, fra contemplazione e abbandono³⁴, così anche gli sforzi di Qfwfq per richiamare la memoria del mondo non hanno tanto lo scopo di fissarla una volta per tutte, quanto di spingere, con l'aiuto congiunto dei suoi interlocutori, sempre più in là le congetture gnoseologicamente più ardite e narrativamente più felici; seguono piuttosto la logica della fiamma che del cristallo.

Recentemente lo studioso rumeno Thomas Pavel ha impartito la sua lezione inaugurale al Collège de France con il titolo interrogativo *Comment écouter la littérature?*³⁵ Cercando di capire il mistero dell'universale fascino che proviamo quando qualcuno ci racconta una storia, e del segreto dell'empatia con la quale ci immedesimiamo con persone mai conosciute – o con animali o oggetti, come nella fattispecie delle *Cosmicomiche* –, Pavel ci fornisce una chiave possibile: forse è perché il nostro “io”, quel «tuorlo della mente», come direbbe Pierpaolo

³² ITALO CALVINO, *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 369.

³³ GIANFRANCO GABETTA, *Il granchio e la farfalla. Sulle Norton Lectures di Italo Calvino*, in «Aut Aut», 228 (1988), pp. 3-12.

³⁴ Ivi, p. 8.

³⁵ THOMAS PAVEL, *Comment écouter la littérature?*, Paris, Collège de France/Fayard, 2006.

Antonello³⁶, come quello del narratore, dello scrittore, rimane instabile, fluttuante, a distanza di quei gesti, lavoro, abitudini che ci sono appiccicati addosso. Così i legami immemoriali ma sempre enigmatici fra arte e accoglienza del senso in fin dei conti necessariamente si nutrono di quel dialogo continuo e proteiforme tra il narratore e chi lo sta a sentire.

³⁶ PIERPAOLO ANTONELLO, *Il ménage a quattro*, cit., p. 218.

**«Un quadro completo dell'anima»:
epifanie dei luoghi e affioramenti memoriali
ne *L'isola appassionata* di Bonaventura Tecchi**

Gli anni della Seconda Guerra Mondiale rappresentano uno snodo cruciale nel percorso formativo ed intellettuale di Bonaventura Tecchi, che nel 1940 è richiamato alle armi ed inviato a Palermo nelle vesti di censore postale. Nonostante le riluttanze con cui, da principio, si dispone ad accettare l'incarico militare, Tecchi trascorre in Sicilia, per sua stessa ammissione, «alcuni dei mesi più belli» della sua vita:

Ero militare nel luglio del 1940, cioè nei primi mesi della presente guerra. I casi della mia vita mi avevano spesso condotto nei paesi del nord, mai ancora in Sicilia. Vi giunsi anzi, debbo confessarlo, a malincuore e quasi rabbioso, con parecchi pregiudizi in testa.

Ebbene, i mesi che passai a Palermo, in Sicilia, furono tra i più belli della mia vita. Un fervore inesausto d'impressioni, un'ebbrezza leggera del sangue, un incanto continuato degli occhi e della mente.

[...] Ma c'era in quei giorni dentro di me un'altra scoperta della Sicilia. E questa me la doveva l'umile delicata mansione cui ero preposto: ero costretto in quei giorni a leggere, per compito d'ufficio, grande copia di lettere che dalla Sicilia partivano e alla Sicilia arrivavano.

Anche quel lavoro avevo iniziato di malavoglia, quasi sdegnoso: mi pareva troppo umile lavoro, banale e anche indelicato. Invece, dovendo per la ragione stessa della mia mansione aprire lettere private, ficcare il naso negli affari altrui e spesso in cose intime e gelose, quale strumento mi era offerto per conoscere il

* Università di Palermo.

cuore segreto degli uomini, per conoscere l'anima dell'isola! Lentamente, ogni giorno, questa mi si apriva¹.

E difatti, attraverso lo spoglio quotidiano della corrispondenza, il germanista di Bagnoregio accede alla conoscenza dell'essenza più vera dell'isola, pencolante tra l'accecante solarità mediterranea e il senso di una tragicità assorta e tetra. Da questa esperienza prende corpo il progetto di allestire il volume *L'isola appassionata*, pubblicato presso l'editore Einaudi nel 1945 e poi ristampato nel 1961 con l'aggiunta di alcuni testi inediti, composti negli anni successivi. Nella sua edizione definitiva, la struttura del libro risulta quindi composita ma unitaria: al prologo d'apertura seguono tre distinte sezioni (*Idilli siciliani*, *Racconti* e *Quasi un finale*), laddove la discontinuità della partitura strutturale è bilanciata dalla coerenza della misura stilistica, dalla omogeneità dei toni e degli accenti, in un peculiare intreccio di autobiografia, storia e memoria.

Il libro si sostanzia in un'esplorazione sentimentale dell'«isola della luce», che si eleva a simbolo di una condizione esistenziale di perplessità «appassionata». Ed il tema pervasivo della «passione» si declina in un folto ventaglio di varianti semantiche, percorrendo e permeando di sé tutte le pagine dell'opera: «appassionata» è l'istanza conoscitiva messa in atto dall'io narrante, che oscilla tra empatica comprensione del mondo esterno e ripiegamenti nostalgici all'interno della propria soggettività; «appassionato» è il «coro di voci»², accordato dagli anonimi autori delle lettere passate in rassegna dal censore. Infine, «appassionato» risulta anche lo stile di Tecchi, in cui la consueta limpidezza del dettato e la lindura della lingua distillata, a tratti, s'increspano e si surriscaldano nel confronto con la densità concreta, con la rude efficacia dell'altrui parola epistolare, così da forzare l'involucro di una mera occasionalità esornativa ed esitare in moduli accentuatamente espressivi, se non, talvolta, espressionistici.

Le frasi, lette nelle epistole durante il giorno, riecheggiano di continuo nella mente recettiva dell'ufficiale, si riverberano sulle forme del paesaggio

¹ BONAVENTURA TECCHI, *L'isola appassionata*, Torino, Einaudi, 1961, rispettivamente alle pp. 9 e 12.

² Cfr. «Irresistibilmente mi sorse nella memoria il ricordo di un altro coro di voci appassionate che ogni giorno, per lunghe ore, in quella estate afosa, leggendo lettere specialmente di donne, dovevo seguire, spiare anche nelle loro confessioni più segrete» (ivi, p. 23).

circostante, che, a sua volta, si squaderna in una fantasmagoria di colori e tinte, veicolando un'esorbitanza, un'eccedenza di significato. Dinanzi allo spettacolo di una natura «violenta» e «infocata», in cui anche il singolo albero, «nel groviglio delle sue radici», ha «qualcosa d'animalesco» e sembra «una bestia [che] tace accovacciata»³, la scrittura s'inarca in uno strenuo sforzo di oggettivazione delle percezioni visive, tende a riprodurre l'evidenza cromatica e la perspicuità dell'immagine, si dispiega in una prosa dalla tessitura più iconica che mimetica:

Chi non ha visto, specie verso sera, il colore, la vibrazione, la luce dell'aria sulle pendici di Monte Pellegrino, che in quella parte sono tutte rosse, con l'argento degli olivi nella piana sottostante, il grigio-perla del mare, il cinereo di Monte Gallo dalla parte opposta, non ha visto, io credo, la luce più bella del mondo. Luce nitida, sveglia eppur non crudele come per sua nitidezza è qualche volta in paesi stranieri; né, d'altra parte, luce morbida come per velature, sia pure impercettibili, di nebbia, spesso avviene nelle contrade del nord: ma luce calma, ferma, d'una virile, umana dolcezza⁴.

Al «senso lirico del paesaggio e della terra»⁵ si accompagna poi, come già notava Carlo Emilio Gadda riferendosi però segnatamente alle prose degli *Idilli moravi*, «un velo di profonda malinconia sulle cose viste con rara "facilità"»⁶, sicché gli elementi del reale non solo sono oggetto di un descrittivismo minuto, tramato di liricità, ma valgono come altrettanti punti di partenza esterni, dai quali procedere per una catabasi nei recessi dell'interiorità.

Se la descrizione si riassorbe in narrazione, il motivo del vedere, della trasfigurazione della «vista» in «visione» assume una rilevanza preponderante ne *L'isola appassionata*: agli occhi del viaggiatore malinconico, la Sicilia si svela attraverso rapide epifanie, a mezzo di apparizioni sfuggenti e insieme incalzanti. Aggirandosi tra le vie assolate di Palermo, l'io narrante s'imbatte in una moltitudine di figure esemplari, che hanno la consistenza fragile ed evocativa di

³ Ivi, p. 35.

⁴ Ivi, p. 11.

⁵ CARLO EMILIO GADDA, lettera a Bonaventura Tecchi del 27 maggio 1942, in ID., *A un amico fraterno. Lettere a Bonaventura Tecchi*, a cura di Marcello Carlino, Milano, Garzanti, 1984, p. 148. Il corsivo è mio.

⁶ CARLO EMILIO GADDA, lettera a Bonaventura Tecchi del 12 gennaio 1940, ivi, p. 142.

simulacri: così l'incontro fugace con un bambino «in vestito da marinaio, esile esile, bianco, imbambolato»⁷ lacera il «velo della calura e dell'oppressione», mentre «la città incomincia a scoprirsi», lanciando al visitatore «segnali di risveglio e di scoperta»⁸. Non altrimenti, l'apparizione improvvisa e funerea di «tre capre» dalle «mammelle quasi essiccate», ferme di fronte alla chiesa dei Cappuccini, schiacciate sotto la pesantezza di un cielo che «già cominciava a prendere i colori dell'immobile e dell'eterno», si converte in un emblema del lutto, diviene veicolo di una repentina agnizione, di una folgorazione conoscitiva:

Mi balenò l'altro aspetto dell'isola del sole: la sua fondamentale tristezza. Il senso fermo della morte accanto a quello, ugualmente forte, della vita. Allora rividi, come in un sogno, la malinconia delle sue bestie, spesso maltrattate o abbandonate sotto il gran sole; la cupa, tetra, disperata tristezza di certe creature, uomini donne bambini, incontrate per le strade o ripiegate su se stesse in qualche angolo di luce, proprio in mezzo al tripudio dell'aria, dei colori, degli alberi in fiore⁹.

Altrove, invece, la parvenza reale del paesaggio siciliano lievita e fermenta, è suscettibile di metamorfosi e di trasformazioni, diventa sede di rinascenze, di vibranti divinazioni, di subitanei affioramenti memoriali. Si pensi allora all'episodio descritto in *Villa Giulia* dove, grazie al sortilegio evocativo e all'incantamento generato dalla lettura del frammento goethiano della *Nausicaa*, la sostanza inanimata del giardino prende vita, fino a trasfigurarsi nel fantasma gentile di donna Giulia, umbratile immagine di giovinezza, *genius loci* riemerso dal passato dello scrittore, che in pochi attimi svanisce «leggera com'era venuta»¹⁰.

Non è un caso, dunque, che la prima sezione del libro sia intitolata *Idilli siciliani*, quasi a sancire una contiguità ideale con i precedenti *Idilli moravi* del 1939: il genere dell'«idillio» in prosa viene infatti adibito ad ospitare una «visione breve», in cui la «malinconia» della contemplazione si coniuga

⁷ BONAVENTURA TECCHI, *L'isola appassionata*, cit., p. 20.

⁸ Ivi, p. 18.

⁹ Ivi, p. 52.

¹⁰ Ivi, p. 33.

leopardianamente con una «carica meravigliosa, e quasi inesausta di vitalità, di attaccamento alla vita»¹¹.

A guidare lo scrittore in questo itinerario di scoperta è il sesamo della parola altrui. Da un canto, la serrata analisi della corrispondenza permette a Tecchi di investigare, da una specola eccentrica e, per questo, tanto più suggestiva, i caratteri antropologici, gli «oscuri sommovimenti», le «movenze dell'anima»¹² di una gente, che gli appare asserragliata entro una gremita «miniera degli affetti famigliari»¹³. Dall'altro, invece, le epifanie dei luoghi e le rinascenze memoriali sono costantemente sollecitate dalla rimediazione dei passi goethiani del *Viaggio in Italia*. La frequentazione della scrittura di Goethe conduce Tecchi ad un radicale ripensamento della sua stessa pronuncia stilistica, che si affida così ad una più certa oggettivazione. Dopo l'imprevisto insuccesso dei *Villatauri*, acconsentendo con la lezione dell'amato autore tedesco, Tecchi mira a realizzare ne *L'Isola appassionata* quel denso «equilibrio fra l'interno e l'esterno»¹⁴, in cui si sostanzia, a suo dire, la più intima acquisizione conseguita da Goethe durante il soggiorno italiano.

Si tratta di una peculiare ricerca di realismo, di un'evasione dagli «stretti cammini dell'io sopra il mio»¹⁵, del necessario slittamento da una retorica dell'«io» ad una poetica del «noi»¹⁶ che, già a partire da *Il vento tra le case* e, con impegno ancor più fervido, dopo la composizione dell'*Isola*, Tecchi si sforza di perseguire programmaticamente, come dimostrano anche le asserzioni inserite nel 1950 tra le pagine di *Valentina Velier*:

Non nella scoperta di sé [...], ché al fondo di sé c'è spesso il buio e l'intrico, e ci può essere anche la disperazione. Nella scoperta degli «altri» è la calma, la luce¹⁷.

¹¹ BONAVENTURA TECCHI, *Il senso degli altri*, Milano, Bompiani, 1968, p. 210.

¹² BONAVENTURA TECCHI, *L'isola appassionata*, cit., pp. 12-13.

¹³ Ivi, p. 14.

¹⁴ Ivi, p. 12.

¹⁵ L'espressione, tratta dalla settima delle *Elegie romane* di Goethe, è citata dallo stesso Tecchi, ivi, p. 10.

¹⁶ BONAVENTURA TECCHI, *Il letto di Procuste*, in ID., *Officina segreta*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1957, p. 34.

¹⁷ BONAVENTURA TECCHI, *Valentina Velier*, in ID., *Opere*, Milano, Bompiani, 1974, p. 204.

Tuttavia, l'esigenza di un superamento dell'«egocentrismo romantico», presentata ne *Il letto di Procuste* del 1953 al pari di una necessità artistica e morale¹⁸, non conduce ad esiti neorealistici, ma semmai si assesta sulle posizioni di un «realismo gentile e idealizzato»¹⁹, sorretto da una profonda eticità di matrice manzoniana.

Peraltro, la «rivelazione» goethiana dell'«oggettività delle cose»²⁰ non intacca la solidità del rapporto di convergenza e di sovrapposibilità che, nel testo del 1945, viene a stabilirsi tra vita e letteratura. Anzi, la vita, nelle sue più marginali occorrenze, sembra imitare e quasi reduplicare l'arte. Tanto più che le timide figure di donne, incontrate dallo scrittore in Sicilia, ripetono in sé tratti, atteggiamenti e movenze propri di certi personaggi verghiani, confermando così la verosimiglianza e la credibilità dell'invenzione narrativa:

Quelle donne innamorate, quella sognante malinconia, quegli affetti «ideali», quelle Mene e quelle Rosalie che leggemmo in Verga, descritte con sí acuto senso di poesia ma alle quali, come creature in carne ed ossa, avevamo creduto sí e no, erano «vere», esistevano veramente²¹.

Nella seconda sezione del libro, in un singolare crescendo patetico, la scrittura di Tecchi trascorre dalla misura folgorante dell'idillio alla pronuncia piana e ragionativa del racconto, allorché la penna dello scrittore si avventura nella ricostruzione delle trame fantastiche del reale e mette in scena una congerie di personaggi intenti a redigere quelle stesse epistole, che poi si offriranno allo sguardo affascinato dell'ufficiale, per essere lette, interrogate, interpretate.

Gli impacciati mittenti delle missive, spedite dalla Sicilia in tempo di guerra, diventano quindi gli inetti protagonisti di una vicenda corale. Le parole degli incolti epistolografi si compongono in un'armonia di voci che non s'incontrano mai, ma restano in irrimediabile contrasto, ognuna condannata a

¹⁸ BONAVENTURA TECCHI, *Il letto di Procuste*, cit., p. 34.

¹⁹ La definizione viene formulata dallo stesso Tecchi in un saggio pubblicato su «L'Italia letteraria» del 15 giugno 1930 e dedicato alla scrittura memoriale di Stuparich (ora in BONAVENTURA TECCHI, *Presentazione di Giani Stuparich*, in *Maestri e amici*, poi in *Opere*, cit., p. 242).

²⁰ BONAVENTURA TECCHI, *L'isola appassionata*, cit., p. 11.

²¹ Ivi, p. 13.

scontare il mistero della propria solitudine. Proprio la solitudine, la lontananza e l'assenza sono le marche distintive dei *Racconti*: l'autore, con la «grande serietà» e con lo «scrupolo» morale «convulsivo, persino ossessionante» di un «pastore protestante»²² – per citare le parole usate da Betti in una lettera del 1923 –, scava nelle psicologie dei personaggi, penetra nei meandri di complesse personalità femminili, ricostruisce *a posteriori* le motivazioni, gli assilli che hanno spinto padri illetterati e donne innamorate a servirsi della scrittura, per tentare di instaurare una qualche comunicazione con l'essere amato. Per di più, l'isolamento imposto ai personaggi, presi in ostaggio da un destino avverso, non è riscattato ma, paradossalmente, approfondito dal gesto di scrittura. E difatti il mezzo della comunicazione, la lettera, assecondando la relazione di ideale prossimità e di vicinanza con il corrispondente evocato *in absentia*, sancisce al contempo una incolmabile distanza e diviene ipostasi di quella stessa lontananza, che la scrittura avrebbe invece dovuto abolire. Il senso di intermittenza e di sospensione, generato dalle ambiguità del dialogo epistolare, trova un adeguato corrispettivo formale nel ritmo sincopato e trepidante dei racconti. Analogamente, la riduzione dei raccordi esplicativi e delle giunture discorsive obbedisce ad un'accorta strategia affabulativa, in virtù della quale, di norma, la *fabula* progredisce a sbalzi, procede per quadri staccati, salti, ellissi, così da emulare l'andamento desultorio che, in tempo di guerra, si confà inevitabilmente al flusso delle spedizioni postali e, di riflesso, allo scambio epistolare.

Alle brusche variazioni della velocità narrativa corrisponde, in ciascuno dei racconti, un coevo e graduale incremento dell'ansia: l'amplificazione parossistica della tensione fa sì che, gradatamente, i personaggi acquisiscano una sorta di *cognitio* tragica, in forza della quale arrivano a distinguere, nella trama slabbrata degli avvenimenti, l'occulto disegno di una minacciosa ed inevitabile *ananke*. L'incipiente catastrofe non tarda quindi a manifestarsi, sicché, nella maggior parte dei casi, la morte violenta del destinatario delle

²² Lettera di Ugo Betti a Bonaventura Tecchi, citata da Lia Fava Guzzetta, in *Le lettere di Ugo Betti a Bonaventura Tecchi*, in *Bonaventura Tecchi. Scrittore e germanista*, a cura di Rossana M. Caira Lumetti e Daniele Ferrara, in «Quaderni della Libera Università Maria SS. Assunta», 14 (1999), p. 29.

epistole impone un suggello crudelmente funereo alla vicenda narrata. L'epilogo luttuoso interviene a violare la rassicurante chiusura di luoghi claustrali e arretrati, interrompe la tranquilla monotonia con cui il tempo scorre, inalterato e sempre identico a se stesso, nel perimetro incorrotto di una Sicilia mitica e primordiale. La linearità della storia, con l'oltraggio lacerante della guerra, sopraggiunge a profanare irrimediabilmente la staticità ieratica di un mondo assoluto, bloccato in un eterno presente.

Così come negli idilli raccolti nella prima sezione dell'opera, anche nei racconti, per una sorta di irradiazione metonimica, il *fiat* dell'invenzione sembra scaturire direttamente dalla rievocazione di un luogo, di un paesaggio, di un clima, in una deliberata dispersione del materiale autobiografico che eccede l'esperienza del singolo personaggio, per invadere l'intero spazio della rappresentazione. Non sorprende allora che l'ultimo racconto, *Il paese delle donne*, metta in scena, con un effetto di *mise en abyme*, una vicenda analoga a quella sperimentata dallo scrittore in Sicilia. Il protagonista della narrazione è un vecchio portalettere che coltiva segretamente un vizio solitario: ogni sera, sprangato l'uscio della sua casa, l'uomo apre i sigilli delle missive che ha in consegna e s'immerge nella lettura proibita delle epistole.

Gli piacciono [...], infinitamente, le lettere delle donne... Quel modo di darsi alla passione, quella maniera di ragionare o piuttosto di sragionare sulle cose dell'amore, con subiti trapassi, con violenti cambiamenti: dall'ira alla dolcezza, dal sospetto alla confidenza, dal nascondersi tutte entro le pieghe del pudore allo sfogo della passione più aperta e senza ritegno. [...] Così, leggendo e sorridendo, s'è fatto sera anche nello stanzone dove il vecchio postino, chiuso ermeticamente, la testa curva sul tavolo, ha letto con attenzione. Non s'è stancato: tutte quelle lettere non gli danno confusione alla testa, le vede come se fossero distinte l'una dall'altra e insieme facessero coro. E attraverso le lettere vede, come l'ha visto anche laggiù, quand'era sul lettuccio d'ospedale, il suo paese: scabro, sassoso, arrampicato fra alte pareti di roccia, ma ardente di passioni²³.

L'atto di lettura costituisce un'infrazione sacrilega, uno *scelus* e provoca un'illecita inversione: assistere di soppiatto allo svolgimento delle esistenze

²³ BONAVENTURA TECCHI, *L'isola appassionata*, cit., rispettivamente alle pagine 143 e 147.

altrui, infatti, si converte in un'alternativa colpevole, in un succedaneo, che finisce col surrogare l'atto stesso del vivere. Eppure il voyeurismo è anche una salvaguardia, un salvacondotto, con cui condurre un'impunita incursione nelle anse più recondite delle coscienze degli altri, fino a comporne le storie e accordarne insieme le voci come in un «coro». L'anziano postino perpetua dunque un'azione di spionaggio, affatto speculare a quella compiuta dallo stesso Tecchi nel suo ruolo di censore militare: in entrambi i casi, lo straniamento da sé favorisce l'immedesimazione e propizia la genesi della creazione letteraria.

In questa prospettiva, i materiali epistolari, intercalati qua e là nella partitura del testo, sono assimilabili a dei negativi non ancora sviluppati che attendono di varcare la soglia della camera oscura, per essere definitivamente fissati sulla superficie lucida e policromatica dell'invenzione tecchiana. La narrazione, nell'ininterrotto cortocircuito di cronaca e immaginazione, colma allora i vuoti della corrispondenza e dà voce ai tenaci silenzi che si annidano nella frammentarietà dei carteggi. Da questo inesausto e fantastico colloquio, intessuto con le scritture degli altri, nasce appunto *L'isola appassionata*, in cui la reinterpretazione fantastica non prescinde mai dall'investigazione problematica delle qualità di una terra che, com'è ribadito nelle più tarde pagine di *Quasi un finale*, si nutre della compresenza di «idillio e dramma»²⁴, perché «l'idillio nasce [...] dalla tristezza o almeno come reazione alla tristezza, ed è tanto vicino alla tragedia»²⁵:

Trascorrendo la Sicilia, penso sì al sole, alla gioia di vita, alla fertilità dell'isola, ma anche al senso tragico che, sotto il sole ardente e nei bellissimi paesaggi, accanto alle caratteristiche feste del suo folklore - pifferi e cembali, berrette di panno rosso e i famosi carretti sgargianti di colori – certissimamente vive nell'anima della Sicilia.

Non è questa la terra dove Eschilo scrisse e perfino recitò alcune delle sue tragedie? Non è la patria di Pirandello? Non è questo il paese del più enigmatico dei filosofi antichi, Empedocle, che, per indagare i segreti della

²⁴ Ivi, p. 172.

²⁵ Ivi, p. 174.

natura, finì gettandosi nel cratere dell'Etna e ispirò il grande folle tedesco Hölderlin?²⁶

²⁶ Ivi, p. 178.

Il tempo e i Tempi in *Lessico familiare* di Natalia Ginzburg

È quasi impossibile considerare l'opera di Natalia Ginzburg senza riferirsi al vissuto della scrittrice. Oltre ai saggi e agli interventi su riviste e quotidiani, la sua memoria personale gioca un ruolo primordiale nelle opere romanzesche dei primi anni Sessanta, vale a dire ne *Le voci della sera* (1961) e in *Lessico familiare* (1963). Curiosamente, la scrittrice ha stentato a lungo ad accettare la dimensione autobiografica nei propri scritti; solo durante la stesura de *Le voci della sera* la Ginzburg ammette di provare «una gioia matta»¹ a scavare nella propria memoria. Nella prefazione continua però a negare ogni interdipendenza tra vita e letteratura: «In questo racconto, i luoghi e i personaggi sono immaginari. Gli uni non si trovano sulla carta geografica, gli altri non vivono, né sono mai vissuti, in nessuna parte del mondo»². Neanche nell'*Avvertenza* a *Lessico familiare*, la Ginzburg sostiene una lettura in chiave autobiografica in quanto l'opera in questione va letta «come se fosse un romanzo»³. Oggetto del presente contributo non è la discussione sul genere⁴ di *Lessico familiare*, bensì la

* Università di Gent (*Universiteit Gent*), Belgio.

¹ NATALIA GINZBURG, *Nota*, in *Le Opere*, vol. I, Milano, Mondadori, p. 1132.

² NATALIA GINZBURG, *Le voci della sera*, in *Le Opere*, vol. I, cit., p. 669.

³ NATALIA GINZBURG, *Avvertenza*, in *Lessico familiare*, Torino, Einaudi, 1999 (prima ed. 1963), p. XXI.

⁴ Alcuni studiosi ritengono poco utile la distinzione tra finzione e memoria. Carlo Prospero difende questa tesi appoggiandosi proprio su un passo saggistico di *Lessico familiare*: «Era necessario tornare a scegliere le parole, a scrutarle per sentire se erano false o vere, se avevano o no vere radici in noi, o se avevano soltanto le effimere radici della comune illusione» (NATALIA GINZBURG, *Lessico familiare*, cit., p. 167). La scrittura richiede sempre un lavoro di costruzione, essendo la realtà di un altro ordine, mai direttamente afferrabile, mai a portata di mano (cfr. CARLO PROSPERI, *Il linguaggio della tribù. Una lettura di «Lessico familiare» di Natalia Ginzburg*, in *Natalia Ginzburg, La casa, la città, la storia*, Atti del Convegno internazionale (San Salvatore Monferrato, 14-15 maggio 1993), a cura di Giovanna Ioli, San Salvatore Monferrato, Edizioni della Biennale «Piemonte e Letteratura», 1995, pp. 59-74). Anche secondo Franco D'Intino, gli studiosi moderni non considerano più l'invenzione e la memoria come due mondi incomunicabili: «l'accento cade soprattutto sulla comunanza di tecniche e procedimenti

problematica del tempo e le varie concezioni del tempo riscontrabili nel libro. Si adatterà la distinzione proposta da Pier Marco Bertinetto fra tempo fisico e filosofico e Tempo (con maiuscola) come categoria grammaticale⁵.

La questione del tempo in Natalia Ginzburg è tutt'altro che pacifica, anzi divide critici, recensori e studiosi. Per Eugenio Montale «il tempo resta il grande assente della presente cronaca»⁶ mentre secondo Giuliana Minghelli, il tempo è «il grande protagonista della narrazione», «è ritmo e musica del racconto altrimenti sfilacciato dei ricordi»⁷. Una tale contraddizione si potrebbe spiegare attraverso due diverse concezioni del tempo, ambedue presenti nel romanzo, vale a dire il tempo ciclico e quello lineare. Per chi studia tali aspetti del tempo, è doveroso il riferimento allo studio fondamentale di Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*⁸. Secondo l'autore, l'uomo primitivo cerca di abolire la storia per vivere in un eterno presente (tempo ciclico). La concezione lineare, che si traduce nell'immagine della freccia⁹ che va avanti e che non torna più, accetta al contrario lo sviluppo del tempo. Secondo Carlo Prospero, che già nel 1993 si è avvalso di queste due idee del tempo¹⁰, all'inizio del romanzo risulta predominante il tempo ciclico dell'«ordinario tran-tran familiare», delle abitudini domestiche e del lessico familiare, in quanto il «gioco iterativo» o «linguaggio-pattern» aiuta la famiglia a scongiurare lo scorrere del tempo. Questo meccanismo non funziona soltanto in modo passivo ma può venire azionato volontariamente, in modo da costituire una vera e propria strategia psicologica che riconduce situazioni diverse e nuove a quelle conosciute. La visione ciclica del tempo viene rinforzata da alcuni meccanismi linguistici come l'imperfetto, i verbi modali e i complementi avverbiali di tempo. In quanto «Tempo

“finzionali” tra tutti i generi narrativi: autobiografia, romanzo, storiografia, biografia e persino un certo tipo di saggistica» (cfr. il suo fondamentale studio sull'autobiografia *L'autobiografia moderna. Storia forme problemi*, Roma, Bulzoni, 1998, p.239).

⁵ PIER MARCO BERTINETTO, *Tempo, Aspetto e Azione nel verbo italiano. Il sistema dell'indicativo*, Firenze, Presso l'Accademia della Crusca, 1986, p. 23.

⁶ EUGENIO MONTALE, «Lessico familiare» crudele con dolcezza, in *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di Giorgio Zampa, vol. II, Milano, Mondadori, 1996, p. 2593.

⁷ GIULIANA MINGHELLI, *Ricordando il quotidiano. Lessico familiare o l'arte del cantastorie*, in «Italice», LXXII (1995), p. 167.

⁸ MIRCEA ELIADE, *Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*, Paris, Gallimard, 1969.

⁹ Cfr. STEPHEN J. GOULD, *Aux racines du temps*, Paris, Bernard Grasset, 1990.

¹⁰ CARLO PROSPERI, *Il linguaggio della tribù*, cit., pp. 59-74.

fondamentalmente imperfettivo»¹¹, l'imperfetto è lo strumento per eccellenza per suggerire stabilità, indeterminatezza e monotonia, soprattutto se questa ripetitività viene raddoppiata dalla scelta del verbo (p.es. *usava, soleva, si ripeteva*). Anche i complementi avverbiali di tempo sottolineano la negazione del tempo (p.es. *sempre, di solito, spesso, d'estate, ogni giorno*). Detto ciò, il solo tempo ciclico non basta per organizzare un testo narrativo, che consiste secondo Claudia Sebastiana Nobili di «azioni e avvenimenti in successione temporale»¹². La Nobili considera la temporalità addirittura come il tratto distintivo primario del testo narrativo¹³, che ha bisogno di una direzione indicata da forme temporali perfettive¹⁴. In effetti, il perfetto semplice segna il passaggio alla coscienza lineare del tempo, in quanto designa un processo compiuto, ben delineato ed definitivamente passato. L'uso del perfetto semplice prende inizio con le vicende del fascismo, il cui impatto cambierà il modo di stare nel mondo della narratrice. La successione di eventi unici e salienti spinge avanti il racconto, sempre verso altri orizzonti imprevedibili. Il primo segno della rottura si trova all'inizio dell'episodio Turati / Ferrari: «Sentii una sera mia madre parlare con qualcuno in anticamera; e sentii che apriva l'armadio delle lenzuola»¹⁵. Contrariamente alla descrizione della vita prefascista, in cui i verbi sono coniugati per lo più alla terza persona dell'imperfetto, la presente sequenza comincia con un verbo alla prima persona del perfetto semplice. La svolta cruciale verso la coscienza lineare del tempo consegue dalla morte del marito in

¹¹ PIER MARCO BERTINETTO, *Tempo, Aspetto e Azione nel verbo italiano*, cit., p.352.

¹² CLAUDIA SEBASTIANA NOBILI, *Il lavoro della scrittura. Analisi e retorica del testo*, Milano, Sansoni, 1999, p. 81.

¹³ Ivi, p. 86.

¹⁴ «Only states of affairs which are closed time intervals and belong to the same time axis enter a temporal relation in order to move the story forward» (VINCENZO LO CASCIO, *On the Relation between Tense and Aspect in Romance and Other Languages*, in AA.VV., *Temporal Reference, Aspect and Actionality*, vol. I, *Semantic and Syntactic Perspectives*, a cura di Pier Marco Bertinetto, Valentina Bianchi, Östen Dahl e Mario Squartini, Torino, Rosenberg & Sellier, 1995, p. 277). Anche Mascia Adelaar e Vincenzo Lo Cascio concludono il loro articolo collegando la direzione narrativa e le informazioni aspettuative delle frasi: «States of affairs which are stative or imperfective do not stimulate the directionality. Perfective state of affairs are dynamic elements, they represent the dynamism of every discourse» (MASCIA ADELAAR & VINCENZO LO CASCIO, *Temporal Relation, Localization and Direction in Discourse*, in AA.VV., *Temporal Structure in Sentence and Discourse*, a cura di Vincenzo Lo Cascio & Co Vet, Dordrecht, Foris Publications, 1985, p. 293).

¹⁵ NATALIA GINZBURG, *Lessico familiare*, cit., p. 75.

carcere. Vari critici e studiosi si sono chiesti come Natalia Ginzburg sia riuscita a raccontare questa perdita in modo così asciutto e razionale: «Leone era morto in carcere, nel braccio tedesco delle carceri di Regina Coeli, a Roma durante l'occupazione tedesca, un gelido febbraio»¹⁶. In realtà, la gravità dell'avvenimento risulta dall'organizzazione discorsiva, nel senso che la narratrice tenta a tre riprese di raccontare il dramma. La frase citata qui sopra proviene da una scena nella casa editrice Einaudi dopo la guerra, come se la Ginzburg credesse di poter saltare questo momento doloroso. Al fine di aggirare il ricordo traumatico, rompe la linearità fino a quel punto grossomodo rispettata; parla del dopoguerra per tornare in seguito alla guerra. È un esempio notevole dell'ironia presente in *Lessico familiare*, in quanto la scrittrice non sembra fermarsi sulle questioni essenziali¹⁷. Nel presente caso, l'*oltranza di riserbo* di cui parla Giacomo Magrini¹⁸ pare un'arma di difesa, necessaria per padroneggiare l'emozione. Anche la seconda menzione pare a prima vista piuttosto secca («Lo arrestarono, venti giorni dopo il nostro arrivo; e non lo rividi mai più»¹⁹) ma proprio in queste pagine la narratrice abbandona il solito stile distaccato per svelare il suo stato d'animo. L'importanza della vicenda viene sottolineata dalla deviazione stilistica; contrariamente a quanto spiegato nell'*Avvertenza* («Non avevo molta voglia di parlare di me»²⁰), la Ginzburg parla di se stessa e contrariamente alla tendenza generale in tutta la sua opera, dà sfogo alle proprie emozioni. Anche la terza ripresa del periodo drammatico sfocia nella confessione della paura e dell'appoggio portato da Adriano. La narratrice introduce inoltre il paragrafo con un verbo al futuro semplice («io

¹⁶ Ivi, p. 154.

¹⁷ Non è casuale che vari studiosi siano affascinati dal silenzio nell'opera di Natalia Ginzburg, cfr. i titoli di alcuni articoli: *Silent Witness. Memory and Omission in Natalia Ginzburg's «Family Sayings»* (JUDITH WOOLF, in «Cambridge Quarterly», XXV (1996), pp. 243-262), *The Appalling Richness of Reticence. Silence in the Work of Natalia Ginzburg* (IAN ALMOND, in «Italian Quarterly», 39 (1996), pp. 27-34). Il silenzio viene esaminato dal punto di vista musicale da NICOLETTA SIMBOROWSKI, *Music and Memory in Natalia Ginzburg's «Lessico familiare»*, in «The Modern Language Review», XCIV (1999), pp. 680-690.

¹⁸ GIACOMO MAGRINI, «*Lessico familiare*» di Natalia Ginzburg, in *Letteratura italiana. Le Opere*, Vol. IV, *Il Novecento. II. La ricerca letteraria*, a cura di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1996, p. 784.

¹⁹ NATALIA GINZBURG, *Lessico familiare*, cit., p. 161.

²⁰ Ivi, p. XXI.

ricorderò sempre»²¹), un Tempo verbale piuttosto raro nel romanzo. Per via del cambiamento stilistico, questi tre paragrafi illustrano chiaramente quanto la narratrice sia uscita sconvolta dalla guerra. Parlando della morte del marito, non riesce a nascondere le sue emozioni; taglia pertanto il racconto precocemente. Quando falliscono anche i tentativi successivi, decide di stare zitta («Non scambiammo, sulla morte di Leone, molte parole»²²). Una volta perduta la spensieratezza infantile, la narratrice prende coscienza del progresso inarrestabile del tempo e traduce questa transizione utilizzando il perfetto semplice. In quest'ottica, è emblematico il confronto tra l'inizio e la chiusura del romanzo: la narratrice descrive sempre i battibecchi tra i genitori, ma l'ausiliare è cambiato dall'imperfetto al perfetto semplice. Si confrontino i due passi:

Avevo uno zio – *cominciava* – che lo chiamavano il Barbison. [...] – Quante volte l'ho sentita questa storia! – *tuonava* mio padre²³.

Tutte le domeniche, – *disse*, – andavo dal Barbison. [...] – Ah non cominciamo adesso col Barbison! – *disse* mio padre. – Quante volte l'ho sentita contare questa storia!²⁴

Mentre all'inizio Natalia Ginzburg si sente inclusa nel mondo regolare e stabile della famiglia, si rende conto alla fine che ormai non ne fa più parte. Ha capito che il suo trasloco a Roma rompe per sempre con il passato e che la sua vita deve andare avanti. Contrariamente a Proust, Natalia Ginzburg deve constatare che il passato è perduto una volta per tutte. La coscienza del tempo ha subito manifestamente un'enorme evoluzione nel corso del romanzo. Come sostiene Natalia Ginzburg nel suo saggio *Il figlio dell'uomo*, la guerra costituisce il cosiddetto punto di non ritorno: «C'è qualcosa di cui non si guarisce e passeranno gli anni ma non guariremo mai. [...] Una volta sofferta, l'esperienza del male non si dimentica più»²⁵. In questo modo, una buona comprensione

²¹ Ivi, p. 168.

²² Ivi, p. 162.

²³ Ivi, pp. 21-22 (corsivo mio).

²⁴ Ivi, p. 212 (corsivo mio).

²⁵ NATALIA GINZBURG, *Il figlio dell'uomo*, in *Le piccole virtù*, ora in *Le Opere*, vol. I, cit., p. 835.

della categoria grammaticale del tempo verbale e in specie l'aspetto verbale si rivela indispensabile all'analisi psicologica dei personaggi.

Oltre all'imperfetto e il perfetto semplice, il terzo Tempo che si riscontra spesso nel libro è il piuccheperfetto. Di solito, questo Tempo esprime l'anteriorità rispetto ad un punto di riferimento collocato nel passato, spesso un verbo al passato²⁶, come nell'esempio seguente: «Insegnandomi la geografia, mia madre mi raccontava di tutti i paesi dov'era stato mio padre da giovane»²⁷. Dal presente della scrittura, la narratrice risale al passato dei suoi ricordi, per fare in seguito un altro passo indietro rispetto alla contemporaneità della narrazione. L'uso del piuccheperfetto conduce ad una rappresentazione *après coup*, quasi in ritardo rispetto agli avvenimenti. Quando la narratrice aggiorna il lettore sulle vicende di Mario, usa comunemente questo Tempo, riferendo le parole della persona che è andata a trovarlo in Francia: «Mario, a Parigi, aveva rotto con i gruppi di Giustizia e Libertà»²⁸ o «Mario s'era sposato»²⁹. In questo modo, la distanza temporale rispecchia quella geografica e psicologica tra il mondo della narratrice e quello del fratello. Questi verbi al piuccheperfetto si spiegano perfettamente attraverso la logica degli avvenimenti. A volte, tuttavia, l'uso di questo Tempo non sembra corrispondere al quadro linguistico tradizionale. Nel passo seguente, per esempio, non c'è nessuna ragione per utilizzare un piuccheperfetto, dal momento che gli altri verbi sono tutti al perfetto semplice: «Mio padre, anche lui aveva perso la cattedra. Fu invitato a Liegi, a lavorare in un istituto. Partì, e lo accompagnò mia madre»³⁰. Il lettore si può chiedere giustamente perché la Ginzburg non abbia coniugato anche il primo verbo al perfetto semplice; «Mio padre, anche lui perse la cattedra. Fu invitato, partì, lo accompagnò». Considerando solo le forme particolari del piuccheperfetto, che si avvicinano al valore di un perfetto semplice, si è colpiti dalla natura spesso irreparabile degli eventi descritti. Si tratta per lo più di dati

²⁶ Cfr. l'analisi approfondita di PIER MARCO BERTINETTO, *Tempo, Aspetto e Azione nel verbo italiano*, cit., pp. 448-467.

²⁷ NATALIA GINZBURG, *Lessico familiare*, cit., p. 45.

²⁸ Ivi, p. 108.

²⁹ Ivi, p. 149.

³⁰ Ivi, p. 140.

demografici come traslochi, matrimoni, nascite o decessi, come nell'elenco degli amici perduti durante la guerra:

Molti degli amici di mio padre e mia madre erano morti. Era morto Carrara, il marito della Paola Carrara, ancora prima della guerra [...]. Anche i genitori di Adriano erano morti, proprio nei mesi ch'erano seguiti all'armistizio, in una campagna vicino a Ivrea dov'erano nascosti, prima lui e poi lei poco tempo dopo. Era morto Lopez [...] e anche Terni era morto, a Firenze³¹.

Nella sua lettura di *Lessico familiare*, Giacomo Magrini ha osservato «la tendenza della narratrice a collocarsi in una posizione ulteriore, ricapitolante, della narrazione, quando l'azione o l'evento è già sedato»³², come se la narratrice volesse archiviare i propri ricordi. Per la presente lettura, si prendono le mosse dall'idea di Theo Janssen sull'uso non temporale del perfetto semplice e del piuccheperfetto³³. Nella sua ottica, i Tempi non indicano tanto la localizzazione dell'evento sull'asse cronologico quanto il grado di focalizzazione. La differenza tra presente e perfetto semplice sta nella distanza dal locutore, in quanto significano rispettivamente che il locutore vede una situazione a fuoco o in modo sfocato. Nel caso di un Tempo composto, è considerata a fuoco solo la parte finita della forma verbale, cioè l'ausiliare, mentre la parte indefinita, ossia il participio perfetto, è situata addirittura al di fuori del campo ottico. Il modello focale si rivela utile per capire l'uso dei Tempi verbali in *Lessico familiare*, in cui il valore modale del piuccheperfetto supera spesso quello temporale. Utilizzando il piuccheperfetto, la narratrice tenta di sfocare l'immagine degli avvenimenti; li colloca ai margini del campo ottico. L'uso dell'ausiliare all'imperfetto provoca già uno spostamento verso la zona dell'oscurità; ci si aggiunga inoltre l'effetto del participio perfetto e ne risulta il massimo distanziamento possibile dal punto di vista attuale del locutore. La narratrice adotta consapevolmente una prospettiva posteriore, come se potesse attenuare così l'impatto degli avvenimenti. Preferisce il piuccheperfetto, che esclude gli

³¹ Ivi, p. 173.

³² GIACOMO MAGRINI, «*Lessico familiare*» di Natalia Ginzburg, cit., p. 778.

³³ THEO A.J.M. JANSSEN, *The Preterit Enabled by the Pluperfect*, in *Temporal Reference, Aspect and Actionality*, Vol. II, *Typological Perspectives*, a cura di Pier Marco Bertinetto, Valentina Bianchi, Østen Dahl e Mario Squartini, Torino, Rosenberg & Sellier, 1995, pp. 239-254.

avvenimenti dalla successione lineare, al perfetto semplice, che indicherebbe una successione cronologica di eventi. In questo modo, i Tempi non spingono il racconto avanti; il piuccheperfetto anzi lo rallenta e lo fa perfino retrocedere. Quest'ultimo Tempo crea una certa indeterminatezza al passato, nel senso che colloca gli avvenimenti in un momento lontano dall'attualità senza precisare il momento del loro succedere. Analogamente all'imperfetto, il piuccheperfetto evoca un'atmosfera nebbiosa di sfondo, anche se i verbi comunicano spesso eventi significativi ed irreversibili. In *Lessico familiare*, Natalia Ginzburg approfitta di questa ambivalenza per attenuare l'impatto di eventi salienti.

Sotto lo strato leggero, divertente e quasi caricaturale del racconto della gioventù di una giovane ragazza, il lettore attento può scoprire altri strati più profondi. Grazie alla categoria linguistica dei Tempi, si è mostrato che il fascismo e la crisi personale della narratrice hanno sconvolto il suo concetto del tempo. Al termine della guerra, la narratrice si rende conto di essere diventata adulta e di aver abbandonato la familiarità del tempo ciclico. Un altro strato del romanzo riguarda la difficoltà di raccontare eventi traumatici. Da un lato il racconto può avere una funzione terapeutica; dall'altro la narrazione della crisi si rivela un travaglio enorme, come si può dedurre dall'episodio riguardante la morte di Leone Ginzburg.

Eppure la letteratura offre alla narratrice una via di mezzo, vale a dire la possibilità di affrontare le vicende in modo attenuato; il piuccheperfetto permette di raccontare la crisi pur relegandola ai margini del campo ottico.

ELIS DEGHENGI OLUJIĆ*

**La fisicità della memoria:
eventi e luoghi nella scrittura femminile istro-quarnerina**

L'oblio è la forbice con cui tagliamo ciò
che non possiamo usare, facendolo con il
supremo orientamento della memoria.

SÖREN AABYE KIERKEGAARD

Introduzione

In Istria, definita geograficamente come penisola dell'Europa sud-orientale che si protende nel mare Adriatico tra il golfo di Trieste a ovest e quello del Quarnero ad est, oggi divisa tra Croazia e Slovenia, a Fiume, sulle isole quarnerine di Cherso e Lussino, in minima parte in Dalmazia (Zara e Spalato) e in alcune località della Slavonia occidentale e della Moslavina (Kutina, Ploštine, Lipik e Pakrac), vive un'esigua comunità di Italiani. Dai dati degli ultimi censimenti si evince che i residenti di nazionalità italiana (la nazionalità, in questo caso, ha significato di auto-definizione etnica, e non va confusa con la cittadinanza) sono circa trentamila in Croazia e meno di tremila in Slovenia. La gran parte degli Italiani vive in Istria, sparsi lungo la fascia costiera della penisola e qua e là all'interno, e a Fiume, in un'area di permanente mescolanza e di osmosi fra culture, in un contesto politico e sociale pluri-etnico e multiculturale. Gli Italiani che oggi vivono in Istria e a Fiume a fianco della maggioranza croata e slovena sono coloro che scelsero di restare nella regione al momento dell'esodo massiccio della popolazione di lingua e cultura italiana

* Università di Fiume (*Sveučilište u Rijeci*), Facoltà di Lettere e Filosofia di Pola (*Filozofski Fakultet u Puli*), Croazia.

svoltosi in gran parte tra il 1943 e il 1956, un fenomeno imponente, la cui conseguenza fu la quasi totale scomparsa della presenza italiana in una terra in cui essa aveva vissuto una secolare continuità fin dalla romanizzazione. Dopo la fine del secondo conflitto mondiale, in una condizione di inferiorità politico-sociale causata dal passaggio dallo *status* di maggioranza a quello di minoranza, gli Italiani istro-quarnerini sono riusciti a ripristinare, nello spazio del loro insediamento storico, il filo della continuità con la secolare civiltà italica di cui sono i legittimi eredi. Con straordinaria fedeltà alle proprie radici, in un contesto politico e sociale non più italiano e radicalmente cambiato, essi hanno saputo conservare, tutelare e promuovere la lingua e la memoria italiana, superando lo iato derivato dall'esperienza traumatica del secondo conflitto mondiale, dai suoi prodromi e postumi.

Alla fine degli anni Quaranta e l'inizio degli anni Cinquanta dello scorso secolo nell'area istro-quarnerina prese l'avvio la letteratura istro-quarnerina o istro-fiumana, espressa in lingua italiana e nei dialetti locali, l'istroveneto, nella variante polesana e fiumana, e l'istoromanzo o istrioto. La tradizione letteraria istro-quarnerina è arricchita dall'apporto di molte autrici, che hanno fatto della scrittura un luogo privilegiato di pensiero, una riflessione con parole, anche dialettali, che nel significare e risignificare il reale aiuta a comprendere le ragioni dell'esistere. Si tratta di autrici di professioni diverse, non scrittrici a tempo pieno, che rispondendo alle proprie esigenze più profonde, si misurano con la scrittura e la sua necessaria valorizzazione simbolica, adeguandola alla situazione nei luoghi in cui vivono, in Istria e a Fiume. Sono donne che scrivono per sottrarre le loro memorie alla privatezza e all'insignificanza sociale legandole all'esodo, al ciclo della vita, alle reti di relazioni parentali, al rapporto con il corpo, con il cibo, con lo spazio, ai sentimenti, ai lavori femminili, al paesaggio, ad altro ancora. In un continuo pellegrinaggio nella memoria personale, esse si mettono al mondo attraverso la parola per annotare quanto non deve essere dimenticato, per rivelarsi a se stesse ed agli altri, per inserire la propria testimonianza in una storia alternativa, per mettere ordine nel proprio mondo, per sfuggire alla stressante e anonima *routine* familiare, per stabilire un punto fermo, essendo la scrittura un momento di equilibrio, un mettere a fuoco

la realtà attraverso percorsi che non sono praticabili con nessun altro strumento, perché appartengono in modo specifico alla struttura letteraria che è allo stesso tempo logica ed emotiva. Il risultato è una letteratura femminile che, pur nella differente cifra stilistica, presenta caratteri comuni nella marcata problematicità rivolta alla ricostruzione delle vicende storiche della regione istro-quarnerina, del patrimonio culturale e delle care tradizioni familiari, dell'esodo, dello stravolgimento del noto, della convivenza multietnica, della nostalgia e del rimpianto, dell'esplorazione delle contraddizioni, del gusto dell'introspezione e dell'approfondimento psicologico. La letteratura femminile di lingua italiana nell'Istroquarnerino ha inizio nei primi anni Sessanta dello scorso secolo con la forte presenza di Anita Forlani alla quale nei decenni successivi si affiancano Adelia Biasiol, Loredana Bogliun, Lidia Delton, Gianna Dallemulle Ausenak, Ester Sardož Barlessi, Nelida Milani, Nirvana Ferletta, Laura Marchig, Mirella Malusà, Isabella Flego, Vlada Acquavita ed altre ancora. Per l'esigenza di rispettare il limite concesso, nel prosieguo mi soffermerò ad illustrare in un breve *excursus* la narrativa di Ester Sardož Barlessi e Gianna Dallemulle Ausenak, entrambe native di Pola (Croazia). Le opere prese in esame sono il romanzo breve *Una famiglia istriana*¹ di Ester Sardož Barlessi ed i racconti di Gianna Dallemulle Ausenak compresi nella raccolta *Con voce minima*².

Memoria ed identità personale e collettiva nella narrativa di Ester Sardož Barlessi e Gianna Dallemulle Ausenak

La letteratura istro-quarnerina è in gran parte caratterizzata dalla vocazione alla confessione e al recupero della memoria, vocazione che si manifesta nelle varie forme del *testo soggettivo*. Non stupisce pertanto che l'autobiografia o la narrazione in terza persona, che non attesta la separazione autrice/protagonista ma protegge dalle paure e dalle autocensure che un testo dichiaratamente autobiografico comporta, siano le modalità privilegiate dalle scrittrici istro-quarnerine e che *memoria, reminiscenze, ricordi* siano tutte parole-

¹ Fiume, EDTT, 2005.

² Fiume, EDTT, 2005.

etichetta che incardinano una scrittura narrativa più o meno compatta sui processi memoriali. Costruendosi con la scrittura un passato si recupera la coscienza di sé. Percorrendo l'esperienza dell'autobiografia non si vive soltanto una mimesi della realtà vissuta, ma si procede anche ad una costruzione dell'Io. Lo scrivere di sé in prima persona o per il tramite di una terza persona che rappresenta il proprio *alter ego*, significa prendere coscienza della propria identità individuale, sociale e culturale. Le narrazioni auto(biografiche) hanno carattere stabilizzante, fanno acquisire la consapevolezza che lo scrivere la propria vita non significa redigere solo la cronaca di eventi esterni, ma esplorarsi alla luce di accadimenti che ci hanno segnato e che hanno marcato anche la collettività. Nella letteratura femminile istro-quarnerina molte sono le opere che contengono una palese autobiografia o una sua traccia. La narrativa di Ester Sardoz Barlessi, nata a Pola (Croazia) nel 1936, è interamente intessuta di elementi (auto)biografici. L'opera narrativa più significativa della Barlessi è il romanzo breve *Una famiglia istriana*, indicato da Anita Forlani nella prefazione al volume XXV dell'*Antologia* delle opere premiate al Concorso d'arte e di cultura «Istria Nobilissima» (1992), come prototipo di «comune biografismo» della gente istriana, più volte sconvolta negli affetti da eventi bellici e conseguenti catastrofi.

Una vita senza memoria, sia individuale che collettiva, è inevitabilmente una vita senza qualità, una vita nella quale l'oblio inchioda gli uomini ad una percezione incompleta del presente che, come annotava Vasco Pratolini, «è sempre sconfitto se non lo salvaguarda una spietata chiarezza del suo passato e una trama razionale su cui prospettarsi l'avvenire»³. La memoria è *guerriglia contro l'oblio*, secondo Claudio Magris, è la facoltà dell'animo di conservare e rievocare esperienze e conoscenze passate per comprendere il presente e progettare il futuro perché, paradossalmente, molte scritture memoriali, benché orientate sul passato, implicano una preminenza del presente. La memoria alimenta l'esigenza primaria che il singolo ha di raccontarsi, di lasciare una testimonianza di sé e della comunità cui appartiene. Essa è un deposito delle esperienze individuali e collettive, dei valori, delle tradizioni comunitarie che si

³ VASCO PRATOLINI, *Allegoria e derisione*, Milano, Mondadori, 1966, p. 430.

trasmettono e diventano cultura. Ester Sardoz Barlessi indaga nello scrigno della memoria dove rintraccia quei ricordi che le permettono di ricomporre in *Una famiglia istriana* un affresco della storia della penisola che inizia nel 1905 e si conclude nel 1984, un affresco che presenta vicende umane individuali e collettive, e rispecchia il viscerale legame della scrittrice e dei protagonisti dell'epopea familiare con l'Istria, con

questa mansueta plaga d'Europa percorsa in lungo e in largo attraverso i meandri della storia da conquistatori diversi, voluta da tutti amata da pochi, retta da questi e da quelli, perennemente povera, perennemente fiduciosa e aperta a recepire i valori più sublimi dell'*homo humanus*, affamata sempre di un pezzo di cacio e di pane, e di scarpe e di vestiti e di cappotti, sempre lì a rincorrere sisificamente una migliore qualità della vita, senza mai raggiungerla⁴.

Attraverso il racconto di fatti ed eventi, di dolori e di disgrazie, l'autrice, calata nei gesti e negli atteggiamenti dei personaggi, riesce a restituirci l'atmosfera di un'epoca storica, delineata attraverso un approccio concreto e un accostamento diretto. Di capitolo in capitolo la Barlessi sceglie di illuminare un settore, di puntare i riflettori su una fase della storia istriana. Ciascun capitolo risulta così godibile di per sé e s'inserisce in un macrotesto più ampio, dal cui *continuum* emerge il profilo della protagonista, Angela, una vinta verghiana, il cui destino è esemplarmente significativo della condizione femminile in bilico tra sacrificio e autonomia, tra affermazione della propria identità e disponibilità di offrirsi agli altri. Angela è dunque la protagonista assoluta del romanzo e non a caso il capitolo che apre l'opera è intitolato appunto *Angela*, titolo che per certi versi si sarebbe rivelato adatto per tutto il libro poiché avrebbe potuto indicare, sin dalla copertina, il contesto morale che lo anima: l'onestà, la bontà, lo spirito di sacrificio che porta quasi all'annullamento di sé, l'innocenza che derivano dalla semplicità, dalla modestia e da un'innata umiltà della protagonista. Queste rare qualità conferiscono al personaggio principale, come agli altri personaggi dell'opera, una dimensione nobile, scultorea, per certi versi persino vincente, eroica. Certo, si tratta di un eroismo d'altri tempi, tempi di fame, di guerre e di

⁴ ANTONIO PELLIZZER, *Ester Barlessi: Una famiglia istriana*, in «La Battana», XXIX (1992), n. 106, p. 12.

ingiustizie che ogni generazione di istriani ha sperato e spera di lasciare per sempre alle spalle. Perché in Istria, da duemila anni a questa parte, si è vissuto in compagnia di miserie, epidemie, guerre, ingiustizie di portata storica ed epocale. Per l'Istria il Novecento, in particolare, è stato un secolo di guerre, bombardamenti, fame e miseria, profuganza, esodi, confini, stati che vengono e stati che vanno, fascismo e nazionalismo slavo, nazionalizzazione e confisca dei beni, assimilazione ed iperidentità, emigrazione ed immigrazione, famiglie smembrate, disagio esistenziale, ideali che coincidono con equivoci. C'è una frase, nel romanzo, che, emblematica com'è, sintetizza il destino degli istriani, condannati ad amare un lembo di terra travolto, a singhiozzi ricorrenti, da che mondo è mondo, dai venti e dai marosi degli avvenimenti politici, puntuali sovvertitori della realtà precedente. La frase è questa: «Di certo c'è solo il fatto che la nostra gente ha un brutto destino». Quello di Angela, che assurge a simbolo dell'Istria novecentesca, è il destino di chi si rassegna alla propria condizione sociale ma non per questo rinuncia alla propria umanità e dignità. Se la prima parte del romanzo è dominata dalla figura poderosa di Angela, la seconda parte è dedicata agli altri membri della famiglia, le cui sorti sono tuttavia vissute sempre con gli occhi e il sentire della protagonista. La storia degli individui ricalca la storia collettiva con emigrazioni in America, la crisi del 1929, gli scontri interfamiliari dovuti al “partire” o al “restare” alla fine della seconda guerra mondiale. Dopo aver cavalcato gran parte del secolo, morti ormai tutti i protagonisti della saga familiare istriana, il romanzo si chiude con un epilogo ambientato nel 1984. Joan Angela, americana, figlia di Emilio, nipote di Angela, arriva a Pola. Ad attenderla parenti che non ha mai conosciuto e con i quali non riesce a comunicare poiché parlano lingue diverse. L'emozione di questo incontro è comunque palpabile e dalla pagina passa al lettore. E Joan, passando sotto l'Arena, secolare simbolo di Pola, capisce d'essere finalmente a casa.

Narratrice, poetessa e saggista, Gianna Dallemulle Ausenak è nata a Pola (Croazia) nel 1938. Dopo la prima raccolta di racconti *Cucai e gabbiani* (1997), il corpus narrativo di Gianna Dallemulle Ausenak si è ampliato alla fine del 2005 con l'opera *Con voce minima*. In 218 pagine il libro ospita quattordici racconti,

due dei quali scritti nella variante polesana dell'istoveneto. Nella *Premessa* l'autrice scrive: «Scritte in epoche diverse, queste piccole storie in gran parte basano su ricordi, su schegge di memoria che il fruscio del tempo non cessa di portare permettendo così di reificare un mondo scomparso o un divenire che si è interrotto»⁵. Le pagine riportano un

piccolo *amarcord* privato, tuttavia amalgamato al reticolo del collettivo, fatto di sostanza, di spirito, eco di tante possibili voci che generano nell'anima sentimenti ed emozioni. Un'eredità meravigliosa della quale siamo tutti intessuti e che pur aprendo e suturando antiche ferite, si rende indispensabile all'esistenza stessa. Perché senza radici, la pianta non sta in piedi⁶.

La memoria, dunque, il meccanismo del suo recupero e l'esigenza di raccontare e raccontarsi, sono il detonatore interno che innesca nella Dallemulle Ausenak l'urgenza di scrivere per narrare di un mondo al quale per vissuto personale e sensibilità sente d'appartenere, quello della città natia che esplose nei suoi racconti nella bellezza del suo mare, nella cupa solennità dell'Arsenale. Raccontare Pola vuol dire aprire l'armadio dei ricordi, trasformare angoli della città, profumi, sapori, suoni e parole in tante *madeleines* di proustiana memoria. La frase «Fare memoria è continuare ad essere», tratta dal racconto incipitario *Questione di ombre*, ci viene in soccorso e ci permette di stabilire che per l'autrice la memoria è un viaggio, e la scrittura è a sua volta un viaggio nella memoria, che quando sopraggiunge è importante saperla ascoltare. Mettersi sul trono a far memoria e ricordare, però, non significa solo rievocare il tempo perduto per andare verso i suoni, gli odori, i volti della memoria, verso i luoghi incontaminati dell'infanzia e dell'adolescenza. Viaggiare nella memoria e ricordare vuol dire prendere posizione anche nei confronti del presente perché, rammenta l'autrice, «la geografia della memoria che *muove* ed *entra* in noi, non converge nella commemorazione del tempo perduto, ma piuttosto nella sua ri-conferma, nella sua ri-costruzione»⁷. Ricordare significa ancora aggrapparsi alla storia delle proprie origini, alle radici, all'identità che rendono

⁵ GIANNA DALLEMULLE AUSENAK, *Premessa*, in *Con voce minima*, Fiume, EDIT, 2005, p. 11.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ivi*, p. 177.

differenti dagli altri ma permettono pure l'incontro con gli altri. Partendo da queste convinzioni, la Dallemulle Ausenak avvia il registro di una scrittura sincera, che esterna una luminosa sensibilità, una scrittura che non culla né blandisce le cose, non sommerge personaggi e oggetti nella sola incisione della memoria, ma cerca con vigore di stabilire una ben incardinata considerazione della nostra realtà contemporanea. Nei racconti, scritti con un linguaggio quotidiano che ospita plastiche composità, inserti del parlato e del dialetto polesano, ma anche lievi intenzioni di canto e grazia di lirismo, si ha il piacere di vedere la letteratura applicata alla vita, perché l'autrice non perde mai di vista il fatto che, al fondo della sua cabala letteraria, stanno semplicemente la disposizione e la capacità di scrivere storie comuni eppure esemplari, raccontate con rara sensibilità e con una disposizione d'animo che traspare dalla *Premessa*. Spiegando *come* si dovrebbe raccontare, specialmente quando si narrano storie in prima persona, la Dallemulle Ausenak suggerisce che sarebbe opportuno farlo con *voce minima*, sperando il lettore ritrovi in questa voce la sua:

Bisognerebbe saperlo fare senza eccedere nel voler emergere, trattare con un io leggero leggero come una bolla di sapone, trasparente, acquatico, perfino carsico, che s'insinui, insomma, tutto di sotto, senza sapere se e quando riaffiorerà. Un io che prima o poi finirebbe per trasformarsi in un *tu*⁸.

Senza rifugiarsi in astrusi marchinegni narrativi, essenziali e levigati come una conchiglia che si fa scavare dall'incessante andirivieni del mare, i racconti di Gianna Dallemulle Ausenak invogliano a pensare che il mondo e la vita siano ancora raccontabili. Essi nascono nel silenzio di un accorato raccoglimento interiore, che una sorta di pudica riservatezza schiude ad un porgere breve, asciutto, sussurrato con *voce minima*. Alle spalle dell'autrice c'è una notevole esperienza nonché la fatica di chi si misura quotidianamente con il foglio bianco e con le parole, tagliando, ricucendo i fili, smussando i dialoghi, arrotondando i profili. Ricreando, insomma, la vita sulla pagina. In questo modo, i racconti si presentano come forme chiuse, che non ammettono aggiunte o varianti. I personaggi, prevalentemente femminili, sono

⁸ Ivi, p. 11.

realisticamente individuati, il loro profilo è trapunto di referenti concreti, e sono inseriti in un contesto descritto con precisione, spesso con riferimenti a condizioni sociali e situazioni storiche concrete. Nel racconto *Di una strada*, per esempio, l'autrice passa dalla nota di costume allo studio sociologico che riguarda gli abitanti di un ambiente urbano, un microcosmo aggredito dall'esterno e interiormente fatiscente. Mettendo su un unico piano di interesse gli uomini, le cose e i luoghi la Dallemulle Ausenak offre una pittura d'ambiente e un quadro di costume, compiendo un grande lavoro di osservazione, salvato però dal pericolo di un'analisi meramente illustrativa. L'autrice si presenta come scrittrice delle cose, oltre che delle persone, capace di leggere oltre le apparenze. Ed ecco che la strada prende vita, si anima e diventa creatura viva. Il racconto si serra intorno a tanti personaggi e distribuisce fotogrammi di un film della memoria tenero e struggente, reso da una scrittura soffice di emozioni. Valida rievocatrice del costume di un'epoca, l'autrice sfrutta anche particolari di secondo piano, come l'allusione al festival della canzone di San Remo, per creare uno spaccato storico nel quale le figure si muovono con naturalezza. Riportare il titolo di riviste, di canzoni, citare nomi di artisti e cantanti, sono segnali che rigano il racconto di una luce filamentosa, appena distinguibile, ma sufficiente a illuminare una stagione trascorsa, a rendere il quadro di un'epopea urbana e ritrovare il sapore degli anni giovanili.

Nel racconto *Storia minima di Aurelia B.* la narrazione muove da un umile angolo urbano per orientare la vicenda secondo una struttura molto regolare, di stampo tradizionale. In questo caso, fin dalle prime battute, è posta in rilievo la figura della protagonista, Aurelia, chiamata ad un coinvolgente confronto con l'esterno e con se stessa. Il perno della narrazione diviene così quel passare dall'analisi del personaggio al confronto con i segni esterni, le manifestazioni oggettive, quel ridurre il cumulo di sensazioni, travolte nel transito affannoso, a meditazione coerente, a frazione di un lampo di coscienza. Aurelia patisce la tragedia della perdita dell'unico uomo della sua vita. La storia di questa donna, cresciuta in mezzo alle privazioni che sa di poter contare solo su se stessa, è di fatto un altare all'amore, quello che fa sanguinare il cuore, che toglie il respiro e rallenta il battito cardiaco, un amore che è combustione. Non consente di

sopravvivere. *Eros e thánatos*, gli appuntamenti che non si possono mancare, comuni ad ogni vita, anche alla più antieroica, sono in questo racconto in completa osmosi. Nel racconto l'autrice pone in rilievo pure l'istituto della famiglia e i sentimenti di devozione e di amore della protagonista per la madre, per i fratelli e le sorelle, fino al sacrificio di sé e delle proprie aspirazioni.

La Dallemulle Ausenak è abile nell'attingere alle risorse della memoria e lo fa per ricordare anche eventi tragici, l'esodo *in primis*, che hanno avuto incidenza sulla Storia cittadina:

L'esodo svuotò la città, le strade, le case, gli uffici, i banchi di scuola [...]. Svuotò gli animi. Poi, piano piano, usci e finestre si richiusero e nuovi abitanti, una parte dei quali non era passata attraverso l'esperienza di quel dolore, prese possesso di ogni cosa, sperando il pacco dono della vita per conto proprio, senza *alzate* d'anima. Dopo tutto, erano felici di essere vivi dentro un catino di terra e di mare. Non era il tempo per l'ascolto di obiezioni, che venivano da un'altra cultura⁹.

In realtà, la generazione della Dallemulle Ausenak non è mai guarita dalla ferita dell'esodo. Ancora oggi, a distanza di tanto tempo, nell'anima della gente che è stata testimone del dramma di una terra su cui la Storia è passata come un rullo compressore, permangono il dolore, il rimpianto per un mondo di valori evaporato. Raccontare la malinconia e il disagio di una generazione che si è sentita insidiata dall'infelicità, fermare le proprie riflessioni su quegli eventi per ricavarne una morale, una sorta di filosofia della Storia per sé e per le generazioni future, è quello che la Dallemulle Ausenak persegue in alcuni racconti compresi in *Con voce minima*. L'esodo, la tragedia del Novecento istriano, è stato motivato da cause eterogenee, ma ognuno nel suo intimo sa perfettamente quali sono state le motivazioni che lo hanno spinto a restare nella terra natia o ad abbandonarla. L'autrice non intende giudicare. Ciononostante, non manca di notare con mestizia come l'esodo abbia trasformato per sempre la realtà istriana e quella di Pola in particolare:

Nei mesi che seguirono, la gente si preparò a partire. Si lacerarono nel dolore intere famiglie, parentele, amicizie di lunga data, buoni rapporti di vicinato [...]

⁹ Ivi, pp. 176-177.

avevano tutti il cuore a brandelli, e le ferite non si sarebbero mai più rimarginate.
[...] La città restò vuota, vuota parve all'Aurelia la sua casa, vuota sentiva
d'essere lei stessa¹⁰.

Conclusione

Perché è importante la memoria? Perché è la facoltà grazie alla quale gli esseri umani stabiliscono una connessione fra il passato e il presente. Il rapporto tra passato e presente, a sua volta, è importante perché è un ingrediente basilare dell'identità: proprio come un individuo può sviluppare un'identità personale e mantenerla nel tempo solo grazie alla sua memoria, anche una collettività è in grado di riprodurre la sua identità solo attraverso il recupero del passato. Si può affermare il proprio presente (di individuo o di collettività) attraverso la continuità con il passato, oppure attraverso una radicale rottura con esso, spingendosi fino all'oblio. Tuttavia, tra questi due estremi, si colloca una serie continua di possibilità intermedie. La narrativa di Ester Sardoz Barlessi e Gianna Dallemulle Ausenak rappresenta una di queste possibilità. Il ricorso alla memoria, nel loro caso, non è da porsi in relazione con una livida coazione a ricordare e vendicare torti subiti e patiti da un'intera generazione. Attraverso un uso intelligente e calibrato della memoria, le autrici istro-quarnerine evitano i suoi rischi e le sue insidie, messi in evidenza, tra gli altri, da Todorov (*La memoria del male*) e Nietzsche. In questo modo la pratica della memoria non si riduce ad un'operazione meramente commemorativa, narcisisticamente compiaciuta e autoindulgente, ripiegata patologicamente su se stessa senza un progetto per il futuro. Ben sapendo che l'esistenza umana è governata da una necessaria filosofia del tempo, tanto da non piangere su quello perduto o da smarrirsi dinanzi alla nebulosità del futuro, Gianna Dallemulle Ausenak ed Ester Sardoz Barlessi non cedono a smarrimenti e rammarichi. Vivono la memoria come conoscenza, come autentica presa di coscienza di sé, come unico modo per rapportarsi con un passato che esige d'essere narrato e dal quale recuperare alcuni elementi di saggezza oggi assenti.

¹⁰ Ivi, p. 123.

Pertanto, la loro produzione narrativa, svuotata dal peso dell'afflizione e del vittimismo, conferma quanto la memoria sia uno dei più affidabili elementi umani.

Gesualdo Bufalino e il palinsesto proustiano

1. Introduzione

Nel mezzo del cammin della mia ricerca sul proustismo nella narrativa italiana del Novecento, mi sono soffermata sullo scrittore siciliano Gesualdo Bufalino (1920-1996) in quanto rappresentante del proustismo italiano meridionale meno conosciuto accanto a nomi più studiati in questo contesto come tra l'altro Tomasi di Lampedusa. Oltre agli innumerevoli romanzi, raccolte di poesie, aforismi, antologie e elzeviri, il retaggio letterario di Bufalino include anche le traduzioni italiane di Hugo, Mme de Lafayette e Baudelaire. Questa sua familiarità con l'ambiente letterario francese sarà determinante nella sua poetica del romanzo.

Che Bufalino abbia letto Proust in dettaglio, non risulta solo dalle chiare incidenze proustiane nella sua narrativa ma viene inoltre confermato dalla sua biografia. Nell'autunno del 1944, Bufalino si ammala di tisi e viene ricoverato nel sanatorio di Scandiano, il cui primario Biancheri, raffinato umanista, nello scantinato dell'ospedale custodisce migliaia di libri: il paziente Bufalino ha quindi libero accesso alla "biblioteca" e proprio lì legge Proust, in francese, per la prima volta. In un'intervista con Leonardo Sciascia, Bufalino dice a proposito di quest'esperienza:

A Scandiano, in ospedale, ebbi un colpo di fortuna: il primario, coltissimo uomo, aveva trasferito, a salvarla dalle bombe, la sua enorme biblioteca in un magazzino dell'ospedale. Me ne diede le chiavi. Fu il mio ingresso nell'Europa.

* Università di Anversa (*Universiteit Antwerpen*).

Tra l'altro, lessi Proust in francese, braccandone i volumi senz'ordine, di sotto le pile gigantesche...¹

In quello che segue, verranno analizzati in primo luogo alcuni rimandi intertestuali a Proust per mettere in rilievo poi alcune tematiche condivise da Proust e Bufalino come la metaletterarietà, una visione molteplice della realtà e ovviamente anche la tematica della memoria per rimanere fedele al filone tematico del convegno.

2. Calchi proustiani

Argo il cieco ovvero i sogni della memoria (1984) costituisce un diario-romanzo in cui l'io narrante rievoca, come balsamo per curare i suoi accessi d'angoscia, antiche venture di cuore nel Sud. Ad un certo punto, Bufalino osserva: «Poiché veramente tutte le voci e i visi delle mie donne non pesano, sommati insieme, che un grammo scarso di polvere, e le cravatte e le cassiere *sono fuggitive, ahimè, come gli anni*»². Questa frase è una fedele trasposizione delle ultime righe del primo volume della *Recherche* in cui l'io narrante conclude *Du côté de chez Swann* osservando: «des routes, les avenues, *sont fugitives, hélas, comme les années*»³. La consapevolezza della transitorietà del tempo, in Proust è legata alla caducità degli spazi, là dove Bufalino usa la stessa struttura per denunciare la fugacità degli amori giovanili. Che questa formulazione non sia casuale, lo dimostra un riferimento ad un certo Marcel nel brano che precede quello sopraindicato: «E chissà in che strofinaccio di cucina o tappo per botti s'è tramutata la mia cravatta di seta, a elefanti verdi e pagode... *Eben, fugaces, Postume, Postume* licealmente mi lagno e accanto a Postumo mi viene in mente Marcel»⁴.

Altro indizio dell'incidenza proustiana in *Argo il cieco*, lo troviamo a livello della nomenclatura: nella sua descrizione della nobiltà locale, uno dei

¹ Intervista con Leonardo Sciascia da «L'Espresso», 1° marzo 1981, citato sul seguente sito: < http://www.comune.comiso.rg.it/enti/f_bufalino/interviste/index.php>.

² GESUALDO BUFALINO, *Argo il cieco ovvero I sogni della memoria*, Palermo, Sellerio, 1984, p. 25. La sottolineatura è nostra.

³ MARCEL PROUST, *Le temps perdu*, Paris, Gallimard, 1992, p. 425.

⁴ GESUALDO BUFALINO, *Argo il cieco ovvero I sogni della memoria*, cit., p. 25.

personaggi riceve il nome molto significativo di «duchessa Guermantes»⁵. Sempre in *Argo il cieco*, nelle sue osservazioni a proposito dell'amore, leggiamo ad un certo punto: «se è l'addio delle *gioviette in fiore*, le quali, quando mi guardano, è come se guardassero un mobile da scansare»⁶ che sembra essere anche un sottile riferimento alle proustiane *jeunes filles en fleur*. Altro punto di convergenza tra Proust e Bufalino costituisce quindi la tematica della delusione amorosa. Anche in *Tommaso e il fotografo cieco* (1996) troviamo un calco simile: «L'ultima sortita è stata con Tir in quell'inutile pellegrinaggio *alla ricerca della Matilde perduta*»⁷.

Il nome di Proust riappare nel romanzo *La luce e il lutto*, di nuovo un romanzo con un alto tasso di sicilianità. Nel capitolo 'Peyrefitte e la Sicilia o del viaggiare all'antica', leggiamo:

Nell'anno che c'interessa Peyrefitte ha dietro di sé, fresche di stampa, *Les ambassades*, dove ha ceduto un poco, bisogna riconoscerlo, a un gusto di petulante e aguzza malizia, esercitato dietro le quinte d'un *milieu* particolarissimo, quello diplomatico, con gli stessi sensi vigili, ma *senza le sonde vertiginose di cui disponeva Proust per sporgersi sui gorgi del tempo fra le quattro pareti dei salotti Verdurin e Guermantes*⁸.

Si nota nello stesso tempo lo stile proustiano del brano in cui vengono giustapposti Peyrefitte e Proust per quanto riguardano le relazioni sociali nei loro romanzi.

Ne *Il malpensante, lunario dell'anno che fu*, leggiamo in una osservazione sparsa: «Proust, più che umido è viscoso»⁹. Bisognerebbe chiedersi a questo punto se il termine «viscoso» sia scelto in questo caso per la sua connotazione negativa o positiva e più neutra. Nel primo caso Proust verrebbe presentato come modello difficile da seguire, nel secondo piuttosto come un modello da cui è difficile staccarsi visto il suo grado di "viscosità". Sempre ne *Il malpensante* leggiamo: «Il pregiudizio contro Chateaubriand ("Nel suo cervello c'è della

⁵ Ivi, p. 90.

⁶ Ivi, p. 148. La sottolineatura è nostra.

⁷ GESUALDO BUFALINO, *Tommaso e il fotografo cieco ovvero Il Patatràc*, Milano, Bompiani, p. 74. La sottolineatura è nostra.

⁸ GESUALDO BUFALINO, *La luce e il lutto*, Palermo, Sellerio, p. 56.

⁹ GESUALDO BUFALINO, *Il malpensante, lunario dell'anno che fu*, Milano, Bompiani, 1987, p. 51.

mammella,” diceva Joubert) è dello stesso tenore di quello contro Proust e di solito è coltivato da persone molto pelose»¹⁰. Proust viene quindi menzionato per il fortissimo rapporto madre-figlio, espresso tramite la metafora della mammella, che troviamo sia nella *Recherche* che nella biografia di Proust stesso. In un'altra osservazione sparsa de *Il malpensante*, si legge: «Cercare *A pair of Blue Eyes* di Thomas Hardy, il libro di cui Proust diceva ch'era “l'unico che avrebbe voluto scrivere lui stesso”»¹¹. Bufalino stesso ci mette il riferimento al *Diario* di Harald Nicholson.

La presenza di tutti questi riferimenti espliciti a Proust e alla sua opera ci servirà da punto di partenza per un'analisi approfondita di alcune tematiche proustiane specifiche dell'autore.

3. La metaletterarietà in Bufalino

Nel suo saggio *Gesualdo Bufalino: questioni editoriali e interpretative*¹², Stefano Lazzarin sottolinea l'importanza della “metaletterarietà” nella narrativa bufaliniana. In vari romanzi si nota appunto, la frequenza degli inserti metaletterari e degli apparati paratestuali, che diventano spesso occasione di riflessione sulla creazione artistica, atteggiamento tipico di Proust mutuato dal nostro autore.

In *Argo il cieco*, si alternano due tipi di capitoli, cioè quelli che costituiscono la storia vera e propria del romanzo e i capitoli “Bis” che contengono osservazioni varie da parte dell'io narrante sul processo della scrittura. Questi capitoli portano sottotitoli molto significativi come *Primo dubbio dell'autore sul libro che sta scrivendo*¹³ o ancora *Provvisorio benessere e variazioni su un vecchio tema*¹⁴. In uno di questi “bis” parla della paura di non finire tutti i suoi progetti letterari: «Scrivo inizi di libri che non scriverò»¹⁵. Anche a varie riprese nella *Recherche* e in

¹⁰ Ivi, p. 60.

¹¹ Ivi, p. 114.

¹² STEFANO LAZZARIN, *Gesualdo Bufalino. Questioni editoriali e interpretative*, in «Italianistica», XXIV (1995), pp. 195-208.

¹³ GESUALDO BUFALINO, *Argo il cieco ovvero I sogni della memoria*, cit., p. 43.

¹⁴ Ivi, p. 104.

¹⁵ Ivi, pp. 82-83.

particolare nell'ultimo volume *Le temps retrouvé*, l'io narrante proustiano espone al lettore la sua esistenziale paura di non poter finire la sua cattedrale romanzesca. Un po' più avanti si trova un commento sulla sua mania di analizzare il passato: «Troppo tempo ho trascorso a circondarmi il cuore di filo spinato, a vulcanizzarlo, a biodegradarlo; troppo tempo a leggere il mio passato col carbonio quattordici, il futuro nei fondi di caffè, il presente nelle macchie di Rorschach...»¹⁶. Notevole è il fatto che solo alla fine del romanzo – quando la storia principale è quindi già stata scritta – leggiamo nei “bis”: «Non mi parve d'aver scampo, mi sedetti a scrivere»¹⁷, il che ci ricorda inevitabilmente la *Recherche*, in cui, è anche solo alla fine che Marcel si mette a scrivere il romanzo che aveva in mente. Altra osservazione molto proustiana in cui Bufalino sottolinea l'onnipresente tensione tra il vivere e lo scrivere: «Scrivere è stato per me solamente un simulacro del vivere, una protesi del vivere»¹⁸.

Anche in *Tommaso e il fotografo cieco ovvero Il Patatràc* prevale questa “metaletterarietà”. Nell'*Epiprologo* – già titolo molto significativo – il protagonista si mette a scrivere la storia che il lettore ha appena finito di leggere; la fine e l'inizio coincidono e danno quindi al romanzo una certa ciclicità. Mario Fusco, ne «La Quinzaine littéraire», dice a proposito di *Tommaso e il fotografo cieco*: «puisque le roman est aussi le récit d'un roman en train de se faire»¹⁹.

Ad un certo punto, si viene a sapere che uno dei passatempi preferiti del protagonista è inventare dei palindromi, e l'io narrante aggiunge: «Questo stesso libro ne è uno»²⁰. Un po' più avanti nello stesso romanzo troviamo un'osservazione molto particolare: «Fantastico un libro fatto di soli titoli oppure di soli inizi»²¹, il che ci fa pensare inevitabilmente al romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino. Si ritrova in *Tommaso e il fotografo cieco*

¹⁶ Ivi, p. 135. La sottolineatura è nostra.

¹⁷ Ivi, p. 186.

¹⁸ Ivi, p. 205.

¹⁹ MARIO FUSCO, *Gesualdo Bufalino. Tommaso et le photographe aveugle*, in «La Quinzaine littéraire», 15 maggio 1999, 761, p. 13.

²⁰ GESUALDO BUFALINO, *Tommaso e il fotografo cieco ovvero Il Patatràc*, cit., p. 21.

²¹ Ivi, p. 24.

anche la teoria della Harvey²² sulla metafora della musica, quà legata alla problematica della memoria come motore narrativo: «Oppure m'abbandono all'ipotesi d'un romanzo che, inventata la nota d'inizio, ne proceda da sé per fatale sviluppo come da un do nasce una sinfonia o da un bocciolo sboccia una rosa.... È da un ricordo, naturalmente che intendo partire»²³; scena, questa, che potrebbe scatenare dal lettore attento il ricordo proustiano della *phrase de Vinteuil* che funziona un po' da ritornello all'interno dell'immensa sinfonia della *Recherche*.

4. Tempo e memoria

«Da ragazzo mi piaceva il rumore della pioggia»²⁴. Questo ricordo giovanile costituisce l'*incipit* dell'ultimo romanzo di Bufalino; *Tommaso e il fotografo cieco* e riecheggia vagamente quello celeberrimo della *Recherche* («Longtemps, je me suis couché de bonne heure»). Si nota quindi come in ambedue la memoria appare tutto all'inizio del romanzo come motore narrativo che mette in moto la storia vera e propria.

In *Museo d'ombre* Bufalino considera il ricordo nello stesso tempo virtù e vizio: «In quanto a me, infine, a me che scrivo, e di ricordi mi ammalo, e coi ricordi mi curo [...] per ritrovare, in guerra col tempo, la mia dilapidata immortalità di bambino»²⁵. E l'unico modo di raggiungere quest'immortalità sembra appunto la sospensione del tempo: «Oh, interromperlo, sospenderlo, il tempo [...]. Scorrere in un tempo fermo, tuttavia, è possibile mai? E viceversa, ricchi solo di parole, armati solo di parole, come sospendere il tempo? Scrivendolo, forse?»²⁶ I conoscitori di Proust sapranno che anche l'io narrante della *Recherche* sognava di sopprimere il tempo per mettere fuori gioco l'angoscia esistenziale dello scorrere del tempo e della morte. L'io narrante bufaliniano si

²² Sulla teoria di Harvey, si veda il paragrafo 5.

²³ GESUALDO BUFALINO, *Tommaso e il fotografo cieco ovvero Il Patatràc*, cit., p. 25.

²⁴ Ivi, p. 7.

²⁵ GESUALDO BUFALINO, *Museo d'ombre*, Palermo, Sellerio editore, 1982. La stessa ambivalenza si ritrova anche più avanti nel romanzo: «Forse il modo d'ogni nostro destino, quello che ci perde e ci salva, sta qui, in questa vicenda del ricordare e del dimenticare» (p. 85).

²⁶ GESUALDO BUFALINO, *Argo il cieco ovvero I sogni della memoria*, cit., pp. 96-97.

renderà però conto che questo tentativo è condannato al fallimento: «Lettore, estate, diciamoci addio. C'era una volta un ragazzo che credeva d'essere un vecchio, ora le parti si sono scambiate, il vecchio s'è finto ragazzo e per ingannare meglio se stesso ha velato con un panno tutti gli specchi di casa»²⁷. Bufalino, a questo punto, si rende conto che neanche la memoria permette di far rivivere il passato e che quindi si tratta veramente di un tempo perduto.

Anche ne *La luce e il lutto*, il ricordo prende un posto centralissimo: «Quand'ero ragazzo, mi ricordo, [...] in cucine le donne rizzavano un'enormissima tinozza piena d'anillina nera per stigarci tutti i panni della famiglia»²⁸. Il ritorno mentale, in questo romanzo coincide d'altronde col ritorno fisico al paese di nascita dove «Tutto è uguale e diverso, come uguale e diverso sono io, con la mia faccia lavorata dagli anni e i ricordi che traboccano da una tazza troppo piena»²⁹. Quest'immagine della tazza di tè ci sembra poco casuale, non è proprio questa stessa tazza di tè in cui il Marcel proustiano inzuppa il suo biscotto *madeleine* il che fa nascere involontariamente tutta una catena di ricordi? Anche in Bufalino, troviamo diversi esempi di questa memoria involontaria. Ne *La luce e il lutto* l'improvviso rumore di un carrettiere fuori fa venire in mente all'io narrante un giorno particolare della sua infanzia in cui poteva rimanere in compagnia di suo padre durante il lavoro: «Da allora il loro stemma fedele torna a dorarmi la mente, ogni volta che, riaddormentandomi, mi par d'udire sulle corsie della strada maestra invisibili ruote di carri che passano nella notte»³⁰. Vediamo un procedimento analogo in *Argo il cieco* dove i minimi stimoli sensoriali rendono possibile un ritorno al suo passato amoroso:

Ragazze, vi amavo. Maria Venera, Angela, Ines. Ancora oggi, talvolta, basta una sosta a un passaggio a livello [...] basta una sosta di dieci minuti; più i ruffiani polpastrelli della pioggia sul parabrezza; più la liquirizia di quel sassofono fra Hilversum e Monteceneri; ecco, e dentro la poltiglia dei suoni io mi ritaglio un oblò di fumo, da cui una dopo l'altra s'affacciano le ragazze della mia vita...³¹

²⁷ Ivi, p. 198.

²⁸ GESUALDO BUFALINO, *La luce e il lutto*, cit., p. 31.

²⁹ Ivi, p. 121.

³⁰ Ivi, p. 134.

³¹ GESUALDO BUFALINO, *Argo il cieco ovvero I sogni della memoria*, cit., p. 24.

La memoria bufaliniana tutto come quella proustiana è quindi una memoria sensoriale messa in moto da stimoli sensoriali, soprattutto stimoli uditivi nel caso di Bufalino.

Per quanto riguarda il passato, l'io narrante bufaliniano sembra essere soggetto a vari dubbi: «Il solito dubbio: se ricordare o dimenticare, rompere i ponti col passato o scardarselo in cuore come una serpe»³². La stessa ambivalenza, la troviamo in due osservazioni sulla memoria: «Quando non è una lanterna magica, la memoria è un film dell'orrore. Pericoloso entrare senza frustino nella gabbia dei ricordi. Mordono»³³. Si vede però che la sua narrativa è piena di ricordi personali: «Lettura, vizio precoce, da ragazzo, raccattavo i giornali unti di pesce che trovavo per strada, li facevo asciugare, li leggevo di notte»³⁴. Questo confermerebbe piuttosto l'asserzione: «Il passato è la mia patria»³⁵. Un po' più avanti, racconta come da adulto cerca di ricomporre la biblioteca paterna, però si rende conto che l'unica cosa che ritrova è un «altarinò di cenere»³⁶.

In Bufalino la tematica della memoria sembra anche essere intrinsecamente legata all'interesse per i nomi – anche questo *topos* proustiano –: «Tu non hai mai avuto un giocattolo, ti ricordi? [...] Preferivi giocare coi nomi delle strade [...] “Chissà che ci trovavo, nei nomi”»³⁷. Come Proust analizzava minuziosamente la sonorità dei nomi di Balbec o di Parma, Bufalino lo fa analogicamente con alcuni termini dialettali: «accanto alle altre infezioni *com'ù morbu* e *'a sozzura*, vocaboli dove si sente a un tempo ribrezzo e impotenza»³⁸. Anche in *Diceria dell'untore* queste due problematiche sono molto connesse: «Nomi d'infanzia friulana, mentre dormo, soffiano un suono sul tenero palinsesto della memoria. Il nome di un paese, di una prostituta, di una stella...»³⁹.

³² GESUALDO BUFALINO, *Il malpensante, lunario dell'anno che fu*, cit., p. 64.

³³ Ivi, p. 78.

³⁴ Ivi, p. 77.

³⁵ Ivi, p. 68.

³⁶ Ivi, p. 80.

³⁷ GESUALDO BUFALINO, *La luce e il lutto*, cit., p. 147.

³⁸ Ivi, p. 135.

³⁹ GESUALDO BUFALINO, *Diceria dell'untore*, Palermo, Sellerio, 1990, p. 38.

5. Una realtà molteplice

Nel volume *Carpentier's Proustian Fiction*⁴⁰ la studiosa inglese Sally Harvey adopera alcuni parametri notevoli per parlare di proustismo. Secondo lei, importa anzitutto la visione di una realtà molteplice⁴¹ sul piano personale – pensiamo alla teoria proustiana dei molteplici *je* – ma anche su piani più generali. A questo principio della molteplicità è anche strettamente legato quello della relatività della realtà dove sincronicamente si intrecciano diverse “melodie” di vita. Ed è appunto questa metafora della musica che è centrale secondo Harvey visto che illustra la natura sincronica della realtà. Altre metafore di questa realtà sono quelle dell’architettura⁴², del teatro e della maschera⁴³. Tenteremo di applicare alcuni di questi principi alla narrativa di Bufalino.

In *Tommaso e il fotografo cieco* – il cui protagonista soffre d’insonnia come l’io narrante della *Recherche*⁴⁴ – viene sottolineata la relatività del tempo: «lo sfilacciarsi del tempo intorno a me, il suo sgretolarsi in accidenti e ottimi effimeri: come quando tritumi di polvere, danzano in un raggio d’oro»⁴⁵. Ritroviamo in *Tommaso* anche le metafore della maschera e della musica e del teatro, che sembrano intrecciarsi a volte: «Inoltre ciò che Lea m’aveva, più che narrato, cantato, era poco più che un libretto d’opera, un melodioso copione, forse una sceneggiata»⁴⁶.

La molteplicità si rivela in Bufalino anche a livello della struttura. *Il malpensante, lunario dell’anno che fu* non è un romanzo vero e proprio anzi una

⁴⁰ SALLY HARVEY, *Carpentier's Proustian Fiction. The influence of Marcel Proust on Alejo Carpentier*, London-Madrid, Tamesis, 1994.

⁴¹ Si nota che nelle *Lezioni americane* di Calvino, Proust viene menzionato proprio nella lezione intitolata *Molteplicità* per la sua visione molteplice della realtà.

⁴² Harvey usa a questo proposito l’immagine della cattedrale in cui sono presenti diversi stili.

⁴³ «des cent masques qu’il convient d’attacher à un même visage» (MARCEL PROUST, *Le temps retrouvé*, p. 1045).

⁴⁴ Molto notevole il seguente brano in cui l’io narrante sembra riferirsi ad altri scrittori leggermente pazzi- e perché no a Proust?: «i grandi scrittori. Loro scrivendo s’ammalano, io da malato mi rifaccio sano, da insonne che ero recupero il sonno sul guanciale delle parole» (GESUALDO BUFALINO, *Tommaso e il fotografo cieco ovvero Il Patatràc*, cit., p. 173).

⁴⁵ Ivi, p. 58.

⁴⁶ Ivi, p. 133.

raccolta di osservazioni sparse sull'amore, sulla morte, sullo scrivere, ecc. senza molta coesione tra di esse. Anche a livello del contenuto però è presente questa molteplicità e quindi in conseguenza anche la relatività della realtà circostante (si noti nello stesso tempo lo stile proustiano del brano):

Miliardi sono i viventi, non so quanti, uno più uno meno... Ma oggi a mezzogiorno in punto mi attraversa la mente un abbagliamento: la fisica percezione di loro, gli altri, tutti quanti, bambini, adulti, vecchi, che in questo momento o nascono o muoiono o pensano. Ecco, più di altri conclamati infiniti, mi spaventa questo brulichio e brusio di coscienze, per un istante mi pare di ascoltarlo come la voce, belato o ruggito, di una sola sterminata, inerme, miserevole bestia pensante, vivente e morente, una macchina di umanità, una centrale di luci che pullulano nella notte, e per ognuna che se ne spegne un'altra o mille rampollano... Mai mi sono sentito così volatile e nullo⁴⁷.

La molteplicità non è presente solo a livello personale ma anche a livello geografico e culturale. Ne *La luce e il lutto*, Bufalino chiama la Sicilia «L'isola plurale» perché secondo lui non esiste un'unica Sicilia ma tante Sicilie: «Vero è che le Sicilie sono tante, non finirò di contarle. Vi è la Sicilia verde del carrubo, quella bianca delle saline, quella gialla dello zolfo [...]. Vi è una Sicilia “babba” [...], una Sicilia “sperta” [...] una Sicilia pigra»⁴⁸.

Un'altra messa in scena del principio della molteplicità è legata alla potenzialità effettiva e mancata della vita: «I treni che ho perduto, i libri che ho scritto, le passanti *que j'eusse aimées* e che lo sapevano... Come a tutti a me è toccata una sola fra le mille traiettorie possibili. Non è escluso che fosse la meno infelice»⁴⁹.

Anche ne *Il malpensante*, ritroviamo le metafore del teatro e della maschera: «Per quanti minuti della giornata io sono io? Per quanti altri *repliko una maschera*, un gesto imposto da un regista che non si vede e che ignoro?»⁵⁰ La maschera appare quindi come metafora della commedia sociale. E non solo l'io ma tutti gli esseri umani partecipano a questo “carnevale”: «Siamo invitati a *una perenne*

⁴⁷ GESUALDO BUFALINO, *Il malpensante, lunario dell'anno che fu*, Milano, Bompiani, 1987, p. 18.

⁴⁸ GESUALDO BUFALINO, *La luce e il lutto*, cit., p. 18.

⁴⁹ Ivi, p. 88.

⁵⁰ Ivi, p. 127. La sottolineatura è nostra.

festa di specchi, un carnevale dove si mischiano familiarmente scaglie di coscienze e memorie, di amori o di disamori. Qualcuno, più ingenuo, perfino ammazza o si ammazza in *questo girotondo di maschere* senza aver sospettato l'equivoco»⁵¹. Anche in Proust, la realtà nobile viene spesso messa in scena come un teatrino sociale dove ognuno si nasconde dietro il suo ventaglio di maschere.

6. Conclusione

Concludo, ricordando l'immagine della lanterna magica, che secondo Bufalino, l'abbiamo sottolineato, è metafora della memoria (visto che porta alla luce il buio passato). L'uso di quest'immagine è molto significativa; all'inizio della *Recherche* l'io narrante proustiano racconta come da bambino, sua mamma aveva messo in camera sua una lanterna magica che proiettava leggende storiche sulle pareti della sua camera per togliere al bambino la paura del buio. La ripresa bufaliniana di quest'immagine afferma, un'altra volta la sua approfondita conoscenza di Proust.

⁵¹ Ivi, p. 131. La sottolineatura è nostra.

PIETRO DE MARCHI*

**La biblioteca di un italiano:
i *Fiori italiani* di Luigi Meneghello
come romanzo di formazione¹**

Per L. M., in memoria

«Il mio *schooling* è qualcosa di cui si parla in tutti i libri che ho scritto, ma in particolare in quello [...] che si chiama *Fiori italiani*».

LUIGI MENEGHELLO, *La materia di Reading* (1997)

I *Fiori italiani*, usciti in prima edizione nel 1976, e riproposti «con un mazzo di nuovi *Fiori*» (estratti dal secondo volume delle *Carte*) nel novembre 2006², sono il quarto libro di Luigi Meneghello, dopo *Libera nos a malo* (1963), *I piccoli maestri* (1964) e *Pomo pero* (1974)³.

Il libro racconta con scrupolo di verità la storia della formazione scolastica e culturale di un italiano, il personaggio S., cioè lo scolaro, lo studente,

* Universität Zürich / Université de Neuchâtel.

¹ Il presente contributo, letto ad Ascoli Piceno con un titolo leggermente diverso, è uscito nel frattempo nella rivista «Versants», 53-54 (2007) in un numero monografico allestito da Alessandro Martini e dedicato alle biblioteche nei romanzi.

² LUIGI MENEGHELLO, *Fiori italiani, con un mazzo di nuovi «Fiori» raccolti negli anni Settanta*, introduzione di Tullio De Mauro, Milano, Rizzoli («BUR Scrittori Contemporanei»), 2006, con una *Nota biografica* a cura di Francesca Caputo e una *Nota bibliografica* che comprende anche le recensioni e i saggi dedicati ai *Fiori italiani*.

³ Tutte le citazioni dai libri di Meneghello saranno tolte, salvo diversa indicazione, dai seguenti volumi: LUIGI MENEGHELLO, *Opere scelte*, Progetto editoriale e introduzione di Giulio Lepschy, a cura di Francesca Caputo, con uno scritto di Domenico Starnone, Milano, Mondadori («Meridiani»), 2006 (d'ora in poi abbreviato in *Opere scelte*, e seguito dal rinvio al numero della pagina); LUIGI MENEGHELLO, *Opere*, a cura di Francesca Caputo, vol. I (con prefazione di Cesare Segre) e vol. II (con prefazione di Pier Vincenzo Mengaldo), Milano, Rizzoli («Classici Contemporanei»), 1997 (d'ora in poi abbreviato in *Opere I* e *Opere II*, e seguito dal rinvio al numero della pagina).

insomma il soggetto del processo educativo e della narrazione⁴. S. è un “fratello” o un “cugino” dello schermo, un personaggio non molto diverso dall’io narrante, dall’autore e dagli italiani della sua generazione e della sua classe sociale, cresciuti tra gli anni Venti e gli anni Quaranta del Novecento, gli anni del fascismo, e tra Malo (scuole elementari), Vicenza (ginnasio e liceo «Pigafetta») e Padova (università, all’inizio Lettere, poi Filosofia)⁵.

Storie di banchi di scuola se ne trovano anche prima, nell’opera di Meneghello: si pensi alle anticipazioni dei *Fiori italiani* costituiti dai capitoli secondo (la maestra Prospera) e sesto (il maestro don Tarcisio) di *Libera nos a malo*; e se ne trovano anche dopo, ad esempio negli articoli-paralipomeni che Meneghello pubblicò su «La Stampa» nel 1977, raccolti poi in *Jura* nel 1987 con il titolo complessivo di *Per non sapere né leggere né scrivere* (ora in *Opere scelte*, pp. 977-1025); inoltre in due testi di autocommento: cioè nel *Discorso in controluce* di Portogruaro (6 giugno 1989) e nella presentazione scozzese del libro, *Fiori a Edimburgo*, del 28 novembre 1989 (ma il titolo inglese dell’incontro, non d’autore, era: *The Italian Flowers. The Cultivation of the Italian Mind under Fascism*); e infine nella conferenza padovana (del 16 maggio 1995) intitolata *Cosa passava al convento?* Testi, questi ultimi, tutti riuniti poi nel volume intitolato *La materia di Reading e altri reperti* (1997, ora in *Opere scelte*, pp. 1325- 344; 1373-1420).

Beninteso, anche *I piccoli maestri, Bau-sète!* (1988)⁶ e *Il dispatrio* (1993) sono in senso lato libri sull’educazione: se è vero che raccontano, messi in fila, la traumatica rieducazione morale e politica di un giovane ex fascista divenuto

⁴ «Dal punto di vista della tecnica esteriore, questi miei *Fiori* sono un racconto in terza persona. È l’unico dei miei libri in cui il protagonista non è “io”: qui è invece una iniziale maiuscola, “S.”, con cui intendevo rappresentare il “Soggetto” (*Subject*) del processo educativo, o lo “Scolaro” (*School-boy*) o lo “Studente” (*Student*)» (LUIGI MENEGHELLO, *Fiori a Edimburgo*, in *Opere scelte*, p. 1330). I primi *Materiali per un saggio sull’educazione di un italiano* che si leggono nelle *Carte* di Meneghello (vol. II, Milano, Rizzoli, 2000) sono intitolati *Le scuole di Saverio*. Sono riprodotti ora anche in appendice alla ristampa 2006 dei *Fiori italiani*, cit., pp. 193-217. Negli appunti successivi delle *Carte*, risalenti al 1975, il personaggio di cui si racconta l’educazione è chiamato Claudio (cit., pp. 219-41). Negli ultimi frammenti (*Tre passi*, anno 1976) si oscilla tra lo «Scolaro», «Saverio» e l’iniziale S. (cit., pp. 243-48), che poi prevarrà nei *Fiori italiani*.

⁵ «Il libro ha per tema l’educazione e la diseducazione di un giovane che ho chiamato “S.”, non molto diverso da me, e di un bel po’ di altri italiani. È il sistema che vige verso la metà del secolo, e che riguarda specialmente la generazione mia e quelle contigue, ma non solo quelle» (LUIGI MENEGHELLO, *Discorso in controluce*, in *Opere scelte*, p. 1384).

⁶ *Bau-sète!* è stato ripubblicato in *Opere II*, ma non nelle *Opere scelte*.

partigiano e approdato al socialismo liberale del Partito d'Azione; con la successiva, anch'essa a suo modo traumatica, scoperta di un altro mondo culturale da parte di un italiano che viene a contatto, in età adulta, con la lingua e la società e la civiltà inglese (lo stesso Meneghella ha parlato del *Dispatrio* come del resoconto di un corso di riparazione, di un «vero e proprio corso *remedial* nel paese degli Angeli»)⁷.

Se si vuole poi essere precisi, il primo lavoro meneghelliano di ricostruzione dell'educazione ricevuta negli anni del fascismo si legge vent'anni prima de *I piccoli maestri* e trent'anni prima dei *Fiori italiani* nell'articolo intitolato *Storia di giovani*, uscito sul settimanale del Partito d'Azione di Vicenza, «Il lunedì», del 29 ottobre 1945, a guerra finita da pochi mesi⁸: già lì si parla della crisi mentale e morale, più ancora che politica, dei giovani cresciuti durante il fascismo, e di una svolta nell'educazione quando si resero conto che tutto quello in cui avevano creduto e che gli era stato inculcato era da cancellare e da rifiutare.

I *Fiori italiani* hanno almeno due cose in comune con gli altri libri di Meneghella: a) la lunga incubazione del tema, e la laboriosa nascita del libro; b) la distanza, spaziale e temporale, tra i fatti narrati e il momento della narrazione. Come già nel caso di *Libera nos a malo* e de *I piccoli maestri*, sembra che solo la distanza permetta di guardare all'argomento come dal di fuori e da lontano, con quel distacco che è necessaria premessa alla conoscenza e all'ironia retrospettiva:

Qui conta ciò che questi libri erano *allora*, nel 1940. Sarà per questo che non li abbiamo più riletti. Sono le cose di cui siamo fatti, for better or worse; ha senso

⁷ LUIGI MENEGHELLO, *Il dispatrio*, Milano, Rizzoli, 1993, p. 8. *Il dispatrio* è l'unico libro di Meneghella che (insieme a *Promemoria*, il saggio sullo «sterminio degli ebrei d'Europa», uscito in rivista nei primi anni Cinquanta e ripubblicato in volume nel 1994), non sia entrato a far parte delle *Opere* (Rizzoli) o delle *Opere scelte* (Mondadori).

⁸ Articolo riesumato dallo storico Elio Franzina in appendice a un suo contributo compreso in AA.VV., *Anti-eroi. Prospettive e retrospettive sui «Piccoli maestri» di Luigi Meneghella*, Bergamo, Lubrina, 1987, e poi riedito e commentato dallo stesso Meneghella nel breve testo intitolato *Martedì mattina*, raccolto in *Jura* (ora in *Opere scelte*, pp. 1139-1145).

riguardarli solo quando ci si mette in testa di sapere come siamo fatti (*Fiori italiani*, in *Opere scelte*, p. 898).

Diversamente da tutti gli altri libri di Meneghello, invece, ad eccezione forse delle *Carte*, ricche di controfigure o personaggi dello schermo (Saverio, Claudio, Piero, Alvisè), nei *Fiori italiani* il narratore non parla direttamente di sé, ma racconta di un personaggio in terza persona, il già nominato S. La distinzione tra l'io-narrante e S. (che tende a ridursi alla fine del libro) è figura, sul piano narratologico, della distanza tra chi era dentro il sistema, S., e chi ne è uscito (nel tempo e nello spazio): il narratore scrive molti anni dopo e stando in Inghilterra.

La elaborata nascita del libro è ricostruibile, oltre che sui manoscritti e sui dattiloscritti conservati a Pavia e a Reading, grazie alla nota autoriale in corsivo che precede il racconto vero e proprio, e alle prime pagine del primo capitolo (*Opere scelte*, pp. 783 e 785-87)⁹.

Nella nota, l'autore dice di aver pensato per la prima volta a un libro come quello che poi avrebbe scritto nell'estate del 1944, durante il rastrellamento sull'Altipiano di Asiago raccontato ne *I piccoli maestri*: la morte (presunta) di tutti i suoi compagni gli pareva allora come la conclusione di un'educazione (o diseducazione) ricevuta per lo più a scuola. L'autore dice di averci ripensato vent'anni dopo, all'argomento, proprio quando, durante la stesura de *I piccoli maestri*, al momento di raccontare il rastrellamento del 10 giugno '44, appuntò su un foglio extravagante quella domanda, «Che cos'è un'educazione?», con cui si aprirà il libro dei *Fiori italiani*¹⁰. Dice infine di aver scritto allora un centinaio di «fogli appassionati e ignoranti», che anche per questo tenne fuori dal libro che stava scrivendo. I *Fiori italiani* sono dunque da leggere, più che come appendice, come premessa o «antefatto ideale» al libro sulla Resistenza, «un

⁹ Una dettagliata ricostruzione della genesi dei *Fiori italiani* fornisce Francesca Caputo nelle *Note sui testi* di *Opere scelte*, pp. 1687-1713 (che ampliano, ma non rendono inutili le *Note ai testi* della stessa studiosa in *Opere II*, pp. 741-764).

¹⁰ Preziose informazioni tratte dai manoscritti sono fornite da Francesca Caputo nelle *Note ai testi* di *Opere II*, p. 744 (e anche p. 725) e le *Note sui testi* di *Opere scelte*, p. 1656.

resoconto del modo in cui furono educati e diseducati e rieducati i “piccoli maestri”»¹¹.

Qualche traccia di questo sbocciare dei *Fiori italiani* dal lavoro di elaborazione de *I piccoli maestri* resta nello stesso libro sulla resistenza, ad esempio nel capitolo terzo e nel capitolo sesto:

Mi vergognavo un po' di trovarmi a parlare troppo spesso, come sdottorando, e tutti che mi ascoltavano; parlavo fitto e pulito, come un libro stampato. [...] Parlare mi era facile: bastava aprire la bocca, e venivano fuori idee, iniziative, programmi, e una volta venuti fuori parevano autorevoli: è un bel vantaggio l'educazione umanistica. Chi sa parlare, comanda. Ma io ce l'avevo con questa educazione umanistica; me ne aveva fatte di sporche (*Opere scelte*, p. 365).

Sentivamo la guerra come la crisi ultima, la prova, che avrebbe gettato una luce cruda non solo sul fenomeno del fascismo, ma sulla mente umana, e dunque su tutto il resto, l'educazione, la natura, la società.

Bisogna pensare che il crollo del fascismo (che ebbe luogo tra il '40 e il '42: dopo di allora era *già* crollato) era sembrato anche il crollo delle nostre bravure di bravi scolari e studenti, il crollo della nostra mente (*Opere scelte*, p. 458).

All'inizio del primo capitolo dei *Fiori italiani* siamo in Inghilterra. Il personaggio che dice io (e che ha una storia molto simile a quella di S., il gemello dello schermo) si trova a partecipare a un *panel*, una tavola rotonda sul tema dell'educazione universitaria e della specializzazione accademica, durante la quale racconta in modo umoristico dei suoi anni d'università a Padova. Anni dopo, ripensando allo stesso argomento e a tutte le teorie che non spiegavano molto (tra cui quella di uno studente inglese, secondo il quale loro, gli studenti, erano vasi di fiori e gli insegnanti avrebbero dovuto coltivarli delicatamente, farli fiorire) gli pareva che rimanessero però valide le domande di allora: «quanto tipica era quell'educazione? e di che cosa era tipica?» Per cercare di dare una risposta a quelle domande, Meneghello ha scritto i *Fiori italiani*.

¹¹ Le frasi virgolettate si leggono nella *Nota bibliografica* compresa in LUIGI MENEGHELLO, *Fiori italiani*, introduzione di Giulio Nascimbeni, Milano, Mondadori («Oscar oro»), 1988, p. 11.

Il titolo definitivo del libro (il primo titolo, provvisorio, era *L'Educazione*)¹² allude appunto alla strampalata teoria dello studente inglese intervenuto alla fine di quella tavola rotonda; e va inteso anche in senso ironico, perché il libro dimostra che non c'è rapporto tra natura e cultura riflessa: la scuola non si occupava di far fiorire i fiori (i giovani) a lei affidati, ma piuttosto creava dei burattini, dei pagliaccetti a cui venivano inculcati dei principi e che venivano educati a ripetere parole e frasi dietro le quali non c'era uno straccio di verità, di concretezza.

Il libro è diviso in sette capitoli e in due macrosequenze: capitoli 1-6 (lo schooling regolare: dalle elementari all'università) e capitolo 7 (l'incontro con Toni Giuriolo e la vera e propria conversione etico-politica del giovane S. (alias Meneghello), da littore giovanissimo del 1940, studente universitario e giornalista praticante, ad antifascista vicino al movimento liberalsocialista di Giustizia e Libertà e del Partito d'Azione). Nei capitoli 1-6 si racconta la storia di come il personaggio S. fu “diseducato” dalla scuola italiana (e fascista), il capitolo 7 racconta della vera scuola di Giuriolo («Da Giuriolo s'impapa quello che si dovrebbe imparare a scuola», si diceva già nel capitolo terzo dei *Piccoli maestri*, in *Opere scelte*, p. 368)¹³.

La questione centrale affrontata dal libro è più generale, ed è questa: come funziona la trasmissione della cultura (interesse affine a quello dei warburghiani frequentati da Meneghello a Londra e a Reading)? La risposta che danno i *Fiori italiani* è che la cultura si trasmette attraverso una biblioteca, e

¹² Cfr. FRANCESCA CAPUTO, *Note sui testi*, in *Opere scelte*, p. 1701.

¹³ Si potrebbe dire che tutto il libro sia costruito in funzione del capitolo finale. Se la diseducazione prodotta dalla scuola pubblica fascista fornisce materia di ironia e di scherno, il racconto dell'educazione alla libera scuola di Giuriolo non tollera il ricorso all'umorismo. Cfr. GIULIO LEPSCHY, *Introduzione*, in *Opere scelte*, p. LVI: «Giuriolo era l'unica figura di antifascista coerente e intransigente che avessero conosciuto, e Meneghello ce ne offre un magnifico ritratto, che si differenzia dal resto del libro anche per la mancanza di ironia e ambivalenza». E confronta anche ERNESTINA PELLEGRINI, *Luigi Meneghello*, Firenze, Cadmo, 2002, p. 83, che ha osservato come «il tono acceso e vibrante, polemicamente sostenuto» dei primi sei capitoli «viri nell'ultima parte del libro, con l'ingresso della figura di Antonio Giuriolo, verso un registro profondamente diverso, verso uno stile alto e commosso».

soprattutto attraverso i libri di scuola, cioè attraverso le parole, la lingua di questi libri. Ma anche attraverso l'esempio di chi legge i libri (magari altri libri, un'altra biblioteca) e li interpreta.

C'è un appunto di Meneghello, tra le carte preparatorie dei *Fiori italiani*: risale all'11 luglio 1964, al tempo quindi della stesura de *I piccoli maestri*. Vi si parla dell'incoraggiamento al verbalismo:

Ci hanno insegnato un rispetto assurdo per le parole. [...] Solo la vita fuori del sistema guarisce da queste cose. Ce n'erano decine di queste parole bugiarde, una serra. [...] Vivevamo in una bolla di parole bugiarde. In principio era la parola: e mentiva¹⁴.

Nei *Fiori italiani* tutto ruota intorno alle parole, al loro uso ed abuso. In questa sede ci dovremo limitare a dare tre esempi della rivisitazione della sua "biblioteca" operata dal narratore. Cominciamo con un passo che parla del *Libro della IV elementare*, il libro di lettura compilato da Angiolo Silvio Novaro e illustrato da Bruno Bramanti. Con il libro unico (unico per tutte le scuole d'Italia), cominciava, dice il narratore, «il vero lavoro di trasmissione della cultura» (*Opere scelte*, p. 789):

Considerato come contenente, il *Libro della IV classe elementare* (erano «libri unici», editi dalla Libreria dello Stato) era una peste. Intanto sotto il profilo linguistico risultava subito che altro è compitare frasi in lingua (cosa innocua), altro leggere in lingua qualcosa che richiede almeno la sospensione dell'incredulità. Già nell'attacco del primo racconto – che negli anni intorno al 1930 dev'essere stato letto da alcuni milioni di italiani e di italiane – suonava un campanello d'allarme. «Nella famiglia di Pasquale il casellante...»

Quel piccolo «il», intruso nella sfera di Checo mistro, Nane becaro, assumeva una violenta carica negativa, come segnalando: questa gente non c'è. Non era però principalmente la lingua che dava fastidio, certo non il suo lessico. Nella pagina di apertura si trovava (col babbo, il bucato, il becchime) la bruciaglia, il truogolo, l'uscetto del pollaio, la cocca del grembiule, e un paio d'ova. Altrove c'era perfino una votazza. Queste si sentivano come coloriture del dialetto urbano, comiche. Ciò che turbava era il resto. Pareva di entrare nel regno dei morti. Piccole illustrazioni inchiostrate in modo funebre scaricavano angoscia. Altrettanto faceva il casello ferroviario su cui verteva quel primo racconto. Un

¹⁴ Cfr. FRANCESCA CAPUTO, *Note sui testi*, in *Opere scelte*, p. 1701.

casello, benché ignoto a noi che non avevamo ferrovia, non sarebbe in sé una cosa irreal: in Italia ce n'è una strage, questo aveva il N. 793. Ma il fatto è che per questo casello non passavano treni., neanche uno! Neanche un piccolo merci, neanche un fischio. Un racconto di ventiquattro pagine intitolato «Casello ferroviario N. 793» e non ci si trova la parola “treno”! Per quanto ne sapevamo noi, il termine giusto in italiano potrebbe anche essere truogolo (*Opere scelte*, p. 790).

Trascurando quanto sembra più ovvio o risaputo, cioè il contrasto tra cultura paesana, rappresentata dai dialettali Checo mistro e Nane becaro, e cultura urbana, con «Pasquale il casellante» e il toscanismo dei libri di scuola, colpisce l'osservazione del narratore sull'assenza della parola treno. Il senso di irrealtà («questa gente non c'è») non è soltanto linguistico, anche se l'irrealtà della lingua conferisce irrealtà alle cose¹⁵.

Andiamo allora a riaprire *Il libro della IV elementare* e chiediamoci che cosa ci fosse al posto del treno, in quel racconto. C'era una serie di biografie esemplari, di agiografie di martiri della patria (Cesare Battisti, Nazario Sauro, Enrico Toti, Francesco Baracca, Fulcieri Paulucci di Càboli, e molti altri), e poi comportamenti anch'essi esemplari del re d'Italia in guerra (il re soldato!) e poi informazioni sulla nascita del fascismo, e poi sui martiri del fascismo, sulla fondazione del Partito Nazionale Fascista, sulla milizia nazionale, sugli avanguardisti e i balilla, sul duce e i suoi detti, tra cui «Libro e moschetto fascista perfetto». Il racconto del Casello Ferroviario N. 793 si conclude con Manlio, il figlio più ozioso del casellante, che convinto da tanti esempi di valore e da quello del fratellino che aveva salvato un bambino caduto nel pozzo, corre a iscriversi tra gli avanguardisti. *Virtù dell'esempio* è, non a caso, il titolo dell'ultimo capitoletto del racconto. Dopo di che ecco una parentesi letterario-poetica, con dei versi dello stesso compilatore Angiolo Silvio Novaro, *Lo svegliarsi*, citati da Meneghello (nell'edizione dell'anno IX, al posto della poesia di Novaro c'era invece *Il bagno nell'Isonzo* di Ungaretti, un brano di Alfieri italiano appassionato, i versi di Monti su «Bella Italia, amate sponde», e infine un'altra frase propagandistica del duce). Infine, ecco otto pagine di biografia di Mussolini, dalla nascita, o meglio dal “giorno natalizio”, alla marcia su Roma:

¹⁵ «L'irrealtà della lingua conferiva irrealtà alle cose», si legge in *Jura* (ora in *Opere scelte*, p. 997).

Il racconto successivo, intitolato «Benito Mussolina», completava il quadro con una biografia del Duce, specie l'infanzia, molto simile alla nostra: un bambino di paese, molto vivo, strappi nel vestito, ginocchi sbucciati, ecc. A p. 34, in fondo, diventa maestro. A p. 35, in cima, va a lavorare in Svizzera. Poche righe più sotto «venne il giorno che bisognò persuadere popolo e governo alla guerra» e a metà pagina la cosa è fatta. Sul socialismo non una parola. Verso la fine della pagina il Duce è ferito da quarantaquattro schegge, e non mette un gemito. Volta pagina e (vinta la guerra) Mussolina grida: «Non si barattano i vivi! Non si tradiscono i morti!» e in quattro e quattr'otto abbiamo fatto la marcia su Roma e portato a Sua Maestà l'Italia di Vittorio Veneto.

Segue la strofa manzoniana «O giornate del nostro riscatto», che naturalmente credevamo fossero quelle dell'ottobre 1922.

Insomma, non c'è neanche il fischio di un treno, ma in cambio ce n'era di roba da imparare¹⁶. Il montaggio del testo produceva i suoi effetti. Nell'inquadramento storico e politico del fascismo, «la scuola elementare risultava efficace ciò che c'era da imparare s'imparava in modo definitivo, e non occorre più tornarci sopra per tutto l'arco degli studi successivi. Era l'equivalente esatto di ciò che accadeva con la dottrina cristiana: la parte che conta si era già assorbita prima dei dieci anni» (*Opere scelte*, p. 797).

I libri di IV e di V elementare (quest'ultimo non più compilato da A. S. Novaro, ma da Roberto Forges Davanzati) fornivano a quelle menti bambine, scrive Meneghello, «un quadro indisputabile della realtà. Il contenuto di quei libri non era non dirò messo in dubbio, ma neanche qualified da nessuno. Ci saranno pur stati maestri e genitori che avevano delle riserve, ma dov'erano? Il bambino è il padre dell'uomo: ma chi è il padre del bambino?» (*Opere scelte*, p. 802) A questa domanda, che allude tra l'altro a un celebre verso di Wordsworth (*The Child is Father of the Man*), si potrebbe rispondere così: ma i libri di scuola, *obviously*. Non per niente erano libri unici, letti da alcuni milioni di Balilla e piccole italiane.

¹⁶ L'edizione che Meneghello aveva sott'occhio scrivendo deve essere stata quella dell'anno X dell'era fascista: lo si deduce dalla numerazione delle pagine e da alcune varianti intervenute nella redazione del libro di lettura tra l'edizione dell'anno IX e quella dell'anno successivo. Ringrazio mio padre, quasi coetaneo di Meneghello, che me le ha procurate entrambe.

Spostiamoci ora al secondo ciclo dell'educazione scolastica.

Al tempo del ginnasio (inferiore, o “ginnasietto”, e superiore), c'era l'incontro con il latino e, in misura ancora più ampia che alle elementari, con la lingua aulica della tradizione poetica. Il narratore si concentra su un episodio che nasce ancora una volta dal confronto-scontro tra la lingua e la realtà. Si parla delle poesie di Giacomo Zanella, visto come poeta locale e come campione della cultura umanistica:

S. arrivò un giorno, nei dintorni di Vicenza, in uno straordinario paesetto abbandonato. Era circondato da alte mura, che sorgevano imponenti e incongrue in mezzo alla campagna, e dentro era come un giardino fiorito: vialetti tra aiuole di rose, fontanelle, atri di palazzi deserti. In passato era stato un asilo per papi e scrittori. Ora c'erano ambienti vuoti, attrezzi rustici, lampade affumicanti. Mah, tutto passa... S. s'aggirò nervosamente in quel luogo aggraziato e triste, le piccole piazze deserte, piene di rose, il muschio nei sottoportici; e ne fece poi una descrizione dettagliata.

La cultura riflessa, invitandolo, lo aveva perfidamente tradito. Quel paese non c'è. La poesiola dove l'aveva trovato riguardava una *villa*, non un paese; una villa antica, ora deserta e ridotta a ripostiglio.

Circoli, di fontane e di roseti

bello un dì, sulla fertile pianura
superbe ancor torreggiano le mura
di pontefici asilo e di poeti;
ma gli atri occupa l'erba...

Ora è chiaro che ciò che aveva fatto il guasto è quel “bello” maschile. A chi può venire in mente di dire che una villa è bello?

Ad ogni modo, questa villa era stata di un conte locale, illustre campione della cultura urbana, e tuttavia, ora lo sappiamo, assassinato da essa; mentre un muratore che lavorava proprio lì da lui, in villa, forse preso un po' in giro per il suo soprannome così poco nostrano («*ciò, pa-làdio*»), era poi diventato la dimostrazione vivente di come un vicentino, anche di adozione, può sedersi a cavallo della cultura urbana e farla trottare.

S. scrisse per traverso sopra il suo componimento in maiuscolo CRICOLI NON È UN PAESE, come parte di un esercizio per trattenere le lagrime (*Opere scelte*, pp. 807-808).

Meneghelo, qui e nella citazione successiva, fa un gustoso *pastiche* zanelliano, basato sull'ottavo sonetto dell'*Astichello*, ed evocando un predecessore vicentino di Zanella, il conte Giangiorgio Trissino¹⁷, e il suo "muratore", il Palladio, ci offre su un piatto d'argento la chiave di lettura della sua stessa operazione letteraria. Come riuscire a non farsi "assassinare" dalla cultura urbana, per sedervisi invece a cavallo e farla trottare, in altre parole, come riuscire a scrivere in modo letterariamente raffinato ma non aulico, è il problema che lo stesso Meneghelo ha risolto vittoriosamente a partire da *Libera nos a malo* e da *I piccoli maestri*. Che le cose stiano in questi termini, che cioè Meneghelo qui non rievochi solo una gita a Cricoli e una delusione infantile, ma offra spunti di riflessione metaletteraria, lo confermano le righe seguenti di quello stesso capitoletto:

Anche l'autore della poesia, strabico e prete, era un personaggio locale, veniva addirittura da Chiampo, da dove è poco meno che assiomatico che può venire solo roba molto paesana. Anche lui si era fatta una villa, non lontano da quella del conte, e ne parlava in un'altra poesia, ma almeno qui diceva chiaramente che cos'era: «Una villetta fabbricai, che appena / quindici metri si dilata in fronte, / ricca, più che di suol, d'aria serena / e di largo, poetico orizzonte». E fu proprio lì che S. provò per la prima volta lo shock di vedere la nostra parte del mondo rispecchiata in un giro di parole auliche: perché era chiaro che si trattava della corona dei nostri monti domestici: «Quinci dell'Alpe la nevosa schiena / che vien di monte digradando in monte...» È la legge del quinci, che fa Alpe di Noégno Sumàn e Mución e li trasforma in «largo poetico orizzonte». Sul frontoncino del sonetto e della casa c'era anche un po' di latino, *Datur hora quieti*, che vuol dire «possa qui ber l'oblio».

Insomma c'era tutto: l'origine paesana, i rapporti con la città, lo sfondo delle montagne, perfino i libri di studio: per il nostro secondo battesimo non si sarebbe potuto trovare un personaggio più adatto di questo prete. Aveva una libreria di ciliegio la quale parlava, e diceva: «Ero ciliegio: cento volte e cento / i miei rubini maturai». Quei rubini erano senza alcun dubbio le ciliegie, che però qui non volevano saperne di mettersi a scintillare come pietre preziose. Strano, perché effettivamente nella vita le ciliegie usate come orecchini *sono* gioielli!

¹⁷ Lo stesso Trissino, nei versi del canto X dell'*Italia liberata dai Goti* usati da Zanella come epigrafe del suo *Astichello*, parlava di Cricoli al maschile («l'amenò Circoli»). Cfr. GIACOMO ZANELLA. *Le poesie*, a cura di GINETTA AUZZAS e MANLIO PASTORE STOCCHI, Vicenza, Neri Pozza, 1988, p. 490. Il sonetto parafrasato da Meneghelo si legge a p. 491; alle 498 e 548 si leggono i due sonetti I («Una villetta fabbricai...») e LVII («Ero ciliegio...») parafrasati nella citazione successiva.

Considerato come un modo di scrivere il modo di scrivere dello Zanella è un vero disastro: non è roba che si possa utilmente adoperare. Ma considerato invece come esempio di un sostrato culturale, per darci familiarità con una certa fase dei rapporti degli italiani col mondo, cioè della lingua letteraria degli italiani col mondo, mi pare che quel suo modo di scrivere (che poi non era precipuamente *suo*, ma che anche lui padroneggiava) abbia avuto un ruolo importante nel costituire le nostre teste.

Non so se gli insegnati lo sapessero, ma il vero centro dell'educazione che ci era impartita stava proprio lì, nel farci imparare per vie intuitive, a orecchio, l'astrusa lingua della "poesia" (*Opere scelte*, pp. 808-809).

La polemica contro la lingua aulica della poesia, in quanto lontana dalla realtà, troppo "bella", se non "falsa", è un *topos* nell'opera di Meneghello. Si pensi, per limitarci a due soli esempi, a come funziona, in *Libera nos a malo*, il rinvio intertestuale al mottetto montaliano «Infuria sale o grandine?» (*Opere scelte*, pp. 39-40); o quello all'osso, «Valmorbia, discorrevano il tuo fondo», ne *I piccoli maestri* (*Opere scelte*, pp. 455-56). Qui, nel mirino della rilettura polemica di Meneghello è il centro stesso dell'educazione, l'astrusa lingua della tradizione poetica, governata dalla «legge del quinci». La lingua della poesia ottocentesca, nella fattispecie di Zanella, viene smascherata quando la si coglie tradurre-tradire in stile aulico («il largo, poetico orizzonte») il paesaggio domestico, familiare anche al narratore, e noto con i più "veri" nomi locali: Noégno, Sumàn, *Mución* (si tratterà degli stessi monti a cui si allude nel *Congedo* in versi che chiude *Pomo pero*: «Il piano inferiore del mondo / ha un orlo di monti celesti / ed è colmo di paesi»)¹⁸.

Si sarà poi notato, confrontando l'inizio e la fine del lungo passo ora citato («S. arrivò un giorno [...]. Non so se gli insegnanti lo sapessero») come nel testo il narratore, che dice io, si sovrapponga talvolta a S., comprendendo sé e il personaggio di cui parla nel collettivo «noi». In questa voluta alternanza di distacco e immedesimazione (che Meneghello aveva sperimentato già nelle note di *Pomo pero*) si gioca molto del valore di testimonianza documentaria del libro.

¹⁸ LUIGI MENEGHELLO, *Pomo pero*, in *Opere scelte*, p. 751.

Non c'è spazio di fornire esempi che illustrano tutta la carriera scolastica di S. Basti dire che (come l'autore) è uno studente brillantissimo, che fa la maturità a diciassette anni, saltando un paio di classi, che si iscrive a Lettere per poi passare a Filosofia, che nel '40 vince a Bologna i littoriali nel campo della Dottrina fascista. Scoppia la guerra e come tanti altri S. fa la domanda per partire volontario, ma viene per ora scartato e rimandato a casa. Come a tutti i vincitori dei littoriali, gli viene offerto un posto di apprendista sovranumerario in un giornale («Il Veneto», di Padova). Il direttore è un fascista, un fascista “non credente”, e S. ne diviene ben presto il pupillo. Per lui, S., scrivere sui giornali (ad esempio sulla ricorrenza del 4 Novembre), è come fare un compito di scuola: «una serie di frasi su degli assiomi presi per sottintesi, con qualche ricercatezza verbale sparsa qua e là» (*Opere scelte*, p. 930). Ma il peggio deve venire. Il giornalismo al tempo della dittatura è una scuola di ipocrisia, di falsità e di censura. Anche qui S. si distingue:

I “pezzi” veri e propri gli creavano delle difficoltà, ma di carattere personale, non politico, ne parlerò in seguito. Il resto era piuttosto interessante. Gli piaceva fare i sottoclichés. Sono cose astratte (parole) intorno a cose concrete (immagini): in teoria servono a spiegarle, in realtà le cambiano. C'è di mezzo uno stimolo creativo, anche se non si sa bene che cosa si crei, e del resto la gente non se ne accorge. Qualche cosa di simile accadeva coi titoli, col loro complemento di “occhielli” e “sommari”. Andavano fatti naturalmente con «sensibilità giornalistica» che S. non aveva mai saputo che esistesse, ma erano inoltre atti a ricevere un certo grado di inventività linguistica e letteraria. Di nuovo, è un piccolo processo creativo, benché ristretto entro una cerchia predeterminata. Tu parti da una cosa indiscussa (si intende che allora il conformismo era, oltre che nelle teste, conformismo di stato; oggi è solo nelle teste) e la elabori in modo breve, vistoso, memorabile, su otto colonne.

I DIFENSORI DI BARDIA ORGOGLIO DELLA PATRIA

Questa gliel'aveva suggerita suo fratello, allora quindicenne; naturalmente serviva ad annunciare che i difensori di Bardia si erano *arresi*. Il direttore lodò il titolo, e mormorò: «Quegli sciagurati...». Anche questo suo sentimento sembrava autentico e ben fondato, ma non per questo il titolo perdeva fondatezza e verità. È uno strano avventore la Patria.

L'INVIOLABILE GIBILTERRA VIOLATA

Per questa il direttore gli porse solennemente la mano, e S. ebbe l'impressione di aver fatto una cosa, nel suo piccolo, perfetta (*Opere scelte*, pp. 930-931).

La lingua dei giornali fascisti, come la lingua della poesia, falsifica la realtà. Ma il personaggio S. è già in crisi, ha già cominciato a frequentare qualcuno che ha idee diverse da quelle del conformismo dominante.

Il capitolo 7, l'ultimo del libro, inizia con un attacco brusco, nel quale l'io narrante e il Soggetto della narrazione, S., sono più che mai "affratellati":

Devo ora parlare dell'uomo che fu il maestro di S., mio, e dei nostri compagni, Antonio Giuriolo. L'incontro con lui ci è sempre parso la cosa più importante che ci sia capitata nella vita: fu la svolta decisiva della nostra storia personale, e inoltre (con un drammatico effetto di rovesciamento) la conclusione della nostra educazione (*Opere scelte*, p. 943).

Di Giuriolo, dell'antifascista Giuriolo, contava naturalmente l'esempio: l'esempio morale, giacché viveva di lezioni private, non essendosi iscritto al fascio¹⁹. E poi l'esempio intellettuale, il modo con cui, come scrisse qualcuno che l'aveva conosciuto, univa cultura e vita morale (*Opere scelte*, p. 944). E qui contavano molto i libri di cui parlava e che faceva leggere a S. e ai suoi compagni: «Antonio era quei libri», «funzionava per mezzo dei libri di cui era custode ed esibitore». «Ce li prestava senza cerimonie, con una facilità che a me sembrerebbe oggi micidiale per qualsiasi biblioteca» (*Opere scelte*, p. 958). Era un uomo colto, il rappresentante di una cultura viva. Attraverso di essa S. «vedeva storicizzata l'Italia fascista, di cui anche lui era parte» (*Opere scelte*, p. 963).

Di Giuriolo è messo bene in evidenza l'aspetto evangelico (ma non predicatorio), il ruolo maieutico, le sue domande, la sua concretezza, il riferirsi sempre a quel libro, quel passo, quel concetto; l'interesse intrinseco, esistenziale, delle cose di cui si occupava, i libri della sua biblioteca, di storia, di

¹⁹ Sulla figura di Giuriolo, si veda il volume di ANTONIO TRENTIN, *Antonio Giuriolo (un maestro sconosciuto)*, presentazione di Enrico Opocher, Vicenza Neri Pozza, 1984, e ora anche RENATO CAMURRI (a cura di), *Antonio Giuriolo e il «partito della democrazia»*, Sommacampagna (Verona), Cierre edizioni, 2008. Sui suoi rapporti con Meneghello cfr. soprattutto il capitolo VI, *Sull'Altopiano d'Asiago con i «piccoli maestri»* (pp. 117-133).

politica, che servivano a contestare la versione ufficiale dei grandi eventi del secolo (ad es. la rivoluzione russa), ma anche la grande narrativa ottoneovecentesca, anche i russi, e la poesia francese, con l'ammirazione per la poesia di Baudelaire o di Rimbaud. In Giuriolo antifascismo e antidannunzianesimo ad esempio andavano di conserva:

Smontava il nostro dannunzianesimo abbassandolo a una forma del comico: in una delle prime visite di S. in casa sua (era al principio della sera, la luce già accesa) prese dal tavolo le *Cento e cento ... pagine* e lesse come un pezzo da ridere dei versi su una certa Elena «dalla ricca schiena», sui versanti della quale il malridotto vecchietto cercava di infierire. A S. le trovate verbali del testo parevano atte a comunicare un brivido di ammirazione, come l'autore intendeva: che protervia, che mano, anche se inferma nel palpare, che dispettosi spruzzi d'oro! Invece sentendo Antonio leggere quei versi come una lunga barzelletta, le parole pimplèe diventavano una semplice simulazione senile della potenza. Si osservava l'amante di cartapeccora darsi da fare con cinque e cinque dita, «l'undecimo solo», per compiere «il non vermiglio eccidio» che, diceva, era gaudio grande. Si vedeva lampante come il sole che D'Annunzio è oltre a tutto un pagliaccio (*Opere scelte*, p. 957-58).

Anche qui, come prima nel caso di Zanella, Meneghello opera un *pastiche* parodico, usando alcuni versi del *Carmen votivum*, testo del 1927 riprodotto da D'Annunzio nelle *Cento e cento ... pagine* (1935), quasi un *vient de paraître* per i lettori del 1940 circa:

Elena, è vano il gemito, non odo
se forte sii come le schiere achèe
[...]
Così talor m'è l'inguine coltello
di furibondo contro furibonda.
Il bene scosso amplesso m'è macello
che non di sangue il vasto letto inonda.
Il non bevuto nettare si spande,
e il non vermiglio eccidio è gaudio grande.
[...]
Pur invertita m'ardi in ogni vena,
alta Aphrodita dalla ricca schiena.
[...]
fra il tuo mento e il pollice

del tuo piede una melodia si spazia
quasi *pimplèa*.
[...]
Perché dita sol m'ebbi cinque e cinque
e l'undecimo solo?²⁰

Attraverso l'insegnamento antiretorico di Giuriolo, dal burattino fascista S. (S. si rende conto alla fine del capitolo 6 di essere diventato davvero e di sembrare anche agli occhi degli altri un fascista) nasce l'uomo che farà il partigiano e comanderà la banda sull'Altipiano e poi in pianura dopo la scomparsa di Giuriolo. «Smettere di essere un burattino» è sintagma che si legge nelle carte preparatorie de *I piccoli maestri* (cfr. *Note sui testi*, in *Opere scelte*, p. 725), che, come detto, prevedevano all'inizio anche la storia della “diseducazione” del personaggio.

Il punto di partenza era estetico, nell'insegnamento di Giuriolo, il punto d'arrivo morale (*Opere scelte*, pp. 956-57). L'incontro con Giuriolo ha l'aspetto di una conversione etica, ma questa conversione avviene soprattutto tramite la lettura e la discussione dei testi: si arriva all'etica tramite l'estetica, e sono etici ed estetici gli strumenti che ora consentono a S. di vedere in modo critico e ironico quanto era falsa la propria educazione umanistica e fascista.

Per la prima volta gli pareva di pensare, e si sentiva pensare. Se in principio gli avrebbe fatto spavento e ribrezzo l'idea di poter diventare “antifascista”, ora quel sentimento si invertiva, e alla fine sarebbe inorridito di essere ancora fascista. Fu un processo esaltante e lacerante insieme: un po' come venire in vita, e nello stesso tempo morire (*Opere scelte*, p. 963).

Sono le ultime parole del libro. Il burattino è diventato uomo, come in *Pinocchio*. Sembrerebbe un doloroso lieto fine. Ma chi ha fatto esperienza di educazione in tempi di dittatura non è così ottimista. Nel capitolo 6 dei *Fiori italiani*, parlando di Cesare Bolognesi, suo compagno di università, rimasto fascista e caduto in guerra, l'io narrante aveva scritto, come per smorzare ogni conclusione troppo edificante:

²⁰ Per i versi parodiati da Meneghello cfr. GABRIELE D'ANNUNZIO, *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele D'Annunzio tentato di morire* (1935), in ID., *Tutte le opere*, a cura di Egidio Bianchetti, vol. II, Milano, Mondadori, 1968 (I ed. 1947), pp. 720-25 (miei i corsivi).

Si sente come siamo prigionieri della cultura in cui veniamo allevati. Se a qualcuno capita di uscirne non può quasi credere di aver potuto vivere lì dentro. Non so se la mente di un uomo non sia sempre prigioniera della cultura in cui s'inscrive, anche fuggendo da una vecchia a una nuova: forse in questo senso non c'è mai liberazione, si può solo cambiare prigione (*Opere scelte*, p. 912).

LUIGI GUICCIARDI*

Sciascia giallista eretico: annotazioni su *Il contesto*

Lessi *Il contesto* molti anni fa, qualche tempo dopo la sua uscita; nel 1976, credo: incuriosito dalle polemiche suscitate sui giornali dal film di Francesco Rosi, *Cadaveri eccellenti*, e da una frase in particolare, allora molto citata: «La verità non è mai rivoluzionaria». Una frase, fra parentesi, che ripresi poi nel primo giallo che scrissi¹ (forse un segno del destino...).

Ricordo però che il libro non mi piacque. Mi aspettavo un giallo classico, un *mystery*, o almeno una storia sulla linea de *Il giorno della civetta* o di *A ciascuno il suo*, con una *detection* concreta, realistica, e mi scontrai con una storia simbolica, cifrata, inconclusa. Dove non solo non tornavano i conti finali, ma neppure si scioglievano le ambiguità intermedie (Cres, per esempio: colpevole o innocente? E la moglie, scomparsa: mente diabolica o vittima mancata?)

Rimasi deluso, dicevo. Per colpa mia, naturalmente: perché, prima di leggere, non badai al sottotitolo, né alla *Nota* conclusiva, dove comparivano davvero – indizi giusti al posto giusto – alcune chiavi di lettura (da «parodia» ad «apologo»). Solo più tardi infatti, rileggendolo, ho capito che i «limiti» di allora sono in realtà i punti di forza, nella riconsiderazione del romanzo – o meglio gli elementi peculiari, originali – di questo giallo anomalo; e proprio in questa direzione (anche come tardiva ammenda) vorrei svolgere alcune brevi considerazioni sulla natura “eretica” di un poliziesco come *Il contesto*, in legittima armonia, del resto, con gli intenti e le finalità di altre, recenti riletture di Sciascia².

* Modena

¹ LUIGI GUICCIARDI, *Errore di prospettiva*, Napoli, Guida, 1997.

² Cfr. ad es. *Nero su giallo*, curato e introdotto da Marcello D'Alessandra e Stefano Salis, Milano, La Vita Felice, 2005, contenente gli Atti della IX edizione delle conferenze annuali degli “Amici di Sciascia”: sei incontri sui rapporti tra lo scrittore siciliano e il “giallo”, alla presenza, volta per volta, di

È appena il caso di rievocare che, in lucide riflessioni su «Letteratura» e «Nuova Corrente» (del 1953-54)³, Sciascia aveva già motivato il suo interesse per il romanzo giallo *anche* per una particolare idea del Potere, inteso come dominio del *totem* e del *tabù*, spazio inaccessibile, misterioso e confuso da un alone sacrale; e il giallo gli era sembrato appunto – per dirla con l’Onofri⁴ – lo strumento narrativo ottimale per tradurre, in termini logici e razionali, i processi su cui tale Potere si fondava. Ora, a distanza di un ventennio, la sostanza de *Il contesto*, come lo stesso Sciascia contestualmente dichiara, è ancora «quella di un apologo sul potere nel mondo»; ed è ancora sacrale, anzi teologica e teocratica, la natura dello Stato, dimostrata dalle metafore attinte alla dogmatica cattolica nelle parole cruciali del presidente della Corte suprema Riches all’ispettore Rogas (con la transustanziazione del giudice nel momento che “celebra la legge”, officiante di una liturgia in cui il Potere si autogiustifica e si perpetua).

Prendiamo, ecco, la messa: il mistero della transustanziazione, il pane e il vino che diventano corpo, sangue e anima di Cristo. Il sacerdote può anch’essere indegno, nella sua vita, nei suoi pensieri: ma il fatto che è stato investito dell’ordine, fa sì che ad ogni celebrazione il mistero si compia. Mai, dico mai, può accadere che la transustanziazione non avvenga. E così è un giudice quando celebra la legge: la giustizia non può non disvelarsi, non transustanziarsi, non compiersi. Prima, il giudice può arrovellarsi, macerarsi, dire a se stesso: non sei degno, sei pieno di miseria, greve di istinti, torbido di pensieri, soggetto a ogni debolezza e a ogni errore; ma nel momento in cui celebra, non più. E tanto meno dopo [...]. L’errore giudiziario non esiste⁵.

Qui sta la prima ragione della fisionomia eterodossa di questo “giallo” (e degli altri di Sciascia): il fatto che si parta dal genere narrativo più conforme, col suo codice poliziesco, a intenti razionalistici e chiarificatori, ma si finisca per sovvertire la struttura e la funzione logico-investigativa del genere stesso, stravolgendone le regole combinatorie e alterandone il codice espressivo (del

uno scrittore di gialli e di un critico letterario, allo scopo di incrociare prospettive di lettura diverse e per tentare anche un discorso sul genere poliziesco oggi in Italia, alla luce della lezione sciasciana.

³ LEONARDO SCIASCIA, *Letteratura del giallo*, in «Letteratura», I (1953), 3 e *Appunti sul «giallo»*, in «Nuova Corrente», I (1954), 1.

⁴ MASSIMO ONOFRI, *Storia di Sciascia*, Roma-Bari, Laterza, 1994, pp. 98-99.

⁵ LEONARDO SCIASCIA, *Il contesto*, Torino, Einaudi, 1971, pp. 86-87.

mystery, almeno), allo scopo di rappresentare appunto la spietata sintassi del Potere. Il fatto è anche che, mentre nel *mystery* classico, anglosassone, il detective opera da sempre in una società statale, con norme riconosciute e schemi costanti, Sciascia si muove in una società clientelare e corrotta, dove lo Stato non garantisce o addirittura tradisce l'idea di diritto, e dove quindi l'omicidio viola qualcosa di diverso dalla legge statale, perché la legge è lontana, astratta (oltre che già violata); una società, per dirla con le parole de *Il contesto*, «dove i principi – ancora proclamati e conclamati – venivano quotidianamente irrisi, dove le ideologie si riducevano in politica a pure denominazioni nel giuoco delle parti che il potere si assegnava, dove soltanto il potere per il potere contava»: un potere, inoltre, sempre più *digradato* «nella impenetrabile forma di una concatenazione [...] mafiosa»⁶.

Tramite il giallo, insomma, Sciascia dipana le indagini oltre l'inchiesta poliziesca di partenza, e poiché l'enigma non è “problema” in sé, ma esito di una condizione politica e sociale, è il giallo stesso a farsi politica, filosofia o metafisica. Così l'investigatore impotente, sconfitto, talvolta ucciso (qui Rogas, altrove Bellodi, Laurana o il pittore di *Todo modo*) riflette la coscienza turbata di Sciascia, ed è questa inquietudine a sopraffare infine la vicenda, frustrando la voglia di giustizia di chi indaga («Tutto è legato, per me, al problema della giustizia: in cui si involge quello della libertà, della dignità umana» dirà anni dopo Sciascia⁷) e non curando la “soluzione”, anzi servendosi per denunciare anziché chiudere il caso. E un caso non è, al riguardo, che Sciascia sia sempre stato attratto da autori che della detection hanno fatto un uso eterodosso come lui: dico solo Borges e Gadda, di cui però piuttosto tardi colse la valenza innovativa.

Gadda ha scritto il più assoluto *giallo* che sia mai stato scritto, un *giallo* senza soluzione [...], che può anche essere inteso come parabola, di fronte alla realtà come nei riguardi della letteratura, dell'impossibilità di esistenza del *giallo* in un paese come il nostro: in cui di ogni mistero criminale [...] mai la soluzione

⁶ Ivi, *Nota*, pp. 121-122.

⁷ A Claude Ambroise, curatore di LEONARDO SCIASCIA, *Opere (1956-1971)*, vol. I, Milano, Bompiani, 1987, p. XIII.

diventa *ufficiale* e mai i colpevoli vengono, come si suol dire, assicurati alla giustizia⁸.

Assenza di soluzione, peraltro, del tutto legittima in un “giallo” che voglia farsi mimesi totale della realtà contemporanea (specie se politica), ma non nel caso in cui tale realtà sia solo un elemento compositivo della storia: come accade per esempio nei miei gialli⁹, in cui i malesseri reali di una città vera, Modena, arricchiscono la trama, ma non la esauriscono (dalla tossicodipendenza ai profughi di guerra, dai rancori accademici alla corruzione politica, dal vizio del gioco all’usura e alla perversioni dell’alta borghesia...).

Con un effetto finale analogo all’*estranamento* di Brecht, il lettore ritrova dunque ne *Il contesto* schemi ben noti, ai quali però è assegnata una funzione *altra*. È il giallo, insomma, come metafora, allegoria, «esempio» (secondo la definizione di Bernardino da Siena ricordata dallo stesso Sciascia a Davide Lajolo¹⁰). E in tale contesto va interpretata anche la peculiarità del personaggio come maschera, spesso senza volto o senza nome, con un maggior interesse di Sciascia alla sua funzione che alla sua caratterizzazione psicologica. Il che vale per Rogas, questo paradossale poliziotto vendicatore, tradito nella sua funzione di guardiano della Stato dagli intrighi fascisti dello Stato stesso (*fascisti*, intendo, in senso etico-civile), che è figura dotata più di forza simbolica che di spessore psicologico: a differenza, mettiamo, di un Maigret o di un Bärlach, per pescare nella migliore tradizione poliziesca, o – *si parva licet* – del mio Cataldo, con un vissuto personale e sentimentale, una dimensione privata e un passato articolati e intrecciati alle inchieste che di volta in volta svolge. Ma vale anche per l’ambientazione ispano-americana o per l’onomastica dei personaggi, opzioni altrettanto metaforiche o “parodiche”...

Due parole, infine, sui due aspetti de *Il contesto* più lontani dal giallo classico: l’autodefinizione di “parodia” e la trama irrisolta. Ecco, parodia

⁸ Cit. da LUCA CROVI, *Tutti i colori del giallo*, Venezia, Marsilio, 2002, p. 78.

⁹ LUIGI GUICCIARDI, *La calda estate del commissario Cataldo*, Casale Monferrato, Piemme, 1999; *Filastrocca di sangue*, ivi, 2000; *Relazioni pericolose*, ivi, 2001; *Un nido di vipere*, ivi, 2003; *Cadaveri diversi*, ivi, 2004; *Occhi nel buio*, Milano, Hobby & Work, 2006.

¹⁰ LEONARDO SCIASCIA, *Conversazione in una stanza chiusa*, intervista di Davide Lajolo, Milano, Sperling&Kupfer, 1981, p. 55.

significa sia congedo definitivo da una figura di detective tradizionale e rassicurante (Rogas matura nel romanzo una crisi morale irreversibile, seppur, per me, narrativamente un po' troppo rapida), sia piena assunzione, nella poetica di Sciascia, della prospettiva pirandelliana del gioco delle parti, del gioco multiplo delle verità. Ponendo in discussione una giustizia ormai incapace non solo di perseguire il colpevole, ma anche di distinguerlo dall'innocente, Sciascia esprime infatti le contraddizioni tra l'ideale illuministico-positivista del giallo e la visione pirandelliana della vita, con prevalenza conclusiva, ideologica, di quest'ultima. E proprio la mancanza di «soluzione» – coi delitti impuniti, l'investigatore ucciso e il lettore inappagato – mi sembra possa iscrivere *Il contesto* nella categoria *alta* del romanzo «problematico» (secondo la vecchia definizione di Eco), la cui catarsi non concilia il lettore con se stesso, ma al chiudersi della storia gli apre un problema. In una lettura ardua e tortuosa, dove le tracce da seguire sono cancellate¹¹ e dove l'autore rompe il patto canonico col lettore (non risolvendo, appunto, il «problema»), il deciframento della verità non può che risultare incompleto e lo spessore del testo resta da interpretare, con un ribaltamento di quella poetica realista che presiede alla forma letteraria del giallo, ma nel segno di un pessimismo doloroso cui partecipano ancor oggi tanti gialli pur così diversi («A volte offendo, spio, mi metto la pietà dietro le spalle, mando a quel paese il rispetto... e per cosa, poi?» si chiede Cataldo alla fine di un'inchiesta. «Per arrivare a capire solo una parte della verità. Come adesso...»¹²).

¹¹ Si ricordi il Montaigne in epigrafe: «Bisogna fare come gli animali che cancellano ogni traccia davanti alla loro tana».

¹² LUIGI GUICCIARDI, *Relazioni pericolose*, cit., p. 240.

STEFANO LAZZARIN*

«Il passato non serve a niente»?
Splendori e miserie della memoria
ne *L'oro di Napoli* (1947) di Giuseppe Marotta

1. Neppure a un lettore frettoloso sfuggirà il gran numero di “generalizzazioni” contenute nei racconti de *L'oro di Napoli*. Con questo termine alludiamo all’abitudine che ha Marotta di “generalizzare”: di spiegare cioè come vadano le cose in questa o quella circostanza, come ci si debba comportare in questo o quel luogo, quali siano le caratteristiche di questo o quel tipo d’uomo, ecc. A leggere *L'oro di Napoli*, si ha la sensazione di aggirarsi in un mondo di leggi universalmente valide, anche se poi scopriamo che sono valide in un certo posto – un posto che è quasi un mondo a sé. Si tratta naturalmente di Napoli; e la grande maggioranza delle “generalizzazioni” marottiane prende l’aspetto di un’unica formuletta eternamente ricorrente: «a Napoli». Esemplifichiamo: «a Napoli un bambino deve avere qualche protettore e se non lo trova sulla terra fruga nel cielo, perciò le sagrestie sono gremite di chierichetti»¹; «Canzonette, e nuvole in marzo, esistono a Napoli per azzuffarsi»²; «Le mogli di quindici anni con una camicetta rosa per corredo sono comunissime a Napoli»³; «Ogni uomo, a Napoli, dorme con sua moglie e con la morte; in nessun paese del mondo la morte è domestica e affabile come laggiù fra Vesuvio e mare»⁴; «noi del resto a Napoli qualsiasi sciagura la

* Université Jean Monnet, Saint-Étienne.

¹ GIUSEPPE MAROTTA, *L'oro di Napoli* [1947], Milano, Rizzoli, 2001, p. 59. D’ora in poi indicherò l’opera con la sigla ON.

² ON, p. 89.

³ *Ibid.*

⁴ ON, p. 153.

mangiamo così, col pane»⁵; «quel modo sospeso, pensile, astratto, da acrobazia sul filo, con cui a Napoli esistono le cose e si determinano i fatti»⁶; «il grano che a Napoli si fa crescere nelle cantine per addobbarne gli altari nella Settimana Santa»⁷; «Eppure il desiderio di acciuffare un premio [...] era [...] comune in quell'epoca a Napoli»⁸; «Le navate delle chiese, a Napoli, brulicano di queste ingenuie pitture [gli ex-voto]»⁹; «La Madonna di Montevergine [...] è veneratissima a Napoli; un suo quadretto sorveglia ogni letto matrimoniale»¹⁰; «Natale, a Napoli, è la più lunga festa dell'anno»¹¹; «La gente, a Napoli, suppone che gli spaghetti siano antichissimi, spera di averli inventati e si sbaglia»¹²; «Qui ha agito, non si può dubitarne, una diabolica misteriosissima entità, la quale si manifesta a Napoli più clamorosamente che altrove»¹³; «ogni volta che tento di spiegarmi perché a Napoli la sventura sia così attiva e al tempo stesso così affettuosa, mi ricordo di don Nicola Angarella e sospiro»¹⁴. Interrompiamo qui un elenco che rischia di diventare stucchevole, e chiediamoci piuttosto: quali sono le ragioni di codesta abbondanza? Come interpretare il gran numero di generalizzazioni riguardanti Napoli e la “napoletanità”?

2. Un primo elemento di spiegazione è fornito dall'intento di rappresentazione “realistica” del costume napoletano che pervade l'opera. Marotta redige in effetti un manuale o meglio una *summa*, un'enciclopedia, del costume napoletano; non a caso, *L'oro di Napoli* rivela interessanti tangenze con il genere letterario del trattato. Pensiamo soltanto ai due racconti intitolati *L'amore a Napoli* e *La morte a Napoli*¹⁵. Essi compongono un dittico, facilmente identificabile come tale: sono contigui, esibiscono fin dal titolo la generalizzazione «a Napoli», e per di più vertono su due temi eterni della

⁵ ON, p. 170.

⁶ ON, p. 174.

⁷ ON, p. 187.

⁸ ON, p. 191.

⁹ ON, p. 214.

¹⁰ ON, p. 221.

¹¹ ON, p. 233.

¹² ON, p. 256.

¹³ ON, p. 260.

¹⁴ ON, p. 267.

¹⁵ Cfr. ON, rispettivamente pp. 145-149 e 151-155.

letteratura – nonché eternamente associati fra loro – come “amore” e “morte”. Inoltre, *L'amore a Napoli* e *La morte a Napoli* occupano una posizione strutturale privilegiata al centro del libro: sono i racconti numero diciotto e diciannove su un totale di trentasei. 17 più 2 più 17: simmetria perfetta. Ebbene, questi due testi, situati in una posizione strategica cui Marotta doveva attribuire una grande importanza (in letteratura ci sono posizioni che non si lasciano al caso: l'*incipit*, il mezzo, l'*explicit*), sono in verità, piuttosto che racconti, trattatelli di teoria – o sociologia – del costume napoletano. Trattati: discorsi intorno a leggi che hanno valore universale (a Napoli); nella fattispecie, come si diceva poc'anzi, la generalizzazione è presente, e anzi imperante, fin dal titolo.

L'oro di Napoli nel suo complesso assomiglia a un grande trattato. Marotta intende spiegare al lettore ignaro di cose napoletane come vadano le cose in quel di Napoli: ciò che accade e come ci si comporta in questa città del tutto singolare, incomparabile, irriducibile alla norma delle città italiane; questa città che costituisce un universo a parte, e come tale richiede un'introduzione specifica e un'enciclopedia dettagliata. È significativo che in alcuni racconti – per esempio *La mostra* – il narratore si rivolga al lettore per chiedergli retoricamente se sia informato di tale o talaltro aspetto della vita napoletana, prima di metterlo al corrente:

Conoscete le notti che, a Napoli, precedono Natale? Conoscete il *braciere*? Quell'aria chiara, autentica, giovane come Dio lasciò detto al vento di terra, o tramontana, che la rifacesse ogni tanto; gli spazi vuoti fra le stelle che si allargano per accogliere le eventuali preghiere dei vicoli, o per consentire il passaggio della cometa annunziatrice; e il braciere è uno scaldino d'ottone dall'orlo levigato e tenero per chi voglia poggiarvi i piedi, pieno di ammiccante ciniglia, favorevolissimo ai pensieri¹⁶.

Ed è altrettanto significativa la ricorrenza del verbo *vigere* – essere in vigore, aver valore di legge – in contesti nei quali le leggi non sono, evidentemente, altra cosa che gli usi e costumi più diffusi a Napoli. Eccone alcuni esempi: «A Napoli vige il “pernacchio”»¹⁷; «Non nego, nel mio paese vige

¹⁶ ON, p. 236.

¹⁷ ON, p. 227.

la jettatura. Nulla avviene, a Napoli, senza motivo»¹⁸; «Ah vecchio Teatro Nuovo ti voglio bene, tu eri di tutta la gente come me, potendosi avere i tuoi biglietti a metà prezzo e perfino a rate. Vigeva, allora, una specie di bagarinaggio alla rovescia»¹⁹. Le tradizioni e usanze che hanno, a Napoli e dintorni, valore di legge, Marotta intende illustrarle al profano, raccogliendole in un unico, grande repertorio: proprio come fanno, con le leggi che governano il vivere civile, i compilatori dei codici.

3. Ma a partire da qui – da questo intento trattatistico ed esplicativo che si esercita sul mondo, presumibilmente ignoto ai lettori, del folklore partenopeo – il rischio è evidente: quello di scivolare nel luogo comune e, peggio, nell'oleografia. Rischio che Marotta non sempre riesce a evitare, come gli è stato rimproverato, ancor prima che dalla critica, dagli scrittori della generazione a lui successiva: i “giovani scrittori napoletani” del dopoguerra²⁰. Raffaele La Capria, ad esempio, ascrive categoricamente l'opera di Marotta a ciò che chiama «napoletaneria», vale a dire la versione degradata della «napoletanità». Osserva l'autore di *Ferito a morte*:

Basta confrontare un racconto di Rea con uno di Marotta, per capire la differenza tra la “napoletanità” del primo e la “napoletaneria” del secondo²¹.

In un altro luogo de *L'armonia perduta*, parlando di sé come scrittore di cose napoletane, La Capria allude alle difficoltà che presentava la scelta di un filone tematico adulterato da troppe falsificazioni: utilizzare la «struttura simbolica» della «bella giornata» in *Ferito a morte* significava esporsi al pericolo di restare imprigionato nei luoghi comuni dell'«oro di Napoli». Ed ecco che Marotta, a questo punto del discorso, fa di nuovo capolino, nei panni di un alchimista poco coscienzioso: «uno come me [...], dato il soggetto del libro, era

¹⁸ ON, p. 259.

¹⁹ ON, p. 158.

²⁰ O gli scrittori del «risveglio della ragione», se vogliamo adoperare la definizione proposta dodici anni fa da un gruppo di intellettuali che si sono assunti il compito di stilare un primo bilancio di quell'esperienza narrativa: cfr. AA. VV., *Il risveglio della ragione. Quarant'anni di narrativa a Napoli: 1953-1993*, a cura di Giuseppe Tortora, Cava dei Tirreni, Avagliano, 1994.

²¹ RAFFAELE LA CAPRIA, *L'armonia perduta. Una fantasia sulla storia di Napoli* [1986], introduzione di Silvio Perrella, Milano, Rizzoli, 1999, p. 48.

obbligato a maneggiare l'“oro di Napoli”, metallo traditore, falsificato da troppi e compiaciuti trattamenti»²².

Più che ricostruire una “realtà”, in effetti, Marotta sembra accreditare un mito²³, e più che spiegarci come vadano le cose a Napoli, egli finisce per cantare l'infinita bellezza della città partenopea, l'eccezionale singolarità dei suoi usi e costumi. La neutralità del narratore di fatti – «i narratori oggi debbono ritrovare il coraggio dei fatti o andarsene al diavolo come ogni altra splendida superfluità»²⁴: questa dichiarazione di poetica, che rimanda all'ortodossia neorealista, si legge nel racconto *I parenti ricchi* – cede all'amore genuino ed eccessivo che lo scrittore nutre per la propria città. E dunque: la sociologia di Napoli e dei napoletani diventa celebrazione della “napoletanità”; la descrizione “obbiettiva” si fa elegia; il trattato si muta in catalogo di *clichés*.

4. Tutto ciò si vede bene nel racconto intitolato *Le cartoline*, il cui contenuto viene riassunto dallo stesso Marotta nell'*incipit*:

Una volta all'anno [...] mi arrivano per posta dieci cartoline illustrate di Napoli. Le ricevo tutte insieme, un pacchetto di immagini, un piccolo film; dietro ogni cartolina leggo semplicemente la data e una firma: Luigi De Manes. È un mio vecchio amico, fu giovane con me; scrive il mio indirizzo e il suo nome sulle cartoline e per il resto si rimette a ciò che esse presumibilmente resusciteranno nel destinatario, solo che costui voglia degnare di una affettuosa occhiata i luoghi riprodotti²⁵.

²² Ivi, p. 55. Il termine «struttura simbolica» viene utilizzato ivi, alle pp. 62-63.

²³ Sul carattere decisamente “non realistico” della Napoli di Marotta va ricordata una pagina molto bella della *Storia* di Ghirelli: «Giuseppe Marotta, che di una Napoli ideale è stato l'ultimo cantastorie, attraverso un gioco vertiginoso di ricordi e di immagini, *parla in realtà di una città mai esistita*, della città sognata come un'infanzia o come la madre, la stessa che si portano in cuore gli emigranti di New York e di Buenos Ayres [*sic*], una cara estinta avvolta nel sudario del suo mare e del suo cielo, un impasto di ragù e di caffè, di musica e di bassi, di risse e di coltellate, di voci e di baci, di capriole e di “scartiloffi” allo straniero ingenuo, di debiti e di processioni, di “guappi di cartone” e di “maeste 'e suggestità”, *che rassomiglia alla vera Napoli come la cavalleria di Ariosto rassomiglia alla corte di Carlo Magno*. Ciò che è autentico di questa città ideale è appena il sentimento, o meglio ancora una idea di sentimento, una convenzione, una categoria fantastica» (ANTONIO GHIRELLI, *Storia di Napoli*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 273-274; corsivi miei).

²⁴ ON, p. 34.

²⁵ ON, p. 79.

Si tratta di un testo chiave per varie ragioni. Troviamo qui, implicita ma chiaramente espressa, una *poetica del luogo comune*, esibito e rivendicato come tale perché portatore di (un po' di) verità; se non altro della verità del ricordo. Le cartoline, i luoghi più celebri e rinomati di Napoli, contengono la verità su Napoli, o almeno *una* delle verità su Napoli: ma una verità che conta parecchio, nella misura in cui è stata vissuta dal protagonista, è la *sua* verità, composta dalla sua storia personale, dagli episodi della sua vita. Perciò, anche, queste immagini convenzionali hanno un legame con la memoria di sé: nei luoghi che esse rappresentano il personaggio “Marotta”²⁶ ha vissuto eventi importanti, o magari anche aneddotici, ma pur sempre indimenticabili. Ogni cartolina gli riporta alla mente il tempo di quando era giovane: la cartolina contiene il *ricordo*, su di essa fiorisce l'*aneddoto*. Elogio del luogo comune, componente memoriale, aspetto aneddotico e divagante della scrittura, sempre a caccia di storie curiose, interessanti, bizzarre: *Le cartoline* palesano alcune delle caratteristiche fondamentali di tutto *L'oro di Napoli*. Ma soprattutto, questo racconto ci appare sintomatico di un'altra costante del libro: la “cartolina” sembra ammiccare a quella visione un po' semplificata ed edulcorata della realtà, lontano dalle convulsioni della Storia, che Marotta predilige. Proprio qui, del resto, si situa il crinale che separa Marotta dagli autori napoletani della generazione successiva, e la ragione dell'insopprimibile diffidenza di questi ultimi. *L'oro di Napoli* dovette apparir loro come un mazzo di cartoline rassicuranti, «un pacchetto di immagini» che evacuavano con cura il tragico, il problematico, l'abietto, l'intollerabile: laddove invece essi erano accomunati, pur nella varietà delle loro posizioni ideologiche e letterarie, da un'analoga volontà di rappresentare l'altra faccia di Napoli – di svelare di quanto e quale *orrore* grondasse quell'*oro*²⁷.

5. Ma restiamo alla componente autobiografico-aneddotico-memoriale che abbiamo scoperto ne *Le cartoline*. *L'oro di Napoli* si presenta come una lunga

²⁶ Qui e di seguito, le virgolette serviranno a distinguere il narratore de *L'oro di Napoli* dall'autore reale.

²⁷ Il riferimento è, naturalmente, alla Ortese, e in particolare all'«inerte orrore di vivere» su cui si chiude, senza bagliore di speranza, il racconto intitolato *La città involontaria* (ANNA MARIA ORTESE, *Il mare non bagna Napoli* [1953, 1994], Milano, Adelphi, 2000, p. 97).

rievocazione del passato dello scrittore: dei tempi della sua infanzia, adolescenza e anche giovinezza, trascorse nella città partenopea. Un indizio importante, in questo senso, è fornito dalla distribuzione della materia narrativa nei primi capitoli-racconti. Dopo la *Prefazione* – che come vedremo contiene affermazioni esplicite sull'intento di testimonianza che anima Marotta – troviamo infatti: un capitolo, il primo (*L'oro di Napoli*), che fornisce la spiegazione del titolo del libro (qui non c'è autobiografia, semmai “biografia immaginaria” di un terzo, don Ignazio Ziviello; d'altra parte, possiamo considerare *L'oro di Napoli*/racconto come una sorta di proseguimento della *Prefazione*, appunto per il suo scopo visibilmente esplicativo); un altro capitolo, il secondo (*I parenti ricchi*), in cui si incomincia parlando del padre, e si continua raccontando della madre, dei parenti, dell'infanzia del narratore e protagonista; il terzo capitolo, dedicato alla madre (*Cara mamma*); il quarto, in onore della sorella (*Cara sorella*; in questo caso, anche il titolo invita a stabilire un accostamento con il precedente); il quinto (*Pane, con sale e olio*), che tratteggia il personaggio della nonna; il sesto (*Ci parlerà in dialetto*), il cui argomento è il catechismo, e più in generale i rapporti di “Marotta” fanciullo con la religione; il settimo (*Il primo amore*), che narra, *comme son nom l'indique*, il primo amore di “Marotta”; infine l'ottavo, nel quale sono esposti i suoi esordi letterari (fin dal titolo, *Vent'anni da allora*, questo racconto punta l'attenzione sul rapporto fra presente e passato, nonché sulla memoria come ricerca del tempo perduto). Se ci fermassimo qui, avremmo altrettanti capitoletti de *L'autobiografia di un napoletano*, esposta con ordine, addirittura scolasticamente... E forse non sarà un caso che il nono capitolo sia il già citato *Le cartoline*: vale a dire un testo nel quale, come si è visto, il *cliché*, la veduta convenzionale, il luogo celebre del paesaggio napoletano, funzionano come altrettante macchine del tempo, capaci di restituire la verità del ricordo, di rievocare l'aneddoto personale, di far rivivere il passato. L'autobiografia di “Marotta” viene in tal modo suggellata, almeno per quanto riguarda il periodo che va dalla prima infanzia alla prima giovinezza: cioè l'epoca in cui lo scrittore abitava a Napoli, prima di prendere la via di Milano. A partire dal capitolo successivo, i testi-trattato – per esempio *Le canzonette*, che formano il decimo capitolo – cominceranno ad alternarsi con

quelli di più scoperta finzione – per esempio *Gente nel vicolo*, con la famosa storia dell’anello di smeraldo poi ripresa da De Sica²⁸, che costituisce l’undicesimo –: l’elemento autobiografico si farà più discreto, più sfumato. C’è anche, proprio alla fine de *Le cartoline*, un passo che giunge a conferma della nostra ipotesi, nella misura in cui segna il commiato di “Marotta” dalla propria storia personale, ormai compiuta nella sua parte significativa – nella sua sezione napoletana:

Caro De Manes, le tue cartoline continuano su questo tono, basta. Il passato non serve a niente e l’avvenire sembra o è altrettanto inutile, alla nostra età. Egualmente lontani dalla gioia e dalla disperazione, non sappiamo che fare; tu, almeno, hai Napoli sotto gli occhi e la vedi stancarsi e invecchiare con te²⁹.

6. L’analisi lessicale conferma l’onnipresenza del tema della memoria ne *L’oro di Napoli*; e fornisce una seconda spiegazione al rigoglio delle generalizzazioni precedentemente documentato. Le formulette del tipo a «Napoli» e simili («al mio paese», «laggiù», ecc.), se *esibiscono* la loro caratterizzazione spaziale, *celano*, nel contempo, una caratterizzazione temporale. Laddove “Marotta” afferma: «Al mio paese, quando qualcuno decede, si verificano puntigliose gare di cordoglio»³⁰, non allude soltanto a un luogo preciso in cui, come si è visto, “vigono” determinati costumi e abitudini; egli sottolinea implicitamente il legame del discorso enciclopedico-trattatistico con il proprio passato personale: “Marotta” parla di ciò che conosce per esperienza diretta – un’esperienza che è appunto di tipo autobiografico (e *raccontarla* equivale allora a *ricordarla*). Del resto, nei racconti de *L’oro di Napoli* un’altra formula viene ripetuta spesso, quasi facesse parte di un rituale magico destinato a risuscitare il passato: «ai miei tempi» (e simili). Vediamone alcuni esempi: «Può essere una “imbasciata”? Ai miei tempi usava»³¹; «Oppure, a trasformare la ragazza dei vicoli, poteva essere ai miei tempi un ratto»³²; «Ai

²⁸ Nell’episodio *Pizze a credito* (con Sophia Loren) del film *L’oro di Napoli* [1954].

²⁹ ON, p. 85. Ritorneremo in seguito (cfr. § 12) su questo passo de *Le cartoline*, attribuendogli un nuovo significato.

³⁰ ON, p. 151.

³¹ ON, p. 146.

³² ON, p. 148.

miei tempi gli uomini dei “Quartieri” erano effettivamente uomini³³; «Ai miei primi tempi, il lido dei poveri era San Giovanni»³⁴; «Ai miei tempi nei vicoli di Napoli fiorivano i “guappi”»³⁵; «L’antivigilia di Pentecoste e in settembre i napoletani del mio tempo andavano in pellegrinaggio a Montevergine»³⁶; e via di seguito. Nei passi citati si coglie il nesso fra dimensione enciclopedico-trattatistica della scrittura e processo di rievocazione memoriale; è come se Marotta dicesse: “una volta le cose stavano in questo modo a Napoli, e mi affretto ad annotarlo, prima che questi usi dileguino, e dilegui la memoria degli uomini che ancora ne conserva il ricordo”. Da un lato, Marotta registra i fatti del folclore napoletano, fino ai più inflazionati luoghi comuni, informando il lettore ignaro di “napoletanità” attraverso continue generalizzazioni, mediante “schede” esplicative che assomigliano un po’ a quelle di un dizionario enciclopedico (basti pensare alle descrizioni particolareggiate di tre personaggi chiave del folclore napoletano come lo scugnizzo, il guappo e il pazzariello³⁷); dall’altro, egli sottolinea la dimensione memoriale, di scavo e rievocazione, su cui si fonda la sua scrittura.

7. La memoria assume in Marotta una funzione che possiamo definire archeologica: essa ha il compito di ricostruire un duplice passato – quello di “Marotta”, portavoce dello scrittore all’interno dell’opera, e quello della Napoli della sua infanzia, prima della partenza per il Nord. Le due forme di passato in un certo senso coincidono: del passato di Napoli, che l’autore Marotta ha scelto come materia dei suoi libri, il personaggio “Marotta” — il quale si riserva invariabilmente il ruolo di narratore — è al tempo stesso a) un *testimone* inestimabile, b) un *interprete* sopraffino, c) un *prodotto* purissimo; egli a) *ha visto e conosce*, b) *sa interpretare*, c) addirittura è il proprio passato, e il passato di Napoli. Non sorprende che la primissima frase de *L’oro di Napoli*, quella che apre la *Prefazione* marottiana, evochi, nel medesimo gesto vagamente incantatorio,

³³ ON, p. 158.

³⁴ ON, p. 171.

³⁵ ON, p. 175.

³⁶ ON, p. 221.

³⁷ Sulle prerogative dello scugnizzo, del guappo e del pazzariello cfr. ON, rispettivamente pp. 121, 175-177, e 185-186.

passato dello scrittore e passato della città: «*Napoli, io, certe pietre e certa gente: ecco quanto, forse, si troverà in questo libro*»³⁸. E poi, con altrettanta esplicitezza:

Nella vita di ogni uomo di penna, narratore, poeta, giullare o quel che è, arriva sempre un momento [...] in cui la sua materia decide di somigliargli, rivelandosi esclusivamente composta di fatti e di volti che gli appartennero o che lo sfiorarono.

*Ho vissuto molti anni lontano dal mio paese, volendo segnalarmi nel mondo della carta stampata, assai più accessibile dal nord; d'improvviso Napoli e la mia giovinezza e persone e vicende che la abitarono o che vi si affacciarono appena, si sono messi a chiamarmi, proprio con un'insistenza da gente dei vicoli partenopei, tenera e perentoria: o meglio mi hanno fatto sapere che non ci eravamo separati mai, che sempre le avevo portate con me*³⁹.

L'oro di Napoli costituisce al tempo stesso un grande repertorio del costume partenopeo e un'incessante impresa di recupero del passato; le due funzioni della scrittura, enciclopedico-trattatistica e autobiografico-memoriale, sono evidentemente legate: la memoria archeologica è precisamente lo strumento tramite cui Marotta vorrebbe portare in salvo un patrimonio – culturale e personale, di folclore collettivo e di vita vissuta – altrimenti destinato a scomparire irrimediabilmente. La letteratura diventa, per questa via, una garanzia di identità: quel patrimonio memoriale e folclorico è anche un patrimonio *identitario*, se è vero che l'individuo si definisce in relazione alla capacità di rielaborare la propria cultura d'appartenenza e di ricordare le proprie esperienze.

8. Ma questa dialettica della memoria salvifica non è priva di aporie: lo si vede bene quando ci si interroga, come faremo adesso, sulla questione del fatalismo. Parecchi passi de *L'oro di Napoli* certificano l'origine divina della città partenopea, o quantomeno vi alludono; eccone uno, tratto dal racconto intitolato *Giugno*: «Andiamo, perché Dio situò tante salite e discese che suggeriscono l'idea di una città edificata in corsa da un ciclope zoppo?»⁴⁰ Ora,

³⁸ ON, p. 5; il corsivo è dell'autore. Questo binomio della memoria, "pietre" e "gente", ritorna all'altro capo del libro, come per suggellarne la coerenza, ascrivendolo nella sua integralità al medesimo intento di testimoniare: «de pietre e la gente che amava» (ON, p. 265; detto della decisione di don Nicola Angarella, celebre jettatore, di liberare la sua città dal malocchio).

³⁹ ON, p. 5; il corsivo è sempre dell'autore.

⁴⁰ ON, p. 170.

nel creare Napoli – lascia intendere il narratore – Dio non praticò alcuna selezione preliminare: non separò il giorno dalla notte, né la luce dalle tenebre, come in altra più nota occasione. Napoli sarebbe dunque un’invenzione di Dio non soltanto per le sue indicibili meraviglie, gli splendori del paesaggio e dell’arte, ma anche per i suoi mali e le sue contraddizioni. La *forma mentis* di Dio, nel creare Napoli, sarebbe stata l’*ossimoro*: egli avrebbe pensato Napoli come un’irripetibile concentrazione di tutto ciò che è bene e di tutto ciò che è male; come una *summa oppositorum*, una città letteralmente contraddittoria (l’ossimoro, dal punto di vista logico, è una contraddizione), ma ancor più affascinante perché tale. L’incanto senza pari di Napoli non scaturirebbe soltanto dalla sua intrinseca bellezza, ma anche dalla sua intrinseca contraddittorietà: Napoli sarebbe bella perché bella, ma anche e soprattutto perché antitetica, ossimorica.

Questo modo di pensare – che ovvie ragioni di spazio ci costringono a enunciare in maniera un po’ perentoria – trova espressione in numerose pagine. Che Dio sia il creatore delle bellezze della città partenopea, lo mostra ad esempio un passo della veduta intitolata *Napoli, panorama*, ne *Le cartoline*: «Tutto il resto – la scogliera che filtra spume, le palme che spazzolano l’aria qua e là, il vento che sale al Vomero con una rondine sulla schiena – è neutra invenzione di Dio»⁴¹. Ma se è responsabile del bene, Dio appare responsabile anche del male; è sempre lui, infatti, ad aver creato i Quartieri Spagnoli, con uno scopo preciso: «Dio creò [...] i “Quartieri” per sentirvisi lodato e offeso il maggior numero di volte nel minore spazio possibile»⁴²; ed è Dio ad aver stabilito che la morte mieta spesso le sue vittime a Napoli e dintorni, dove costituisce – leggiamo ne *La morte a Napoli* – una vera e propria «tassa di Dio», destinata a pagare «il piacere di essere esistiti qui e non altrove»⁴³.

9. Da codesta visione in chiaroscuro discendono varie conseguenze; la più importante è l’elogio – più o meno indiretto – che Marotta compie del fatalismo. I mali e le contraddizioni di Napoli, voluti da Dio, ne risultano

⁴¹ ON, p. 80.

⁴² ON, p. 157.

⁴³ ON, p. 155.

giustificati: se non esistessero, certo Napoli sarebbe una città più vivibile, ma molto meno bella. Meno contraddittoria, Napoli risulterebbe meno complessa, meno interessante, perciò meno affascinante. Naturalmente questa argomentazione di carattere estetico non viene mai esposta a chiare lettere; Marotta mette in bocca ai suoi personaggi, e soprattutto al narratore “Marotta”, altre motivazioni, che rientrano nell’alveo della tradizione ideologica cristiana, e che si possono tutte riassumere nella seguente: se anche le catastrofi della Storia e della Natura, le invasioni, le pestilenze o i terremoti ci paiono mali senza sfumature, nessuno può dire di conoscere le intenzioni di Dio; il creatore di Napoli avrà le sue buone ragioni nel sottoporre l’amata creatura a queste prove, e sono ragioni che non ci possiamo permettere di contestare, proprio perché risultano impenetrabili alla mente dell’uomo. Si assiste insomma, ne *L’oro di Napoli*, a una giustificazione in chiave religiosa del fatalismo. Nel già citato *Giugno*, ad esempio, il protagonista è un celebre bagnino, don Annunziato, che annega per aver voluto sfidare un uragano troppo violento per qualsiasi uomo; il commento di “Marotta” verte sulla presunzione di chi vorrebbe sottoporre a critica l’operato divino: «All’Autore del nostro paese, don Annunziato, non è gradita la superbia: se Napoli pensa dieci volte al giorno “come sono bella”, Egli le manda un terremoto o un’epidemia, così ha fatto sempre e avrà le sue ragioni»⁴⁴. Le stesse imperscrutabili motivazioni si nascondono dietro l’esercizio della collera divina, quale viene rappresentata nel pezzo intitolato *I “Quartieri”*. L’ira di Dio, sottolinea il narratore, colpisce talvolta senza logica; indotta in errore dall’elevatissima concentrazione demografica dei Quartieri Spagnoli, essa cade sugli innocenti in luogo dei colpevoli: «non di rado la sua collera, suscitata da qualche ignobile ruffiano, finiva per abbattersi erroneamente su un attiguo falegname o ciabattino, padre esemplare di cinque ragazze e organizzatore di pubbliche onoranze a San Vincenzo Ferreri»⁴⁵. Ma anche questi mali, probabilmente, vanno sopportati con cristiana rassegnazione; come suggerisce don Saverio Palumbo ne *Le cartoline* (veduta intitolata *Napoli, Castel dell’Ovo e Borgo Marinari*) – uno di quei personaggi, frequenti ne *L’oro di Napoli*, la cui vita

⁴⁴ ON, p. 173.

⁴⁵ ON, p. 157.

è una successione di disastri e sciagure. Don Saverio ritiene che tutti i mali di Napoli vadano accettati fatalisticamente, perché vengono all'uomo dalla provvidenza divina:

Il suo consiglio era: non fate mai niente per opporvi a niente. Diceva: «Avete malattie? Debiti, corna, pene di qualsiasi genere? Per carità, teneteveli». Don Saverio credeva fermamente che delle disgrazie non ci si possa disfare: chi le ha riesce soltanto a barattarle, ma in pura perdita, ma sempre e inevitabilmente rimettendoci. [...] Diceva: [...] non rifiutatevi alle disgrazie che Dio ha scelto per voi⁴⁶.

10. Sempre a proposito di fatalismo, un altro gruppo di racconti merita almeno una breve analisi: alludo a *L'amore a Napoli*, a *Il "guappo"* e di nuovo a *I "Quartieri"*, in cui si osserva una perfetta integrazione del narratore rispetto ai valori della società da lui rappresentata. Ne *L'amore a Napoli* "Marotta" precisa di essere «depositario e amico» dei mali di Napoli, e confessa di parlarne «con la speranza di giustificarli»⁴⁷. Giustificarli, dunque perpetuarli; non a caso qui lo sfregio viene definito un «intenso e fuggitivo modo [per la donna sfregiata] di essere preziosa»: «anche lo "sfregio" ci può apparire come una cara pazzia, quasi una rossa firma a una lettera d'amore»⁴⁸. Naturalmente, cantare la rilevanza estetica dello sfregio e il suo paradossale valore di prova amorosa significa riconoscere la funzione di questa vecchia tradizione all'interno della società napoletana: significa, in altri termini, accettarla come dotata di senso in quel contesto, e contribuire alla sua sopravvivenza. Anche ne *I "Quartieri"* il narratore si mostra solidale con i valori della società che descrive: nella fattispecie, con il maschilismo. A prezzo di qualche semplificazione, diremo che la società partenopea tradizionale non riconosce alla donna altro diritto che quello di figliare, occuparsi delle faccende di casa e tacere. Così, ne *I "Quartieri"*, don Gennarino può imporre alla moglie Assunta il silenzio, dandole della «bagascia», e l'istante dopo, serafico, rivolgersi all'«energumeno» che l'ha provocato con le seguenti parole: «Tutto quello che la mia signora ha detto [...]

⁴⁶ ON, pp. 81-82.

⁴⁷ ON, p. 149.

⁴⁸ *Ibid.*

l'ha detto bene»⁴⁹. Non c'è contraddizione: Gennarino difende la moglie come difende la roba; solo in apparenza il suo è un atteggiamento di rispetto verso la donna (egli si porta «due dita al berretto»⁵⁰ parlando di lei), in realtà Assunta viene considerata alla stregua della «botteguccia portatile»⁵¹ in cui lo stesso don Gennarino vende il brodo di polipo. Ora, il narratore che riferisce la scena sembra guardare con simpatia a questa attitudine complessa, la quale onora *formalmente* la donna mentre la riduce *sostanzialmente* a un oggetto; alla pagina successiva, infatti, quando Gennarino e il suo avversario sono ormai sul punto di battersi, “Marotta” dà un’occhiata ad Assunta e commenta: «Schiaffi e figli non le sarebbero mai mancati senza questo incidente»⁵². Il “*guappo*”, infine, fornisce un ritratto idealizzato di questo personaggio del folclore napoletano; “Marotta” ne esalta gli aspetti cavallereschi, la morale integerrima:

Il guappo era un criminale e non lo era. Più che mettersi fuori dalla legge egli le opponeva una sua legge. Era, a suo modo, cavalleresco e talora eroico. A suo modo si rendeva utile alla città e temeva Iddio. Avrebbe digiunato, e perfino lavorato piuttosto che macchiarsi di un furto o di una rapina; tuttavia i colpevoli di questi reati dovevano assicurarsi con decime e tributi la sua tolleranza⁵³.

Il narratore sembra dimenticarsi del fatto che il guappo è l'antenato più credibile del camorrista: quando nomina le sue funzioni altamente direttive, di coordinamento della malavita, riesce a trasformare perfino questa attività in un omaggio reso dai banditi allo sceriffo. Non è il guappo ad aver parte – e per di più senza sporcarsi le mani – in queste imprese criminose, centralizzandone i proventi, ma sono ladri e taglieggiatori a dover pagare un tributo alla personale giustizia del guappo per poter esercitare il mestiere!

11. Ma sia che i mali di Napoli procedano da una provvidenza insondabile, che ha le sue ragioni diverse da quelle umane, sia che essi vengano edulcorati mediante una rappresentazione benevola, la quale assume un punto di vista non

⁴⁹ ON, pp. 160-161.

⁵⁰ ON, p. 161.

⁵¹ ON, p. 159.

⁵² ON, p. 162.

⁵³ ON, pp. 175-176.

esterno bensì interno alla società partenopea tradizionale, l'approdo è comunque il medesimo: l'inerzia fatalistica. Infatti: il punto di vista ideologico cristiano sulla materia narrata implica che le sciagure di Napoli siano volontà di Dio, perciò irredimibili (i mali non vanno analizzati per capirne l'origine, ma sopportati con cristiana rassegnazione); il punto di vista interno alla società napoletana tradizionale implica, ancor più radicalmente, che essi non siano mali, ma esagerazioni tutto sommato scusabili (lo sfregio va inteso come manifestazione d'amore). Da qui, dunque, il fatalismo e l'inerzia: temi tipici della letteratura su Napoli; ma anche atteggiamenti ricorrenti nel narratore e nei personaggi de *L'oro di Napoli*, che risultano solidali nell'accreditare la stessa immagine – in chiave “religiosa cristiana” e “partenopea tradizionale” – dei mali di Napoli.

Resterebbe l'autore: ci si può chiedere se e in che misura egli sia responsabile dell'ideologia dei suoi personaggi, e in particolare di “Marotta”. Una certa connivenza viene suggerita dalla conclusione moraleggiante de *L'oro di Napoli*/racconto: si tratta di una vera e propria *intrusion d'auteur* quale ne praticava, nell'Ottocento, Balzac. Qui Marotta toglie la parola al suo *alter ego* “Marotta” per sottolineare come le sventure di Napoli siano ereditarie, e come da esse il popolo partenopeo abbia imparato una filosofica, allegra rassegnazione, che costituisce la sua dote migliore: quella «remota, ereditaria, intelligente, superiore pazienza» che «è l'oro di Napoli»⁵⁴. Ancor più forte è la tentazione di attribuire a Marotta l'ideologia di don Ersilio, il protagonista del capitolo intitolato *Il “professore”*: «Il male e il bene dei napoletani e di Napoli, si diceva probabilmente don Ersilio, non dipendono da me; posso impedirli o suscitargli? No: e allora tanto vale che essi mi nutrano, che io ne viva»⁵⁵. Poiché non posso e non voglio distruggere il mito di Napoli, ne vivo: la morale di don Ersilio è anche quella di Marotta? Il “professore” è figura dello scrittore, questo racconto va letto come una parabola metaletteraria? Un'elementare prudenza metodologica ci suggerisce di non andare oltre: guai a confondere lo scrittore con i suoi personaggi, il narratore e l'autore, il sentenzioso e onnipresente

⁵⁴ ON, pp. 19-20.

⁵⁵ ON, p. 141.

“Marotta” con Giuseppe Marotta. L’ideologia interna ai testi non coincide, non necessariamente, con quella professata, o sottaciuta, da chi li ha scritti.

12. Val la pena, però, di riconsiderare la questione della memoria alla luce di quanto siamo venuti scoprendo sul fatalismo di “Marotta” (se non di Marotta *tout court*). Ricordiamoci del motto di don Saverio Palumbo ne *Le cartoline*: «non rifiutatevi alle disgrazie che Dio ha scelto per voi»⁵⁶. *Le disgrazie che Dio ha scelto per voi*: dunque la Storia non c’entra, i mali provengono da Dio; e in quanto tali, l’uomo non vi può porre rimedio. Lasciamo stare i mali “apparenti”, i quali si rivelano peculiarità culturali, specificità napoletane, che è lecito e anzi doveroso giustificare (lo sfregio, il maschilismo, l’attività criminosa del guappo). Ma se gli “altri” mali – quelli che perfino il narratore riconosce come tali – hanno un’origine provvidenziale, se non si tratta più di combatterli allo scopo di estirparli, bensì di sopportarli con pazienza; allora diventa inutile conoscere il passato: esso non ci può aiutare né a rimediare, né tantomeno a sopportare. La conseguenza è logica, e ne *L’oro di Napoli* viene dedotta con implacabile necessità: riprendiamo in mano l’ultima veduta de *Le cartoline*, quella intitolata *Napoli, Piazza Plebiscito*, e ne avremo conferma. È vero che il «passato» cui si allude è, nel contesto, quello personale di “Marotta”; ma le «statue dei re aragonesi, normanni, svevi, spagnuoli, angioini» che circondano i due protagonisti – i quali si trovano al cospetto del Palazzo Reale – sembrano conferire al discorso disincantato del vecchio narratore, con cui si chiude il pezzo, una risonanza inattesa:

Il passato non serve a niente e l’avvenire sembra o è altrettanto inutile, alla nostra età. Egualmente lontani dalla gioia e dalla disperazione, non sappiamo che fare; tu, almeno, hai Napoli sotto gli occhi e la vedi stancarsi e invecchiare con te⁵⁷.

Il passato non serve a niente, ovvero: historia magistra vitae non est. I modelli di comportamento vanno cercati, casomai, nell’insegnamento della Chiesa cattolica, o meglio ancora, in quel fondo di pazienza atemporale che, come si è

⁵⁶ ON, p. 82.

⁵⁷ ON, p. 85.

visto, costituisce l'oro di Napoli. Alla memoria salvifica si viene insomma contrapponendo una seconda nozione di memoria, che ne fa un ingranaggio senza senso, puro gioco delle facoltà mentali dell'uomo; e non è del tutto sicuro, in definitiva, a quale delle due Marotta attribuisca il privilegio sull'altra.

MARINELLA LIZZA*

Spazio, tempo e memoria ne *Le città invisibili* di Italo Calvino

Le città invisibili fu pubblicato dalla casa editrice Einaudi nel 1972 ma, come sottolineato dall'autore, raccoglie le riflessioni di un lungo arco di tempo¹. L'opera è costituita dalle descrizioni di cinquantacinque città immaginarie, raggruppate in undici serie e in nove rubriche; ogni rubrica è introdotta e conclusa da un dialogo tra Marco Polo e Kublai Kan.

In un libro in cui lo spazio e il tempo appaiono rarefatti, questi temi sono in realtà centrali: secondo quanto spiegato da Calvino, *Le città e la memoria* e *Le città e il desiderio* costituiscono le serie «fondamentali»². Entrambe si collegano al tema del tempo: la memoria si richiama al passato, mentre il desiderio al futuro. Questa riflessione è svolta da Calvino anche in altre opere, ad esempio ne *Il cavaliere inesistente*, in cui pure ricorre l'immagine della città:

Dal raccontare al passato, e dal presente che mi prendeva la mano nei tratti concitati, ecco, o futuro, sono salita in sella al tuo cavallo. Quali nuovi stendardi mi levi incontro dai pennoni delle torri di città non ancora fondate?³

La scelta di Marco Polo e Kublai Kan per la cornice dei racconti non costituisce un preciso riferimento spaziale o temporale, ma è stata fatta per comunicare l'idea di un «altrove» e dare una «scenografia fantastica ed esotica»⁴. Inoltre,

* Università di Pisa.

¹ Cfr. ITALO CALVINO, *Italo Calvino on Invisible Cities*, in «Columbia», 8, 1983, pp. 37-42.

² *Ibid.*

³ ITALO CALVINO, *Il cavaliere inesistente*, Torino, Einaudi, 1959; Milano, Mondadori, 2000, p. 409.

⁴ ITALO CALVINO, *Le città invisibili*, Torino, Einaudi, 1972; Milano, Mondadori, 1993, p. VIII.

Il più vistoso scarto fra i viaggi descritti dal *Milione* e quelli immaginati dal Marco Polo calviniano, è l'assenza dell'itinerario: il suo racconto salta da una descrizione di città all'altra senza alcun accenno ad un loro collegamento geografico, al percorso seguito dal viandante⁵.

Mario Barenghi ha insistito sull'intenzione di Calvino di «associare alla sequenza di forme-città una rete o un sistema di percorsi possibili»⁶. Ritengo che allora potremmo pensare a *Le città invisibili* come ad un ipertesto *ante litteram*, in cui il lettore-navigatore possa costruire autonomamente il proprio itinerario di lettura. L'indice, meticolosamente disposto dall'autore, costituisce una mappa dell'ipertesto, così come l'inserimento di ogni città in una certa rubrica o in una certa serie costituisce un'altra chiave di lettura, ma alcune città sono legate anche da altri elementi, quali la presenza di temi ricorrenti. Uno dei temi più importanti del libro è il doppio, perché «nelle *Città invisibili* ogni concetto e ogni valore si rivela duplice»⁷.

Sulla base di quest'affermazione, potremmo contrapporre le città che sembrano suggerire un possibile paradiso e quelle che evocano un inferno. Da una parte Calvino stesso incoraggia quest'interpretazione:

Frye ci dice che la città è la forma umana del mondo minerale, nelle sue immagini apocalittico-paradisiache (città di Dio, Gerusalemme, architettura ascendente, sede del re e della corte) o demoniaco-infernali (città di Dite, città di Caino, labirinto, metropoli moderna)⁸.

Inoltre, proprio nella conclusione de *Le città invisibili*, Kublai Kan afferma che «L'ultimo approdo non può essere che la città infernale, ed è là in fondo che, in una spirale sempre più stretta, ci risucchia la corrente»⁹. D'altra parte, però, proprio in una delle città invisibili questa chiave di lettura sembra sconsigliata:

⁵ ANDREA MARTINES, *La riscrittura combinatoria di Italo Calvino*, [http:// www.geocities.com/Athens/Olympus/6043/Calvino.htm](http://www.geocities.com/Athens/Olympus/6043/Calvino.htm) (verificato il 22 agosto 2006).

⁶ MARIO BARENGHI, *Gli abbozzi dell'indice*, in *La visione dell'invisibile*, Milano, Mondadori, 2002.

⁷ ITALO CALVINO, *Lezioni americane*, Milano, Mondadori, 1993, p. 80.

⁸ ITALO CALVINO, *La letteratura come proiezione del desiderio* (1969), in *Una pietra sopra*, Milano, Mondadori, 1995.

⁹ ITALO CALVINO, *Le città invisibili*, cit., p. 164.

È inutile stabilire se Zenobia sia da classificare tra le città felici o tra quelle infelici. Non è in queste due specie che ha senso dividere le città, ma in altre due: quelle che continuano attraverso gli anni e le mutazioni a dare la loro forma ai desideri e quelle in cui i desideri o riescono a cancellare la città o ne sono cancellati¹⁰.

In questo breve passo ricorre per due volte la parola-chiave «desiderio» che, oltre a essere il titolo di una delle due serie fondamentali, sottolinea il carattere soggettivo che nel testo hanno sia il tempo, sia lo spazio. Quest'idea è presente sia ne *Le città invisibili*, quando si afferma che «le città come i sogni sono costruite di desideri e di paure»¹¹, sia in un'intervista rilasciata da Calvino a Maria Corti:

La città che ho sentito come la mia città più di qualunque altra è New York. Una volta ho perfino scritto, imitando Stendhal, che volevo che sulla mia tomba fosse scritto «newyorkese». [...] New York ogni volta che ci vado la trovo più bella e più vicina a una forma di città ideale. Sarà anche che è una città geometrica, cristallina, senza passato, senza profondità, apparentemente senza segreti; perciò è la città che dà meno soggezione, la città che posso illudermi di padroneggiare con la mente, di pensarla tutta intera nello stesso istante...

Come ambiente naturale quello che non si può respingere o nascondere è il paesaggio natale e familiare; San Remo continua a saltar fuori nei miei libri, nei più vari scorci e prospettive, soprattutto vista dall'alto, ed è soprattutto presente in molte delle *Città invisibili*. Naturalmente parlo di San Remo qual era fino a trenta o trentacinque anni fa, e soprattutto di com'era cinquanta o sessant'anni fa quando ero bambino¹².

In questo brano emergono due temi importanti ne *Le città invisibili*: da una parte le possibilità e i limiti della conoscenza (Kublai Kan cerca di conoscere e possedere pienamente il suo impero attraverso le presentazioni che Marco Polo fa delle varie città e a volte viene sottolineata la difficoltà del narratore-viaggiatore di descrivere completamente una città); dall'altra, il ricordo della città di origine, del luogo mitico della propria infanzia: all'inizio della sesta rubrica Kublai e Marco parlano di Venezia e, alla fine della rubrica, Kublai

¹⁰ Ivi, p. 34.

¹¹ Ivi, p. 44.

¹² Intervista rilasciata a Maria Corti (ottobre 1985), in ITALO CALVINO, *Saggi*, vol. II, Milano, Mondadori, 1995.

osserva che Marco nel descrivere le varie città ha parlato solo della sua nostalgia di Venezia.

Anche il tempo è inteso soggettivamente¹³; in un articolo del 1974 Calvino sottolinea che:

Se si vuole descrivere un luogo, descriverlo completamente, non come un'apparenza momentanea ma come una porzione di spazio che ha una forma, un senso e un perché, bisogna rappresentarlo attraversato dalla dimensione del tempo, bisogna rappresentare tutto ciò che in questo spazio si muove, d'un moto rapidissimo o con inesorabile lentezza: tutti gli elementi che questo spazio contiene o ha contenuto nelle sue relazioni passate, presenti e future¹⁴.

Abbiamo affermato che il tema del tempo viene svolto essenzialmente attraverso il tema della memoria e del desiderio. Questi temi possono anche coesistere in una stessa città: è il caso di Isidora (*Le città e la memoria*, 2), che

È dunque la città dei suoi sogni: con una differenza. La città sognata conteneva lui giovane; a Isidora arriva in tarda età. Nella piazza c'è il muretto dei vecchi che guardano passare la gioventù; lui è seduto in fila con loro. I desideri sono già ricordi¹⁵.

Il tema prosegue nella città immediatamente successiva, Dorotea, legata alla precedente anche dall'etimologia (in entrambe c'è la radice greca *doron*, dono); il cammelliere che conduce Marco a Dorotea racconta: «vi arrivai nella prima giovinezza, una mattina. [...] Quella mattina a Dorotea sentii che non c'era bene nella vita che non potessi aspettarmi»¹⁶.

Un'altra coppia è costituita dalle due città successive, che pure fanno parte delle serie *Le città e la memoria* e *Le città e il desiderio*: a Zaira si conserva tutto il passato, perché la città «s'imbeve [...] di quest'onda che rifluisce dai ricordi»¹⁷;

¹³ Cfr. DOMENICO SCARPA, *Italo Calvino*, Milano, Bruno Mondadori, 1999: «Già nella prima serie *Le città e la memoria* l'itinerario del ricordo tende a sottolineare come l'esperienza (e quindi l'identità) sia una nozione plurima e incerta».

¹⁴ ITALO CALVINO, *Savona: storia e natura*, in *Ferro rosso, terra verde*, Genova, Italsider, 1974.

¹⁵ ITALO CALVINO, *Le città invisibili*, cit., p. 8.

¹⁶ Ivi, p. 9.

¹⁷ Ivi, p. 10.

Anastasia invece raccoglie tutto il futuro, perché custodisce i desideri: «ti appare come un tutto in cui nessun desiderio va perduto»¹⁸.

Dalle riflessioni di Calvino citate sopra è emerso un collegamento tra tempo e dinamismo. La città di Zora (*Le città e la memoria*, 4) è condannata all'oblio perché «Obbligata a restare immobile e uguale a se stessa [...] Zora languì, si disfece e scomparve»¹⁹.

L'idea che il mutamento costituisca il nucleo essenziale della vita è presente anche ne *Il cavaliere inesistente*: Agilulfo deve tenersi in continua attività per non dissolversi, come mostrato in questo passo:

A quell'ora dell'alba, Agilulfo aveva sempre bisogno d'applicarsi ad un esercizio d'esattezza: contare oggetti, ordinarli in figure geometriche, risolvere problemi d'aritmetica. È l'ora in cui le cose perdono la consistenza d'ombra che le ha accompagnate nella notte e riacquistano poco a poco i colori, ma intanto attraversano come un limbo incerto, appena sfiorate e quasi alonate dalla luce: l'ora in cui meno si è sicuri dell'esistenza del mondo. [...] Stava male: erano quelli i momenti in cui si sentiva venir meno; alle volte solo a costo d'uno sforzo estremo riusciva a non dissolversi. Allora si metteva a contare: foglie, pietre, lance, pigne, qualsiasi cosa avesse d'avanti²⁰.

Anche per quanto riguarda il tema dello spazio, in Tecla (*Le città e il cielo*, 3) viene suggerita l'idea che sia necessario costruire continuamente, modificando quindi continuamente lo spazio, affinché la città non si dissolva.

In Fedora (*Le città e il desiderio*, 4) il confronto tra passato e futuro è sottolineato anche cromaticamente: Fedora è una città grigia in cui, in alcune sfere di vetro, si vedono modelli di altre Fedore, in azzurro, che rappresentano i possibili futuri. Ma Marco nel corsivo iniziale aveva detto che «i futuri non realizzati sono solo rami del passato: rami secchi»²¹. Si noti inoltre che anche qui, nel nome, ricorre la radice *doron*, 'dono'²². Nelle ultime due città della serie *Le città e il desiderio*, Fedora e Zobeide, viene suggerita un'idea negativa di futuro:

¹⁸ Ivi, p. 12.

¹⁹ Ivi, p. 16.

²⁰ ITALO CALVINO, *Il cavaliere inesistente*, cit., p. 320.

²¹ ITALO CALVINO, *Le città invisibili*, cit., p. 27.

²² Fedora è la forma femminile di Feodor, corrispondente al greco Theodoros e all'italiano Teodoro. Significa 'dono di Dio'.

Zobeide – caratterizzata dal colore bianco - è «una brutta città», una «trappola». Vi si arriva spinti da un sogno e si finisce per rimanervi, invano, nell’attesa che si ripeta la scena sognata²³.

Non è solo il futuro a poter essere negativo. Anche il rapporto con il passato può diventare amaro quando è velato di nostalgia, come avviene in Clarice (*Le città e il nome*, 4), una città che decade e rifiorisce, sempre con la nostalgia della prima Clarice, considerata la migliore. L’idea di “città illustre” è suggerita anche dal nome (da *clarus*), ma la nostalgia provata dagli abitanti di Clarice è assurda, perché col passare del tempo si è persa ogni traccia della prima città e quindi si rimpiange qualcosa di cui nessuno sa più nulla. Il nome Clarice potrebbe anche suggerire un collegamento con il romanzo di Ray Bradbury *Fahrenheit 451* (1953), che pure delinea un mondo immaginario, la cui protagonista femminile è la giovane Clarice.

Alcune città vengono descritte attraverso più fasi temporali: Marozia (*Le città nascoste*, 3) è descritta in due momenti differenti, a distanza di alcuni anni. Marozia è una città doppia, città del topo e della rondine, in cui gli abitanti corrono in cunicoli di piombo, come topi, ma sperano di volare in cielo come rondini. Dopo alcuni anni, tutti ritengono che le loro speranze si siano avverate. In realtà nulla è cambiato, ma la gente dice che «il vecchio secolo è sepolto, il nuovo è al culmine»²⁴.

Secondo il narratore la città del topo e quella della rondine sono separate non da un intervallo temporale, come credono gli abitanti di Marozia, ma da due diversi atteggiamenti dell’animo:

Succede pure che, rasentando i compatti muri di Marozia, quando meno t’aspetti vedi aprirsi uno spiraglio e apparire una città diversa, che dopo un istante è già sparita. [...] Basta che qualcuno faccia qualcosa per il solo piacere di farla, e perché il suo piacere diventi piacere altrui: in quel momento tutti gli spazi cambiano, le altezze, le distanze, la città si trasfigura, diventa cristallina, trasparente come una libellula. [...]

L’oracolo sbagliava? Non è detto. Io lo interpreto in questo modo: Marozia consiste di due città: quella del topo e quella della rondine; entrambe cambiano

²³ Ivi, p. 45. Marco nel corsivo iniziale aveva parlato anche dei sogni.

²⁴ Ivi, p. 154.

nel tempo; ma non cambia il loro rapporto: la seconda è quella che sta per sprigionarsi dalla prima²⁵.

Anche lo spazio è visto soggettivamente. Di Zemtrude (*Le città e gli occhi*, 2) si dice che «è l'umore di chi la guarda che dà alla città di Zertrude la sua forma»²⁶. La vista è intesa perciò come un senso non solo ricettivo, ma anche creativo.

A Despina (*Le città e il desiderio*, 3) lo spazio della città appare differente a seconda di chi lo visita. Con una struttura a chiasmo, chi arriva a Despina via terra, col cammello, vede che la città somiglia ad una nave; chi vi arriva via mare, con una nave, vede che la forma della città è simile a quella di un cammello. Questa contrapposizione serve a spiegare che la città funge da «confine tra due destini» e «riceve la sua forma dal deserto a cui si oppone»²⁷.

Il tema del rapporto tra la città e tutto il resto, suggerita dall'immagine del deserto, ricorre anche nei corsivi che aprono le rubriche. Nella seconda rubrica, Marco dice che

L'altrove è uno specchio in negativo. Il viaggiatore riconosce il poco che è suo, scoprendo il molto che non ha avuto e non avrà²⁸.

Nella quarta, racconta:

Il fine delle mie esplorazioni è questo: scrutando le tracce di felicità che ancora s'intravedono, ne misuro la penuria. Se vuoi sapere quanto buio hai intorno, devi aguzzare lo sguardo sulle fioche luci lontane²⁹.

Possiamo confrontare quest'affermazione con le parole di Marco che concludono il libro e il suo invito a «cercare e saper riconoscere chi e che cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno e farlo durare e dargli spazio»³⁰.

²⁵ Ivi, p. 155.

²⁶ Ivi, p. 66.

²⁷ Ivi, p. 17.

²⁸ Ivi, p. 27.

²⁹ Ivi, p. 59.

³⁰ Ivi, p. 164.

Il tema del continuo mutamento, sottolineato a proposito di Zora per quanto riguarda il tempo, viene ripreso anche per lo spazio, nella descrizione di Eutropia (*Le città e gli scambi*, 3). Eutropia è costituita da un insieme di città, di cui una sola è abitata. A turno gli abitanti si spostano da una città all'altra. Anche in questo caso il mutamento è connotato positivamente, a cominciare dal nome della città, di origine greca, che significa 'sviluppo buono'.

Il mutamento può essere però anche negativo, come suggerito in Aglaura, (*Le città e il nome*, 1), una città in continua evoluzione, il cui nome richiama un mito narrato da Ovidio nel X libro delle *Metamorfosi*: Aglaura, per aver suscitato l'ira di Atena, fu tramutata in pietra, passando quindi alla totale immobilità. Anche in Leonia (*Le città continue*, 1) la continua evoluzione ha un esito negativo: l'esaurimento dello spazio vitale.

Anche il tema dell'immobilità viene trattato sia nel tempo (Zora) che nello spazio (Eudossia). A differenza di Zora, Eudossia (*Le città e il cielo*, 1) è una città positiva, anche nel nome (dal greco *eu*, buono, e *doxa*, opinione). In essa si conserva un tappeto con la forma "giusta" della città, che costituisce un punto di riferimento per gli abitanti.

Tema dello spazio e tema del tempo coesistono in Fillide (*Le città e gli occhi*, 4), una città con tanti tipi diversi di finestre, ponti, pavimenti. Chi ci rimane un solo giorno è colpito dalle bellezze architettoniche. Chi vi resta a lungo scopre invece che il fascino della città è dato dai ricordi di ciò che vi ha vissuto. Anche qui è presente il tema del mutamento: il nome della città è quello di un personaggio citato da Ovidio nelle *Heroides* (II), da Virgilio nelle *Bucoliche* (V, 10) e da Dante nel IX canto del *Paradiso* (v. 100). Fillide si innamorò di Demofonte; il giovane partì per Atene e tardò a ritornare. Fillide allora, credendosi abbandonata, si impiccò e fu trasformata in mandorlo.

In alcune città il mutamento è reso con l'immagine dei cerchi concentrici: Olinda (*Le città nascoste*, 1) cresce come crescono i cerchi degli alberi e quindi, mantenendo la stessa immagine, all'interno della città nuova resta la linfa della città vecchia. In Berenice (*Le città continue*, 5), l'ultima città del libro, viene introdotto anche un giudizio morale: di questa città si dice che «nel seme della città dei giusti sta nascosta a sua volta una semenza maligna» e si spiega che «la

vera Berenice è una successione nel tempo di città diverse, alternativamente giuste e ingiuste»³¹. In questo caso il nome contrasta con la descrizione: Berenice significa ‘colei che porta la vittoria’ (dal greco *phero*, ‘portare’, e *nike*, ‘vittoria’) e indica perciò una progressione positiva, mentre nella città viene fatta intuire una progressione negativa, dalla città dei giusti a quella dell’ingiustizia.

Il tema dello spazio è presente anche nella terzultima città del libro, Penteseilea (*Le città continue*, 5), in cui però si parla della dissoluzione della forma della città; Penteseilea infatti è così diffusa nello spazio che non se ne individua né l’inizio né la fine. Il narratore pone delle domande –«fuori da Penteseilea esiste un fuori? O per quanto ti allontani dalla città non fai che passare da un limbo all’altro e non arrivi a uscirne?»³² – le cui risposte potrebbero essere cercate nel corsivo che apre l’ultima rubrica; secondo l’autore, quando si perde la forma spaziale della città, si va verso la fine della città stessa:

Viaggiando ci si accorge che le differenze si perdono: ogni città va somigliando a tutte le città, i luoghi si scambiano forma ordine distanze, un pulviscolo informe invade i continenti. [...] Il catalogo delle forme è sterminato: finché ogni forma non avrà trovato la sua città, nuove città continueranno a nascere. Dove le forme esauriscono le loro variazioni e si disfano, comincia la fine delle città³³.

Penteseilea rappresenta la città in cui la forma si disfa, Trude (*Le città continue*, 2) è invece quella che somiglia a tutte le altre, tanto che si afferma che «il mondo è ricoperto da un’unica Trude che non comincia e non finisce, cambia solo il nome all’aeroporto»³⁴.

Anche altri temi collegano le città invisibili; le «città sottili» sono caratterizzate dall’acqua: Isaura è la città dei mille pozzi; a Zenobia sono state fatte palafitte altissime, anche se non c’è acqua; Armilla è una foresta di tubi d’acqua, senza edifici.

La serie *Le città e gli scambi* è caratterizzata invece da riflessioni sulla fantasia: ad Eufemia convergono a ogni solstizio ed equinozio i mercanti di

³¹ Ivi, p. 161.

³² Ivi, p. 157.

³³ Ivi, p. 140.

³⁴ Ivi, p. 129.

sette nazioni, non tanto per scambiare merci, quanto per scambiare storie, perché Eufemia è «la città in cui si scambia la memoria a ogni solstizio e a ogni equinozio»³⁵; Cloe è la città della fantasia e delle fantasie, dove

Le persone non si conoscono. Al vedersi immaginano mille cose uno dell'altro, gli incontri che potrebbero avvenire tra loro, le conversazioni, le sorprese, le carezze, i morsi. Ma nessuno saluta nessuno. [...] Se uomini e donne incominciassero a vivere i loro effimeri sogni, ogni fantasma diventerebbe una persona con cui cominciare una storia di inseguimenti, di finzioni, di malintesi, di urti, di oppressioni, e la giostra delle fantasie si fermerebbe³⁶.

Entrambe hanno un nome positivo: Eufemia significa 'benedetta' (dal greco *eu*, 'buono' + *phemì*, 'dire'); Cloe, che pure deriva dal greco, significa 'erba tenera e verde'³⁷.

Più ampio è il tema del doppio. Valdrara (*Le città e gli scambi*, 1) è posta su un lago che fa da specchio: una città è reale, l'altra è riflessa. Sofronia (*Le città sottili*, 4) è composta da due città, una costituita da una giostra, una di pietra, marmo e cemento; paradossalmente, la città di pietra è mobile (viene smontata e spostata), mentre la giostra è fissa³⁸. A Eusapia (*Le città e i morti*, 3) ci sono una città sulla terra e una sotterranea, in cui i morti vengono composti in posizioni che ricordano i piaceri della vita e in cui molti chiedono di essere seppelliti in posizioni che facciano pensare a ciò che avrebbero voluto diventare in vita (domatori di leoni, generali, violinisti...). C'è chi dice che siano stati i morti a costruire la città dei vivi e che sia la città dei vivi che copia quella dei morti (e non viceversa).

In altri casi – Bersabea (*Le città e il cielo*, 2) e Laudomia (*Le città e il cielo*, 5) – la città diventa addirittura tripla.

Bersabea comprende una città sulla terra, una in cielo e una sotterranea. Si dice che la Bersabea celeste sia fatta di gioielli e perciò tutti gli abitanti della

³⁵ Ivi, p. 37.

³⁶ Ivi, p. 52.

³⁷ Cloe era un appellativo di Demetra; inoltre la pastorella Cloe è la protagonista del romanzo *Le avventure pastorali di Dafni e Cloe* di Longo Sofista (III sec. d. C.).

³⁸ Il nome Sofronia si può ricollegare sia al personaggio de *Il cavaliere inesistente*, sia all'eroina di Tasso innamorata di Olindo (anche Olinda è una delle città invisibili).

Bersabea terrestre accumulano gioielli, mentre la Bersabea sotterranea sarebbe fatta di immondizie. In realtà la Bersabea sotterranea è fatta con le ricchezze avidamente accumulate, mentre quella celeste è fatta con ciò che è stato donato con un «atto libero e felice»³⁹. Siccome però a Bersabea tutti sono avidi, sono stati donati solo gli scarti.

Laudomia si compone di una città dei vivi, una dei morti (il cimitero) e una di chi non è ancora nato. Si chiede aiuto al passato (cimitero) e al futuro (città dei non nati) per comprendere il presente (città dei vivi). Il passato trasmette sicurezza perché è ormai immutabile, il futuro invece dà angoscia perché è incerto. Quando la città andrà verso la fine, la Laudomia dei vivi e quella dei non nati scivoleranno in quella dei morti. Il tema del rapporto tra i vivi e i morti, toccato in quest'ultima città, è sottolineato dalla scelta del nome, che richiama il mito greco di Laodamia e Protesilao. Quando Protesilao partì per la guerra di Troia, Laodamia si fece modellare una statua a sua immagine. Venuta a conoscenza della morte del marito, supplicò gli dei di concederle di rivederlo un'ultima volta. Plutone e Proserpina permisero a Protesilao di risalire per un breve tempo dagli Inferi, ma Laodamia quando vide morire nuovamente il marito si pugnalò fra le sue braccia.

La morte e l'aldilà sono visti negativamente ne *Le città invisibili*. Un esempio suggestivo è Adelma (*Le città e i morti*, 2), città in cui si incontrano solo persone morte. Il narratore commenta che se Adelma è l'aldilà, non è felice, e osserva che

Si arriva a un momento della vita in cui tra la gente che si è conosciuta i morti sono più dei vivi. E la mente si rifiuta di accettare altre fisionomie, altre espressioni: su tutte le facce nuove che incontra, imprime i vecchi calchi, per ognuna trova la maschera che s'adatta di più⁴⁰.

Potremmo ricordare un pensiero di Cesare Pavese:

³⁹ ITALO CALVINO, *Le città invisibili*, cit., p. 112.

⁴⁰ Ivi, p. 96.

Viene un'epoca in cui ci si rende conto che tutto ciò che facciamo diventerà a suo tempo ricordo. È la maturità. Per arrivarci bisogna appunto già avere dei ricordi⁴¹.

Un'altra coppia di città è costituita dalle ultime due della serie *Le città e il cielo*, Perinzia e Andria, che portano il nome di due opere teatrali del commediografo greco Menandro. Entrambe sono state progettate seguendo l'armonia del firmamento. Perinzia è stata fatta così per guadagnarsi gli influssi positivi degli astri, ma è venuta fuori una città di mostri (il narratore commenta che o sono stati sbagliati i calcoli, oppure «l'ordine degli dèi è proprio quello che si rispecchia in una città di mostri»⁴²).

Andria invece è una città positiva, in cui gli abitanti, sentendosi parte della «meticolosa orologeria» celeste, si sentono sicuri di sé e allo stesso tempo si comportano con prudenza, sapendo che ciò che fanno influisce sul «disegno del cielo»⁴³.

In quest'ultima città emerge anche il tema del rapporto tra l'uomo e il suo ambiente, ripreso anche in Bauci (*Le città e gli occhi*, 3) e Teodora (*Le città nascoste*, 4).

Bauci è una città sopra le nubi, sostenuta da sottili trampoli:

Tre ipotesi si danno sugli abitanti di Bauci: che odino la Terra; che la rispettino al punto di evitare ogni contatto; che la amino com'era prima di loro e con cannocchiali e telescopi puntati giù non si stanchino di passarla in rassegna, foglia a foglia, sasso a sasso, formica per formica, contemplando affascinati la propria assenza⁴⁴.

Questa descrizione si può collegare a *Il barone rampante*, il cui protagonista, Cosimo, vive sospeso sugli alberi. La scelta di Cosimo non è dettata dall'odio per il mondo, ma anzi gli permette di comprendere meglio il mondo, perché «chi vuole guardare bene la terra deve tenersi alla distanza necessaria»⁴⁵. Inoltre

⁴¹ CESARE PAVESE, *Il mestiere di vivere*, Torino, Einaudi, 1952.

⁴² ITALO CALVINO, *Le città invisibili*, cit. p. 145.

⁴³ Ivi, p. 151.

⁴⁴ Ivi, p. 77.

⁴⁵ ITALO CALVINO, *Il barone rampante*, Torino, Einaudi, 1957; Milano, Mondadori, 2000, p. 230. Alcuni dei nomi delle donne de *Il barone rampante* ritornano ne *Le città invisibili*: tra le donne di Cosimo troviamo Zaira, Zobeida, Dorotea.

il nome Bauci richiama il mito classico, citato da Ovidio nelle *Metamorfosi*, in cui Filemone e Bauci vengono trasformati da Zeus in una quercia e un tiglio.

La città di Teodora, oltre a richiamare altre città con la stessa etimologia (*doron*), ricordate sopra, ha il nome della suora narratrice de *Il cavaliere inesistente*. Nel romanzo a suor Teodora è affidato anche il compito di sviluppare alcune riflessioni sul futuro, le difficoltà della scrittura, l'importanza del racconto⁴⁶. La città di Teodora costituisce invece lo spunto per riflettere sul rapporto tra gli uomini e gli animali: Teodora è stata invasa più volte da animali che ogni volta hanno messo a repentaglio la sopravvivenza degli uomini. Gli avversari più duri sono stati i topi⁴⁷, ma poi l'uomo è riuscito a distruggere le altre specie animali:

L'uomo aveva finalmente ristabilito l'ordine del mondo da lui stesso sconvolto: nessun'altra specie vivente esisteva per rimetterlo in forse [...] Così almeno gli abitanti credevano, lontani dal supporre che una fauna dimenticata si stava risvegliando dal letargo⁴⁸.

Gli unici animali capaci di mettere in forse la sopravvivenza della specie umana sono ormai quelli fantastici: arpie, sfingi, chimere, draghi...

⁴⁶ Suor Teodora è sia personaggio narratore, sia portavoce dell'autore: «La presenza d'un io narratore-commentatore fece sì che parte della mia attenzione si spostasse dalla vicenda all'atto stesso dello scrivere. [...] A un certo punto [...] la mia storia diventava soltanto la storia della penna d'oca della monaca che correva su un foglio bianco» (ITALO CALVINO, *Introduzione a I nostri antenati*, Torino, Einaudi, 1960). Cfr. anche MARINELLA LIZZA, *I personaggi-osservatori di Calvino dalla trilogia «I nostri antenati» a «La giornata d'uno scrutatore»*, in «Narrativa», 27 (2005), pp. 83-96.

⁴⁷ Propongo di tener presente il racconto di Dino Buzzati *I topi*, in cui i topi rendono schiavi gli uomini (DINO BUZZATI, *La boutique del mistero*, Milano, Mondadori, 1968) e, tra le opere di Calvino, il racconto *Il giardino dei gatti ostinati*, in *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città*, Torino, Einaudi, 1963.

⁴⁸ ITALO CALVINO, *Le città invisibili*, cit., p. 159.

CATHERINE O' BRIEN*

L'influenza dell'emigrazione istriana del dopoguerra sui primi romanzi di Fulvio Tomizza¹

Per quanto la società italiana del dopoguerra fosse complessa per gli stranieri, ancor di più lo era per chi si trovò a essere parte dell'Italia dopo che i confini furono ridisegnati come conseguenza della Seconda Guerra Mondiale. Tutto ciò non era nuovo in Italia; il periodo del dopo Prima Guerra Mondiale aveva infatti causato simili problemi ma tuttavia ora, a causa dell'ombra del Comunismo proveniente dall'Europa dell'Est si stava aggravando una situazione già alquanto complessa per chi provava a dar voce alle aspirazioni e alle reazioni di queste minoranze ridislocate in altri territori. Questi problemi probabilmente non erano così profondi in altre parti come lo erano a Trieste e nel suo *binterland* istriano. Dal 1918 Trieste era stata in bilico tra l'Austria, l'Italia e la Jugoslavia e i suoi cittadini erano stati gioco della politica internazionale, mentre le loro aspirazioni slave erano state costantemente ignorate.

Dopo la Seconda Guerra Mondiale, con il trattato di pace del 10 febbraio 1947, gli Alleati stabiliscono l'annessione di Pola e delle città della costa meridionale alla Jugoslavia: duecentosettantamila italiani circa abbandonano frettolosamente la loro terra per rifugiarsi in Italia e anche in altri paesi. La parte occidentale dell'Istria rimane provvisoriamente organizzata nel cosiddetto «Territorio Libero di Trieste» diviso in zona A e zona B: la prima, con trecentomila abitanti è assegnata alle forze di occupazione alleate e ha per capoluogo Trieste; la seconda, con settantatremila abitanti dalle origini etniche

* National University of Ireland, Galway.

¹ Fulvio Tomizza è nato a Giurazzani, uno dei villaggi che circondano la parrocchia di Materada, in Istria nel 1935 ed è morto a Trieste nel 1999. I suoi primi romanzi sono: *Materada* (1960), *La ragazza di Petrovia* (1963), *La quinta stagione* (1965) *Il bosco di acacie* (1967), *Trilogia istriana* (1967), *L'albero dei sogni* (1969).

varie e mescolate è assegnata in amministrazione alla Jugoslavia e ha per centro Capodistria. Nella zona B è compresa Materada, paese natio di Tomizza².

L'evento più importante nella vita dell'autore risale dunque a quel periodo quando la Jugoslavia entrò a far parte del blocco comunista. La famiglia dello scrittore, che proveniva da Materada in Istria, si trovò di fronte a due scelte difficili: o restare nelle proprie terre, in quella zona che sarebbe poi passata sotto il controllo dei comunisti o partire per l'Italia. Non potendo accettare un regime totalitario, con riluttanza la famiglia Tomizza accettò la via dell'emigrazione e cercò dunque rifugio a Trieste³. Anche questa seconda scelta lasciò segni profondi, e nei primi romanzi Fulvio Tomizza narra i sentimenti e le ragioni di chi è partito così come di chi è rimasto nella sua Istria. Ripete all'infinito come i padri e i nonni di coloro che erano rimasti avevano appreso, soltanto dopo la fine della Prima Guerra Mondiale, il loro essere italiani o slavi, ed era stata per loro una scoperta forzata, una scelta imposta. Fino a quel momento i contadini avevano vissuto la loro vita fatta di lavoro, di miseria, di famiglia, di religione. Parlavano un dialetto misto di croato e italiano e lasciavano che la storia si svolgesse altrove. In un'intervista rilasciata alcuni anni fa Tomizza parlò dei cambiamenti che avvennero dopo che quelle terre furono passate all'Italia:

Venne imposto di parlare italiano anche al prete durante le prediche delle messe in latino: e tutti gli slavi vennero "invitati" ad emigrare, oltre Fiume, nel giovane stato jugoslavo. La gente "decise" di essere italiana o croata; e all'interno delle stesse famiglie, vennero prese decisioni diverse; molti aggiunsero qualche vocale e tolsero qualche accento al proprio cognome italianizzandolo per sempre⁴.

Così dopo la Seconda Guerra Mondiale Fulvio Tomizza dà voce agli esuli istriani in Italia. Coraggioso come i suoi personaggi non ha timore di rivelare l'angoscia, il tormento e le contraddizioni che questa ricerca così inesorabile può portare alla luce. La sua è gente semplice, spesso non conscia della propria cultura; sono persone di solito consapevoli delle loro lealtà divise, dei loro

² MARCO NEIROTTI, *Invito alla lettura di Tomizza*, Milano, Mursia, 1979, pp. 23-24.

³ Dichiarazione di Belgrado, 2 giugno 1955; si veda STEPHEN CLISSOLD (a cura di), *Yugoslavia and the Soviet Union*, O.U.P., 1975, pp. 64-65.

⁴ *Fulvio Tomizza, I suoi libri, la sua Istria ...*, in www.italialibri.net/autori/tomizzaf/html

affetti che si sovrappongono, elementi inquietanti ma a volte anche preziosi, dovuti alla loro diversità. Come scrittore Tomizza prova un chiaro senso di responsabilità verso i suoi personaggi e verso se stesso, ed è, per lui, importante rendere il lettore consapevole dell'esistenza di persone meno fortunate altrove. Proprio perché è stato parte attiva di quel mondo che descrive, egli è del tutto consapevole dell'influenza che ha avuto la vita in Italia sugli istriani; ascolta la sua coscienza e va a cercare, sia nei fatti che nell'immaginazione, le cause che potrebbero spiegare la tumultuosa transizione che questa gente ha vissuto.

Tomizza lasciò l'Istria nel 1945 quando aveva 10 anni ed è cresciuto a Trieste dove ha subito l'influenza dei grandi scrittori triestini quali Saba, Svevo, Stuparich, Slataper e Quarantotti Gambini. È chiaro, quindi, che i suoi romanzi appartengono al grande filone della letteratura triestina, con cui condividono alcuni aspetti morali e autobiografici. Come scrittore, Tomizza ne è del tutto consapevole:

Riconosco senz'altro di avere in comune molti punti con gli scrittori triestini del passato. Ossia la stessa condizione umana di figlio di questa terra mi dà senz'altro il diritto di riconoscermi in quelli, più grandi di me, che mi hanno preceduto. Ne consegue naturalmente, sul piano letterario, una posizione drammaticamente e curiosamente identica a quella in cui si erano trovati Saba e Svevo⁵.

Lo scrittore eredita l'analisi introspettiva rigorosa e senza cuore di Svevo e l'abilità di offrire un'immagine umana e comprensiva dello spirito adolescenziale di Stuparich. Nel parlare di questo legame con i suoi predecessori, Tomizza afferma che la sua formazione letteraria non è stata influenzata tanto da una lettura entusiasta delle loro opere quanto dall'analogia che egli sente tra loro e la propria situazione storica:

Direi pertanto che la mia formazione è avvenuta nella scia dei grandi triestini che mi hanno preceduto, ma non per averli appassionatamente letti ed esserne

⁵ B. DE MARCHI, *Un'intervista con Fulvio Tomizza. La letteratura ha bisogno di uomini*, in «Relazioni Sociali» (Milano), 17-18 (1965), p. 15.

rimasto influenzato, quanto per una sorta di analogia, quasi per il ripetersi di analoghe condizioni storiche⁶.

Non sorprende che Tomizza sia uno scrittore istriano che scrive letteratura italiana. Slataper era di origine slava e con antenati italiani e tedeschi, Svevo era ebreo italo-tedesco, Saba e Stuparich erano in parte ebrei e Quarantotti Gambini era l'unico puramente veneziano tra di loro. Anche Tomizza possiede quel medesimo miscuglio di sangue straniero così evidente negli scrittori triestini. Nonostante queste caratteristiche comuni egli ha sempre cercato di crearsi un posto unico e distintivo, all'interno di quella cerchia e la sua opera deve essere considerata, pertanto, come un «arricchimento, anche in senso geografico e territoriale, della provincia letteraria triestina»⁷. Eppure Tomizza non si considera un semplice continuatore della loro tradizione letteraria, egli vuole essere considerato come un nuovo triestino:

Non mi considero neanche un continuatore della tradizione letteraria triestina, quanto piuttosto – mi si perdoni l'ambizione – un nuovo triestino che inconsapevolmente è venuto ad aggiungersi a quelli senza dubbio più grandi che hanno fatto di Trieste un centro propulsore di cultura⁸.

Per aver vissuto gli anni formativi della sua vita così vicino a Trieste e l'altra metà proprio a Trieste, Tomizza è stato certamente recettivo di quegli aspetti che hanno reso questa città unica nel contesto letterario italiano ed europeo. Lo scrittore, nella sua narrativa, offre un'immagine molto precisa dell'area nord-occidentale dell'Istria e si concentra sul periodo dell'immediato dopoguerra e l'esodo degli istriani in Italia. Nei suoi primi libri la società è formata da contadini e piccoli proprietari terrieri i cui interessi sono sostanzialmente la proprietà, la famiglia e la terra da loro posseduta. Sono politicamente conservatori e, nonostante non siano completamente oppositori del nuovo regime jugoslavo, sono fortemente contrari alle riforme agrarie di tipo socialista che il nuovo regime impone loro. È per questo che abbandonano la terra, perché non se ne sentono più padroni. Sia pure con le difficoltà che

⁶ *Ibid.*

⁷ BRUNO MAIER, *La letteratura triestina del Novecento*, Trieste, Lint, 1969, pp. 340-341.

⁸ B. DE MARCHI, *Un'intervista con Fulvio Tomizza*, cit., p. 15.

questo può comportare, il loro unico desiderio consiste nel vivere e lasciare vivere, in Istria o in Italia, purchè siano padroni dei loro affari. Inizialmente Tomizza mise in risalto questo dramma istriano in *Materada*, pubblicato nel 1960⁹, quando lo scrittore aveva venticinque anni¹⁰.

Materada parla dell'emigrazione di massa dal paese istriano che porta quel nome dopo la finale appropriazione di quella zona da parte della Jugoslavia nel 1955. Questa gente, che era stata ospitata nei campi profughi a Trieste, desiderava ardentemente terra da lavorare. *Materada* racconta la storia di una famiglia (forse la sua, essendo Materada il villaggio istriano dove Tomizza nacque nel 1935) che al consolidarsi del regime comunista abbandona tutto e parte. Questo è l'argomento che occupa la seconda parte del romanzo mentre la prima parte descrive il litigio avvenuto tra il protagonista Franz Coslovich e suo zio. Quest'ultimo aveva amministrato la proprietà indivisa sua e del fratello defunto (padre del protagonista) con l'accordo che la metà spettante al fratello sarebbe toccata giustamente ai suoi nipoti che avevano lavorato la terra per lui. Ma l'arguto vecchio riesce ad ottenere che la proprietà non divisa sia intestata a se stesso, e in cambio del favore concorda che la parte dei nipoti venga ceduta al blocco al quale è stato posto il marchio di proprietà per la riforma agraria. In questo modo essi vengono privati della loro giusta eredità. I nipoti scoprono il testamento del vecchio dove l'unico beneficiario è il figlio che vive a Trieste. Allora, oltraggiati ed infuriati dall'inganno dello zio, essi, divenuti adulti e uomini sposati, richiedono che la proprietà dello zio venga divisa fra loro due ma viene detto loro che possono avere solo la parte presa dallo stato comunista. A questo punto i nipoti sono indifesi perché, dopo tante fatiche e sudore, sono stati ingiustamente diseredati; la loro terra è stata usurpata e il desiderio di lasciare la proprietà ai loro figli e ai figli dei figli è stata frustrata anche dalla situazione politica. A questo punto si presenta un'altra possibilità, quella di denunciare il vecchio alle autorità locali e cercare di avviare

⁹ FULVIO TOMIZZA, *Materada*, Milano, Mondadori, 1960.

¹⁰ I primi libri, *Materada*, *La ragazza di Petrovia* e *Il bosco di acacie* furono ripubblicate insieme nel 1967 con il titolo *Trilogia Istriana* (Milano, Mondadori, 1967): un raggruppamento appropriato vista la tematica comune che li lega. In questo saggio le citazioni sono tratte dalla sovrannominata edizione di *Trilogia Istriana*.

un'inchiesta sull'accaduto ma Franz, il protagonista, uomo onesto e orgoglioso, non pagherà quel prezzo per riavere quello che era giustamente suo. Così essi si uniscono all'esodo di massa da quelle zone.

Nel secondo romanzo, *La ragazza di Petrovia*, Tomizza presenta un'altra storia della sua gente, rimasta oltre il confine in Italia. Qui l'autore racconta la vita degli Stepancich, giovani e vecchi, che vengono sradicati e portati in un campo di raccolta profughi sul Carso. È anche presente, nel romanzo, la vicenda di Giustina, la «ragazza di Petrovia» che vive una tragica storia d'amore. Il romanzo mette in risalto la vita oltre «il confine» ed anche lì dominano le difficoltà di adattamento, forti sentimenti di nostalgia per le terre abbandonate e per la vita che si svolgeva nel paese natío.

Il Bosco di acacie invece è un'elegia sulla terra perduta e tutto, dallo stesso bosco fino ai nomi delle strade, rievoca la vita altrove, ma quella alternativa italiana non potrà mai equiparare quella istriana. Tutto questo è chiaro dalle parole del protagonista Giordano quando, riferendosi alla terra di bonifica assegnata ai profughi nella campagna della bassa friulana, dice:

Somiglia ma non è. Non è quello di prima, non lo sarà mai. Mi pare una terra di altri, che non sarà mai mia, è come se essa lavorasse me. Non si ha più amore [...]. Perché lavorare allora voleva dire far meglio degli altri, sentirti figlio di tuo padre, su una terra tua di sempre¹¹.

*L'albero dei sogni*¹² continua la storia del giovane Stefano Markovich con una ulteriormente approfondita analisi interiore della giovinezza e adolescenza del ragazzo. Ora viene sviluppata la mancanza di comprensione tra padre e figlio che era già stata presentata ne *La quinta stagione*. Per molti motivi *L'albero dei sogni* rappresenta la risposta alla ricerca d'identità che affligge il protagonista all'inizio del romanzo e che deve aver afflitto molte migliaia di uomini durante l'esodo generale dal suolo istriano. Il dramma di Stefano, che si svolge tra l'Istria e Lubiana, è sostanzialmente una ricerca d'identità che è stata completamente frustrata dalle condizioni storiche. Stefano rappresenta il simbolo di questa comunità che è stata frammentata dagli eventi storici. Il suo

¹¹ FULVIO TOMIZZA, *Trilogia istriana*, cit., p. 425.

¹² FULVIO TOMIZZA, *L'albero dei sogni*, Milano, Mondadori, 1969.

senso del destino sarà evidente in molte occasioni, in particolare ad un livello emotivo diverso da quello di ogni altra persona. Il bilinguismo offre questa opportunità e il tema della separazione, che compare già nella prima pagina del libro, introduce un altro aspetto di quest'esperienza. Tale separazione è sintomatica di molte altre separazioni nella vita di Stefano, più in particolare del difficile rapporto tra padre e figlio e inoltre della frontiera divisa tra l'Istria e l'Italia. La figura del padre, che aveva occupato un posto assai significativo ne *La quinta stagione* diventa qui preponderante:

Faccio anche sogni che non riguardano propriamente lui, pur coinvolgendolo ugualmente. Che cosa potrei scrivere io, e in qualche nuda stanza, che non riguardasse più o meno lui¹³.

Esiste indubbiamente un rapporto di amore-odio tra padre e figlio; i sentimenti del figlio sono così ambivalenti che ad un certo punto egli si sente quasi colpevole di parricidio ed è solo quando parla di quella morte immaginaria che Tomizza può liberarsi dei sentimenti che lo turbano. Tutte le dicotomie del narratore, alla ricerca di un'auto-liberazione e la conferma della sua personalità, vanno ricondotte al rapporto col padre. Sul piano personale ed emotivo il padre rappresenta per Stefano quello che la terra è per i cittadini istriani su un piano sociologico e storico. Alla fine Stefano opta per la città, il Comunismo, la Jugoslavia e la classe operaia, mentre il padre simpatizza per la campagna, il Cattolicesimo, l'Italia e la borghesia. Il problema di Stefano, però, è che non è in grado di allontanarsi con decisione. Tuttavia queste considerazioni sono seguite da altre che mostrano che persino in Istria, a parte la riforma agraria, la vita è cambiata. Perciò Giordano conclude che l'unica alternativa, quando si è di fronte al passaggio del tempo e a stili di vita diversi, è introdursi nella nuova situazione, conservare ciò che si riesce dell'altro e vivere con l'amara consapevolezza che il passato non ritorna. Il dramma del dolore umano di questi istriani diventa il dramma di ogni profugo, della persona sradicata che affronta i problemi della terra promessa. Situazioni come questa evidenziano l'angoscia umana provocata dal ridisegnare le cartine geografiche

¹³ Ivi, p. 265.

che, per alcuni, possono essere una vittoria politica ma che per altri possono spesso essere la fine di una lunga strada. Tomizza qui, più risolutamente che mai, è tutt'uno con i sentimenti di angoscia dei suoi compagni d'esilio.

Con *La quinta stagione*, Tomizza, dopo avere seguito le vicende dei profughi istriani nei libri precedenti, si ritrova a meditare su quanto questa condizione sarebbe stata inimmaginabile per queste persone dieci anni prima. Il libro rievoca un tempo quando l'Istria era assai lontana dal dramma che sarebbe seguito. Il protagonista quasi non immagina che la sua vita contadina in Istria verrà presto frantumata e in questo libro Tomizza evoca l'impatto della Seconda Guerra Mondiale sulla società che aveva lasciato. A differenza dei primi romanzi, questo, e poi anche il quinto, sono fortemente personali, quasi autobiografici; nonostante il romanzo sia concentrato sui problemi di una società rurale e poi profuga, ora viene data maggiore attenzione alle conseguenze per i rapporti personali all'interno di una famiglia.

Ci si trova di fronte ad un romanzo che mostra la crescente disillusione di un ragazzo, Stefano Markovich¹⁴, con suo padre Marco Markovich. Il titolo *La quinta stagione*¹⁵ non si riferisce ad una stagione nel senso cronologico ma ad una stagione ideale, piena di avventure di guerra viste con gli occhi di un bambino. Tomizza non è più lo scrittore di altri ma di se stesso. Racconta al lettore la propria vita, descritta attraverso i sogni di bambino e gli eventi reali della vita di Stefano quando aveva dieci anni. Stefano è colmo di entusiasmo e curiosità naturale per la vita e, come tutti i bambini della sua età, ha ansia di vedere e fare esperienza di cose nuove ma non è grande abbastanza per capire o prendere parte alla vita adulta. Per lui la guerra è un grande gioco per adulti e il libro inizia con una descrizione di bambini che giocano con esplosivi a fare la guerra come gli adulti.

La storia si svolge intorno a Giurizzani, un paesino vicino a Materada che aveva subito l'occupazione tedesca della Venezia Giulia. Tomizza va oltre il rancore e il risentimento e non pronuncia mai una parola d'odio contro questi

¹⁴ Il nome è in parte italiano e in parte slavo e riflette così il destino non solo di questo ragazzo ma anche di tutti coloro che saranno alla fine forzati a scegliere qualcosa che è italiana o slava.

¹⁵ FULVIO TOMIZZA, *La quinta stagione*, Milano, Mondadori, 1965.

tedeschi che portano rovina e distruzione tutt'intorno. Parole di condanna sarebbero fuori luogo, in particolare perché il personaggio principale è un ragazzo che, in quanto tale, non sarebbe ancora in grado di provare sentimenti d'odio così intensi. Il bambino Stefano vede le cose con naturalezza e semplicità e per lui la vita è un luogo dove c'è spazio per tutto, anche per la guerra e la malvagità. Si ha di conseguenza un'immagine precisa della vita in Istria nei primi anni Quaranta dove i personaggi e i fatti sono presentati in modo amichevole a dispetto dello sfondo della Seconda Guerra Mondiale e delle successive lotte tra gli italiani e gli slavi per il possesso della penisola istriana. Il libro si conclude con Stefano che lascia Petrovia, il paese natío, per il seminario dove studierà per diventare prete. Ed è precisamente da questo punto che Tomizza riprenderà la storia di Stefano, nel romanzo successivo.

Partendo da Petrovia, Stefano sente un certo grado di simpatia per quello che lascia, il che produce i suoi sentimenti di tradimento e l'immaginaria uccisione del padre. È solo attraverso la scrittura che Stefano riesce a superare questi problemi e a raggiungere un senso di pace e di riconciliazione alla fine del libro. Il titolo *L'albero dei sogni* è preso dal sesto libro dell'*Eneide* e viene adoperato da Tomizza per mostrare al lettore il mondo giovanile della fantasia, dei sentimenti e delle speranze che scompare con il nostro risveglio alla vita. Virgilio ha chiamato questi sentimenti *somnia vana* poiché essi sono intangibili e ingannevoli e questo libro mostra come Stefano si renda conto dell'amara realtà della massima di Virgilio. Nonostante tutti gli eventi politici che hanno influenzato il senso della loro vita, Stefano e suo padre sono colmi di nostalgia per quello che è stato abbandonato altrove e, in un sogno, Stefano vede il padre tornare in vita:

Tra il gruppo di parenti, fra mia madre e il fratello che pure amavo rivedere dopo tanto tempo, apparve. Pallido, ma più in vita delle altre volte; sarebbe vissuto ancora con noi, e in pace. Tutti si fecero da parte per assistere: l'abbraccio fu lungo, pieno, da farmi svenire dalla gioia, sapendo lui tutto di me, del mio disperato cercarlo fra le ombre e dell'avvenuta resurrezione che mi ero infine meritato avendo spontaneamente offerto la mia vita per la sua, e un buon Dio

ora mi ricompensava, salvandoci entrambi, restituendoci l'uno all'altro, riconciliati¹⁶.

Questi primi romanzi ci mostrano come i valori dello scrittore siano quelli degli spodestati, di quelle società in balia degli eventi così caratteristiche dell'Europa del dopoguerra, ed è in questo che gran parte della letteratura italiana moderna si distingue da quella precedente¹⁷. L'Italia del dopoguerra, priva delle grandi aspirazioni che l'antica Roma e i successi diplomatici del diciannovesimo secolo avevano infuso, dovette ripiegare sempre più sulle proprie risorse in decadenza. L'instabile situazione politica e lo scarso sviluppo economico avevano esposto gli italiani alle varie insicurezze della vita industriale moderna. All'interno di questo contesto, la lotta per la sopravvivenza era diventata sempre più aspra e in questa serie di eventi si erano diffusi i simboli superflui di società materialmente più avanzate e, conseguentemente, un ritorno a valori più primitivi. In un contesto sociale così instabile è comprensibile come i valori contadini, attenuati dalla società industriale di quegli anni, dovessero avere un così grande richiamo e portassero in qualche modo a risolvere la crisi d'identità italiana. Questa società in movimento comprendeva la presenza di numerosi profughi di guerra, e la forza della scrittura di Tomizza risiede proprio nei modi in cui articola i problemi di queste persone e i valori in cui esse credono.

L'opera di Tomizza è stata definita come letteratura di confine e lo scrittore stesso è stato definito «un caso italiano di confine»¹⁸ ed anche «lo scrittore più “periferico” di quel ramo senza dubbio periferico della letteratura italiana che è la letteratura triestina»¹⁹. Questa definizione caratterizza il contributo più importante dato da Tomizza non solo alla letteratura triestina ed italiana ma anche a quella europea mentre forti sono anche i richiami verghiani. Tomizza provò a fare con successo quello che nessun altro scrittore italiano

¹⁶ Ivi, p. 292.

¹⁷ Una simile lotta per l'identità si ritrova nelle opere di autori come ELIO VITTORINI, *Conversazione in Sicilia*, CARLO CASSOLA, *La ragazza di Bube*, GIORGIO BASSANI, *Il giardino dei Finzi-Contini*, MARIO TOBINO, *Il clandestino*, GIOVANNI ARPINO, *Una nuvola d'ira*, PRIMO LEVI, *La tregua*, SCIPIO SLAPATER, *Il mio Carso*, GIUSEPPE BERTO, *Il male oscuro*.

¹⁸ *On the Borderline*, in «Times Literary Supplement», 3633, 15 ottobre 1971, p. 1291.

¹⁹ FERDINANDO VIRIDIA, *Il risvolto dell'ironia*, in «La Fiera Letteraria», 47.22, p. 20.

suo contemporaneo aveva provato a fare, ossia ad esprimere il dramma del profugo, dell'eterno esiliato. Mancanza di istruzione e di occasioni, paura di essere oggetto di attenzioni, completa accettazione di un destino duro, questi e molti altri fattori hanno contribuito al silenzio di questi profughi qualsiasi, sia provenienti dall'interno dell'Italia sia dall'Europa. Essi hanno trovato affinità ed eco umane in Tomizza; essendo incapaci di esprimere se stessi adeguatamente, trovano che egli riesce a far articolare i loro più profondi sentimenti proprio perché comprende il loro dramma e diviene la loro voce.

Qual è stato dunque il contributo di Tomizza alla letteratura dell'emigrazione? Prima di tutto egli, avendo vissuto una situazione simile a quella dei profughi istriani, rimane in sintonia con la sorte dei compaesani. Nelle parole di Gloria Rabac Condric egli

Si mise a frugare nella memoria per redimere una realtà che mortificava coloro che l'avevano vissuta e non doveva perciò cadere nell'oblio. Fissato il tempo, localizzata l'azione, egli crea un'atmosfera corale, mette in moto coloro che lasciano il paese natio in cerca di un mondo più sopportabile. Bastava varcare il confine per trovarsi in terra italiana. Ha rivissuto nella massa ambulante una protesta contro chi governava, ignorando il diritto ad una dignitosa esistenza e il diritto ad esprimere il proprio risentimento per le umiliazioni imposte a chi non china il capo, non rinuncia a vivere libero. La storia intanto registrava che in Istria, dopo un repressivo fascismo, subentrava un radicale comunismo²⁰.

Le dolorose scene degli addii che popolano i suoi primi romanzi profetizzavano il destino degli esuli dispersi ovunque che si sono trovati dominati da un perenne senso di inappartenenza: non appartenevano al luogo che li ospitava ed esso non apparteneva a loro, ed erano pertanto cittadini di una *polis* inesistente. Tomizza racconta un dramma umano mescolando cronaca, storia e verità e in quei primi romanzi è riuscito a creare personaggi così verosimili da poterli toccare. Ma, più importante ancora, dà voce a quei suoi compaesani che sono rimasti senza una voce o che non erano stati in grado di raccontare la propria disgrazia, né in Istria né in Italia. Per il critico e lo scrittore Claudio Magris il vero pregio dunque di Tomizza è il suo «lamento funebre per

²⁰ Lettera di Gloria Rabac Condric a Fausta Samaritani in «La Repubblica Letteraria», 26 giugno 2001.

una comunità che scompare» mentre l'autore rimane «uno dei maggiori rappresentanti dell'autentico romanzo tradizionale nel senso migliore, ossia del romanzo che non ha rifiutato, in nome della frantumazione stilistica o dell'avventura del pensiero, la tradizione del narrare»²¹.

²¹ CLAUDIO MAGRIS, in «Corriere della sera», 10 aprile 1977.

EMANUELA PATTI*

***Petrolio*, scrittura della differenza:
memoria, storia e identità alla deriva**

Ho iniziato un libro che mi impegnerà per anni, forse per il resto della mia vita. Non voglio parlarne, però: basti sapere che è una specie di “summa” di tutte le mie esperienze, di tutte le mie memorie¹.

È all'ultimo romanzo, *Petrolio*, scritto tra il 1972 ed il 1975, che occorre tornare per cogliere, nelle tracce di quella scrittura “postuma”, il senso di memoria, storia ed identità che l'autore ci ha lasciato nella sua ultima testimonianza. Si tratta di concetti che, in riferimento a Pasolini, sembrerebbe più significativo ricercare nel suo periodo più fortemente ideologico, ovvero nella stagione gramsciano-marxista degli anni Cinquanta. Ho scelto, tuttavia, di considerare la meno esplorata esperienza narrativa di *Petrolio*, in quanto più efficacemente sembra risolvere il confronto tra l'apoteosi ideologica di quel decennio e la sua crisi in quello successivo attraverso la decostruzione di quegli stessi principi fondanti. L'obiettivo di questo saggio è dunque quello di esplorare attraverso l'esegesi testuale di alcuni passi rappresentativi di *Petrolio* la posizione teoretica di Pasolini in riferimento a memoria, storia ed identità.

Come descrive la citazione sopra riportata, risolvere il proprio mondo poetico nella scrittura era la principale intenzione dell'autore, il quale voleva fare della sua opera un «grosso Romanzo»² di ben duemila pagine, un *vas*, se inteso come “natural vasello” in una delle possibili accezioni che suggerisce il

* University of Birmingham.

¹ Intervista rilasciata a LUISELLA RE, in «Stampa sera», 10 gennaio 1975.

² Intervista rilasciata a CARLOTTA TAGLIARINI, in «Il Mondo», 26 dicembre 1974.

titolo alternativo che l'autore aveva pensato per la sua ultima produzione³. Eppure, dietro l'apparenza di un'opera unitaria, del romanzo della vita, dietro la presunta ambizione di consegnare al lettore una biblioteca dello scibile e del sapere umano, *Petrolio* mira ad essere l'esatto contrario: a scardinare lo stesso principio ordinatore trascendente, su cui si fondano il romanzo stesso, la conoscenza e la scrittura. La sensibilità è già tutta post-moderna, per quanto *sui generis*, legata al crollo storico delle poetiche, ma è nondimeno l'esito della massima maturazione poetica di un percorso esistenziale, che vede da sempre contrapporsi in Pasolini immanentismo e trascendentalismo.

In *Petrolio* il conflitto sembra risolversi a scapito di quel trascendentalismo fenomenologico, che nella forma della Logica e Ragione borghese era stato da sempre motivo assai critico della poetica dell'autore, se non addirittura ragione fondante della sua ricerca espressiva. Quest'ultima raggiunge in tale opera la massima realizzazione in un tipico esempio di scrittura decostruzionista⁴, che, ponendosi, come ha affermato la Benedetti, come un «conflitto con l'istituzione letteraria»⁵, investe contemporaneamente l'emittente, il referente ed il contesto stesso di riferimento⁶. In *Petrolio*, tuttavia, Pasolini non applica solo un approccio metaletterario, ma ne utilizza uno a tutti gli effetti metadiscorsivo, in

³ *Vas* era uno dei titoli che Pasolini aveva pensato per il suo ultimo romanzo. Nella nota filologica di *Petrolio* a cura di Aurelio Roncaglia leggiamo: «Sullo stesso titolo del libro non può dirsi rimossa un'incertezza. Tra i fogli iniziali della cartella, uno reca solo la parola ROMANZO, un secondo solo VAS, un terzo solo PETROLIO. Si tratta di complementarità, con PETROLIO sottotitolo di VAS, o – come più probabile – d'ipotesi alternative?» (in PIER PAOLO PASOLINI, *Petrolio*, Torino, Einaudi, 1992, p. 573).

⁴ La vicinanza di Pasolini al pensiero derridiano è già stato oggetto di dibattito critico. Secondo alcuni critici, per esempio, la teoria pasoliniana sul cinema, argomentata nella relativa sezione di *Empirismo eretico*, anticiperebbe il post-strutturalismo (si veda GIULIANA BRUNO, *The Body of Pasolini's Semiotics. A Sequel Twenty Years Later*, in PATRICK RUMBLE & BART TESTA, *Pier Paolo Pasolini. Contemporary Perspectives*, Toronto, University of Toronto Press, pp. 88-105).

⁵ CARLA BENEDETTI, *Pasolini contro Calvino*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. 22.

⁶ È significativa del procedimento metaletterario messo in atto da Pasolini la lettera a Moravia posta alla fine di *Petrolio* (pp. 544-545), in cui l'autore decostruisce la convenzionalità sia del romanzo che delle figure del narratore e del lettore: «Ora in queste pagine io mi sono rivolto al lettore direttamente e non convenzionalmente. Ciò vuol dire che non ho fatto del mio romanzo un "oggetto", una "forma", obbedendo quindi alle leggi di un linguaggio che ne assicurasse la necessaria distanza da me, [...] quasi addirittura abolendomi, o attraverso cui io generosamente negassi me stesso assumendo umilmente le vesti di un narratore uguale a tutti gli altri narratori. No: io ho parlato al lettore in quanto io stesso, in carne e ossa, come scrivo a te questa lettera, o come spesso ho scritto le mie poesie in italiano. Ho reso il romanzo oggetto non solo per il lettore ma anche per me: ho messo tale oggetto tra il lettore e me, e ne ho discusso insieme (come si può fare da soli, scrivendo)».

quanto tenta di scardinare dall'interno, non solo il gioco letterario, ma anche i principali pilastri del sistema di rappresentazione culturale che sta descrivendo. L'ultimo romanzo pasoliniano è di fatto una critica della tradizione culturale filosofica occidentale come storia dell'ontologia e del logocentrismo, che tutto unifica e tutto identifica, che tutto ingloba in sé, che tutto plasma a propria immagine.

Partirò dal concetto d'identità, in quanto è uno dei motivi centrali del romanzo. In *Petrolio* il protagonista Carlo subisce all'inizio della narrazione uno sdoppiamento in due figure: una dall'aspetto angelicato, Carlo Polis, ed una dall'aspetto infernale, miserabile, Carlo Tetis (o Karl). Il primo è un ingegnere borghese, ricco, colto, che si occupa di ricerche petrolifere e di fatto finirà per rappresentare simbolicamente il Potere politico-economico del neocapitalismo. Carlo Tetis, l'uomo dai caratteri cattivi, invece, esplica tutti i bassi servizi del primo Carlo condensando le possibilità dell'essere altro. È di fatto la rappresentazione degli istinti più confinati ed inaccettabili dell'inconscio, che lo portano a degradarsi senza limiti.

Il tema del doppio non è affatto una novità nell'opera pasoliniana. Il centauro di *Medea* o la coppia pellegrino-guida ne *La Divina Mimesis* sono solo alcune delle apparizioni più evidenti di una figura psicologica cara all'autore. In *Petrolio* Pasolini non è, tuttavia, interessato ad esibire il tema dello sdoppiamento come dissociazione schizoide, secondo la più tipica tradizione narrativa borghese⁷. La dissociazione qui ha un'altra valenza, come l'autore chiarisce nell'appunto 42, non a caso intitolato *Precisazione*:

Questo poema non è un poema sulla dissociazione, contrariamente all'apparenza. La dissociazione altro non è che un motivo convenzionale (ed un omaggio alla grande narrativa borghese instaurata da Cervantes). Al contrario,

⁷ All'interno della letteratura occidentale il tema del Doppio, come soggetto che vede dinnanzi a sé un altro se stesso (autoscopia) come entità autonoma ma identica, o che s'imbatte in un individuo simile a sé in tutto e per tutto, si afferma in particolare con il romanticismo tedesco. Non a caso, nel 1796 Jean-Paul Richter conia all'occorrenza il termine *Doppelgänger*. Un notevole contributo è stato poi apportato dal sistema fichtiano, che prevede una sorta di raddoppiamento del soggetto: un Io assoluto e originario, che ingloba in sé il non-io, cioè il mondo esterno, che a sua volta include l'Io empirico. A tale proposito, si veda anche GUIDO DAVICO BONINO (a cura di), *Io e l'altro*, Torino, Einaudi, 2004.

questo poema è il poema dell'ossessione dell'identità e, insieme, della sua frantumazione⁸.

Quando parla di «ossessione di identità», Pasolini sembra alludere al significato fittizio dello stesso principio di identità come fatto ontologico. Sembra fare riferimento, in altre parole, a quello che Derrida, in *Spettri di Marx*, descrive come bisogno di identificazione (a tutti i livelli, da quello logico a quello politico), di purezza contro ogni forma di contaminazione, di difesa dall'evenienza dell'altro⁹. Allo stesso modo la critica pasoliniana sembra rivolta nello specifico al principio trascendentale dell'identità, punto fermo della filosofia occidentale, che ci fa illudere che questa, come forma della presenza, corrisponda all'essere, mentre non si tratta che di un simulacro dell'essere stesso, costituito al caro prezzo di un'esclusione.

In questo contesto, la dissociazione, come mette in evidenza Pasolini, da sempre concepita come una figura della scissione nell'Io, viene rivelata in tutta la sua convenzionalità, in quanto struttura all'interno di un'altra struttura, appunto l'identità, che tutto ordina secondo un principio unificatore. *Petrolio* non intende quindi allinearsi alla grande tradizione narrativa borghese, che su tale motivo ha fondato la sua ricerca dell'altro, in realtà, imprigionandosi in un'irrimediabile autoreferenzialità, ma partendo da quella tradizione, intende impegnarsi a frantumarla e smascherarne la natura mistificatoria. Scrive sempre nell'Appunto 42:

La dissociazione è ordine. L'ossessione dell'identità e la sua frantumazione è disordine. Il motivo della dissociazione non è che la regola narrativa che assicura limitatezza e leggibilità a questo poema; il quale, a causa dell'altro motivo, più vero, dell'ossessione dell'identità e della sua frantumazione, sarebbe per sua natura illimitato e illeggibile.

Ma è anche vero il contrario: cioè è sul primo motivo (quello della dissociazione) che fondandosi l'ordine del romanzo si è anche fondata l'idea simbolico-allegorica in cui il romanzo consiste; e che dunque lo rende, in pratica, illeggibile. Mentre è dal secondo motivo (quello dell'ossessione dell'identità e della sua frantumazione) che nascono quelle folate di vita e quella concretezza, sia pur

⁸ PIER PAOLO PASOLINI, *Petrolio*, cit., p. 181.

⁹ JACQUES DERRIDA, *Spettri di Marx*, Milano, Raffaello Cortina, 1994.

folle e aberrante (diversamente non potrebbe essere, a meno di non subire la xxx della convenzione) che rendono leggibile la pedantesca, verticale, disumana.....

.....

Segno di impotenza (bisognosa dell'aiuto della letteratura) e testimonianza della fine del romanzo¹⁰.

Ordine e disordine servono ad indicare rispettivamente l'identità come sistema e la differenza come essere altro dal sistema. La dissociazione è, quindi, ordine in quanto motivo retorico di una struttura ideologica, in questo caso psicoanalitica, qui impiegata come strategia narrativa. Nella sua sistematicità, essa costituisce un'unità definita e totalizzante, quindi limitata e leggibile in virtù della sua logicità. Diversamente, una volta scardinato tale sistema fittizio, ciò che sta fuori ha le caratteristiche dell'illimitatezza ed illeggibilità, in quanto rappresenta le condizioni di possibilità dell'essere¹¹.

Pasolini precisa poco dopo che sul motivo della dissociazione è anche fondata l'idea simbolico-allegorica di cui consiste il romanzo e che lo rende, in pratica, illeggibile. A quale differenza semantica allude l'autore quando utilizza la definizione di leggibile/illeggibile in questa doppia accezione? Credo che con "leggibilità" Pasolini intenda nel primo caso, quello dell'ordine, la caratteristica del linguaggio e della scrittura di essere logici e razionali, e soprattutto, riconosciuti in un sistema di comunicazione, ma differiti rispetto al momento in cui la vita accade. L'essere non è presente al testo, ma ne è, anzi, assente.

Non a caso gli aggettivi con i quali descrive tale fenomeno, di cui non ci è pervenuta la parola (forse si trattava della scrittura?) – pedantesco, verticale, disumano – sembrano alludere ad una scissione ormai irreparabile tra la scrittura e la vita, causa appunto della morte del romanzo. L'esserci, il *Dasein* heideggeriano, coincide invece con quelle folate di vita e di concretezza, che stanno fuori da tale convenzionalità, in una dimensione appunto «folle e aberrante» e che la scrittura borghese non è più in grado di veicolare.

¹⁰ PIER PAOLO PASOLINI, *Petrolio*, cit., p. 181.

¹¹ Si fa qui riferimento al concetto derridiano di *différance* coniato da Derrida in occasione di una conferenza tenuta nel 1968 presso la Società francese di filosofia, in cui il filosofo intende il movimento che produce differenze e apre verso l'Altro.

Per chiarire meglio il concetto si potrebbe ricorrere ad altri due termini particolarmente rilevanti nella poetica pasoliniana, ovvero l'elemento apollineo in riferimento all'ordine e l'elemento dionisiaco, in riferimento al disordine. Secondo la lezione nicciana ne *La nascita della tragedia* (1871) il primo è l'impulso della forma, della bellezza, dell'equilibrio e dell'armonia, al fine di creare nell'arte l'idealizzazione della realtà; diversamente, il secondo, il dionisiaco, coincide con la perdita di ogni individuazione, con un'esperienza mistica fuori dalla razionalità. Come sembra dimostrare in *Petrolio*, per Pasolini la scrittura ha ancora un senso solo al di fuori di ogni individuazione, l'unica via percorribile per rivendicare l'alterità e fare di questa la linfa vitale della letteratura.

L'elemento dionisiaco è particolarmente enfatizzato nella figura di Carlo Tetis o Karl, l'anti-Carlo dai tratti malvagi. Se per Carlo Polis, il ricco borghese, l'identità è l'apoteosi dell'essere, tanto che l'autore ne esaspera la sua rappresentazione fino a farla coincidere con la forma allegorica del Potere, Carlo Tetis o Karl rappresenta la parte esclusa e rimossa della personalità di Carlo Polis. Secondo una logica borghese, quest'ultimo esprime la parte negativa del protagonista, mentre, come precisa l'autore, è soprattutto la sua libertà e posizione da *outsider* che non vengono accettate, quindi, condannate.

Karl è servo; Carlo è padrone. Ma, come racconterò in seguito, Karl (forse) è libero, mentre Carlo sicuramente non lo è. La libertà di Karl ha caratteri inclassificabili, e non c'è soluzione di continuità tra essa e ciò che è libero al di fuori della ragione: cioè la realtà non culturale, non socializzata (che tuttavia esiste solo teoricamente). Benché sia il suo servo, Carlo non riesce a controllare Karl. Se lo porta dietro, legato al guinzaglio come un cane: ma non sa fino a che punto egli lo conosca, o addirittura fino a che punto egli esista, al di fuori dell'azione, della presenza fisica e fattuale¹².

La scrittura pasoliniana sembra ancora una volta prendere di mira una certa metafisica della presenza (si veda la contrapposizione tra *esistenza* e «presenza fisica e fattuale»)¹³. L'autore esibisce tutto il valore mistificatorio di

¹² PIER PAOLO PASOLINI, *Petrolio*, cit., p. 35.

¹³ Sembra qui chiara la *différence* che Pasolini pare riscontrare tra esistere (essere) e presenza (fattuale) avvicinandosi ancora una volta al pensiero derridiano.

un'identità socialmente riconosciuta come quella di Carlo, che, interamente definita all'interno di una logica di sistema, ha eliminato quel margine di diversità che lo rendeva vivo perdendo così, quello che Pasolini definisce il suo «Peso»¹⁴. Karl è, invece, la sua antitesi: è l'Altro, escluso dal sistema e connotato negativamente, in quanto estraneo a qualunque forma di logica o razionalità borghese.

In definitiva, la scissione del protagonista di *Petrolio* non rientra nella tradizione letteraria del Doppio, secondo i più consueti miti dell'Androgino e di Narciso, che per quanto diversi, esprimono in entrambi i casi la ricerca dell'Altro come la ricerca di una completezza originaria. Per Pasolini, non si tratta di recuperare una totalità perduta ed è per questo che il motivo della dissociazione è per lui solo un semplice pretesto letterario. L'autore intende smascherare l'assoluta arbitrarietà dell'identità, quindi della totalità, del protagonista Carlo rivendicando l'Altro, Karl, la parte esclusa. Come precisa Pasolini nell'Appunto 40, *L'arte che allietta il cuore umano*, Karl non è, infatti, l'altra metà dell'Io, ma un *Es* intero: «la divisione in due dell'Io di Carlo, pone in realtà ogni volta il rapporto tra un Mezzo Io e un Es intero»¹⁵. In altre parole, Karl non è altro che un rimosso, recuperato da Pasolini per ritrovare la memoria dell'Altro.

Prendendo ora in considerazione il concetto di memoria in *Petrolio*, com'è stato anticipato nell'introduzione, l'esigenza dell'autore in questo sua ultima opera era quella di realizzare una *summa* della sua esperienza poetica ed esistenziale. In questo senso, *Petrolio* può essere considerato l'essenza testamentaria dell'autore, nonché il pretesto per recuperare la memoria storica e letteraria del passato. Tuttavia, anche in tale ambito, è interessante sottolineare la strategia di scardinamento che Pasolini applica alla scrittura come depositaria della tradizione.

Petrolio nasce come un vero e proprio intertesto. Sono significative le citazioni di testi e autori posti nel frontespizio del manoscritto, che includono indistintamente scrittori, filosofi e psicanalisti come Dostoevskij, Gogol, Dante,

¹⁴ PIER PAOLO PASOLINI, *Petrolio*, cit., p. 13.

¹⁵ Ivi, p. 156.

Swift, Schreber, Strindberg, Longhi, Apollonio Rodio, Ferenczi, Locke, Hobbes, Sollers, De Sade, Joyce, Pound, Propp, Platone, Aristotele, Sterne e Chomsky. Il testo si configura poi come un accumulo di materiali, citazioni, continui innesti che seguono una chiara ossessione digressiva, con il risultato di spezzare ogni presunta logica di linearità. Se è vero, quindi, che l'ambizione pasoliniana sembra quella di creare per la postmodernità quello che la *Commedia* aveva rappresentato per l'umanesimo, l'operazione è effettuata in senso radicalmente opposto.

La strategia che sta alla base della scrittura pasoliniana non è quella di recuperare altri modelli letterari per costruire un senso. Ciò significa che Pasolini non intendeva riscrivere la tradizione per ricostruire dai ruderi del passato una nuova "Cattedrale". Egli intende piuttosto esibirne le macerie, attraverso una scrittura testamentaria dell'assenza. Quel «puro e semplice accumularsi della materia», che lui stesso nell'Appunto 6b, dal titolo *Le fonti (premessa)*, spiega essere legata ad una «mozione» completamente arbitraria e un po' sciocca¹⁶ sembra così rispondere piuttosto ad una logica della disseminazione, ancora una volta di stampo derridiano, ovvero della dispersione del senso¹⁷. La memoria storica e letteraria ricondotta in *Petrolio* viene, quindi, chiamata a comporre una deriva di sensi priva di un principio ordinatore, costituita da innesti, ibridazioni, formazioni "mostruose". Pasolini è alquanto esplicito a tale riguardo: il suo romanzo o poema, a volte definito semplicemente un «qualcosa di scritto» non è pensato per costruire Cattedrali e Allegorie, vale a dire grandi sistemi metafisici, come di fatto, sono stati tutti i romanzi della grande tradizione borghese, ma usandoli come pretesti, serve a

¹⁶ Ivi, p. 39.

¹⁷ JACQUES DERRIDA, *La disseminazione*, Milano, Jaca Book, 1989. Per Derrida la disseminazione non vuol dire niente e non si può racchiudere in una definizione. Egli ci dà solo un suggerimento etimologico per averne una comprensione. Mette consapevolmente in relazione, giocando sulla casuale somiglianza, due termini tra i quali non c'è alcuna parentela: la parola greca *sema* ('segno') e quella latina *semen* ('seme'). Questo accostamento rende il termine *disseminazione* particolarmente adatta a significare quella dispersione del senso (*sema*) che, come nel caso del seme (*semen*), è inscritta in un'aspettativa di fruttificazione. La "disseminazione" non è polisemia, questa è controllabile, quella invece non è mai riconducibile all'ordine, ma si abbandona a un "principio di piacere" che ha un rapporto necessario sia con Eros che con Thanatos.

creare «un monumento eretto per ridere», più consono ad un principio di piacere che a qualunque strategia di produzione di senso.

La funzione critica di quest'opera, che tenta di sfuggire dalla trappola di qualunque sistema di rappresentazione, è ulteriormente chiarita quando l'autore afferma che *Petrolio* vuole essere l'edizione critica di un testo inedito¹⁸. La forma critica è l'unica che permette, infatti, di rivendicare continuamente una condizione di estraneità al gioco letterario, l'unica possibile per mettere in luce gli scarti, i vuoti, le fratture, le discontinuità, le strutture ideologiche della scrittura. Ciò a cui Pasolini sembra aspirare è l'eccezionale ed ardua impresa di realizzare una "scrittura della differenza" proprio quando sembra voler recuperare tutta insieme la grande memoria letteraria del passato.

Esiste, tuttavia, un altro uso della memoria in *Petrolio*. È quello della memoria storica, che l'autore, per esempio, impiega nelle Visioni, sovrapponendo all'immagine del presente quella del passato in quella che lui stesso chiama una «stratificazione cronologica»¹⁹. È il caso della Visione del Merda, una delle parti più estese e concluse dell'intero romanzo, dove i due protagonisti, Merda e la sua ragazza Cinzia compiono una lunga passeggiata per le strade di Roma, tra Via Torpignattara e Via Casilina, attraverso i Gironi di un Inferno contemporaneo. Alla visione di un presente catastrofico per sovrimpressioni si assiste contemporaneamente ad una cosiddetta Scena Reale, corrispondente alla Roma di sei o sette anni prima, in modo da istituire un continuo confronto tra ieri e oggi. Come leggiamo dall'Appunto 71b:

In questo terzo paragrafo, l'attenzione va portata sulla Scena Reale riprodotta dalla Scena della Visione: la prima resta dentro la seconda come un "doppio", coperto completamente dalla sua riproduzione, è vero, ma non senza una leggera sfasatura, che permette di poter riconoscerlo e tenerlo sempre presente. Questo "doppio", o Scena Reale, non è contemporaneo, cronologicamente, all'aspetto presente, o Scena della Visione. In altre parole l'incrocio di Via Casilina con Via di Torpignattara della Realtà – che sta "dietro" l'incrocio di Via Casilina con Via Torpignattara della Visione – è "quello di una volta", cioè di sei o sette anni fa.

¹⁸ «Tutto PETROLIO (dalla seconda stesura) dovrà presentarsi sotto forma di edizione critica di un testo inedito (considerato opera monumentale, un *Satyricon* moderno)» (PIER PAOLO PASOLINI, *Petrolio*, cit., p. 3).

¹⁹ PIER PAOLO PASOLINI, *La Divina Mimesis*, Torino, Einaudi, 1993, p. 57.

Ciò viene a “istituire” la possibilità di un continuo confronto. Senza questo confronto sarebbe impossibile interpretare tutto ciò che si svolge nella Scena della Visione: gesti, sguardi, atteggiamenti, fatti, luoghi e persone²⁰.

Si può notare che torna il tema del Doppio, in questo caso di doppio tempo storico, e della loro imprescindibile compresenza; una compresenza che, secondo l'autore, è segno della non contemporaneità della Storia («Questo “doppio”, o Scena Reale, non è contemporaneo, cronologicamente, all'aspetto presente, o Scena della Visione»). Si tratta di quella che Rino Genovese definisce come «ibridazione dei tempi storici»²¹ e che Pasolini descrive l'idea che tutto si stratifica, niente si cancella.

La stratificazione cronologica non si limita a questo esempio, ma è una costante dell'intero romanzo. Il piano della realtà storica in *Petrolio* è fuso a quello fantastico della fiaba, della visione e del sogno, a voler enfatizzare lo smascheramento del concetto stesso di realtà attuale e di Storia. Allo stesso modo il tempo presente si fonde con quello di passati più o meno remoti. Ne è esempio la serie di appunti sugli Argonauti, in cui la storia di Carlo si intreccia al Mito del Viaggio compiuto da Giasone.

Una delle chiavi per leggere tale ibridazione dei tempi storici sembra trovarsi nell'Appunto 103, quando Pasolini attraverso le parole di un narratore, afferma:

«Se ho capito bene» disse quello che doveva essere il quarto narratore, accingendosi a versare il suo bicchiere di ciceone «in tutte queste storie, esplicita o mascherata, si ripete sempre la stessa storia, che ne è lo schema, il paradigma,

²⁰ Ivi, p. 326.

²¹ RINO GENOVESE, *La tribù occidentale. Per una nuova teoria critica*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995. Come spiega anche a proposito di un altro suo libro, *Convivenze difficili. L'occidente tra declino e utopia*, Milano, Feltrinelli, 2005) l'idea dell'ibridazione dei tempi viene da Ernst Bloch che postula che la storia è fatta di diverse storie e di diversi tempi storici. Bloch ha utilizzato questo concetto per descrivere la nascita dei fascismi. Diversamente da altri autori che sostengono che i fascismi siano semplicemente un aspetto della modernità, o della difficoltà di governare le questioni sociali poste dalla modernità, Bloch ha invece insistito sul fatto che il fascismo è qualcosa che affonda le radici nel passato. Si tratta di un passato che non passa. Gli aspetti, peraltro ben noti, per cui il fascismo, soprattutto all'inizio, è stato un movimento di piccoli borghesi messi in difficoltà dallo sviluppo, e di classi sociali legate alla produzione agricola ansiose di ritornare a un passato preindustriale – tutto questo viene da lui sottolineato in modo particolare. Il fascismo sarebbe il risultato di una compresenza di tempi storici moderni e insieme non moderni, di un passato che non riesce a passare all'interno della modernità stessa.

o se vogliamo, il “dromenon” reale, storico, a cui queste storie di finzione, legomena, danno una veste simbolica, e ad esso rimandano»²².

Come si evince da questa citazione, mai come in questo romanzo, il concetto di Storia è messo in discussione dall'autore, il quale affida ad uno degli ultimi appunti, il 129c, la spiegazione della sua concezione della dimensione storica come «antilluministica e a-dialettica»²³. Si tratta della possibilità di una logica “duadica”, in cui tutto resta coesistente e non “superato”, e le contraddizioni non sono che “opposizioni”.

In tal caso, la storia non sarebbe più la storia unilineare e successiva, nata, dall'esegesi riformistica del Vecchio e del Nuovo Testamento, oltre che dalle Lettere di San Paolo. Su tale concetto era fondato tutto il razionalismo occidentale moderno, mentre la scienza dimostrava che il tempo non era affatto fondato su unilinearità e successività, e anzi addirittura non esisteva, tutto essendo compresente (come già avevano insegnato le religioni dravidiche)²⁴.

Se da un lato, dunque, Pasolini rifiuta la tradizionale nozione di Storia, credo egli più o meno implicitamente suggerisse anche l'idea che la Storia, non solo passata, ma anche presente, sia di fatto un discorso costruito e legittimato da chi detiene il Potere (nell'ultima citazione egli chiama in causa, per esempio, l'esegesi riformistica del Vecchio e Nuovo Testamento e le Lettere di San Paolo), come sostiene anche Foucault²⁵. In *Petrolio* questo messaggio è veicolato attraverso una ricostruzione dei fatti storici contemporanei omessi dalla cronaca (per esempio, la ricostruzione della storia di Cefis, e l'allusione alle stragi), ma anche tentando la strada di una storia decostruzionista che non finisca per imporre un'altra interpretazione narrativa degli eventi storici a quelle già esistenti.

È a questo fine che Pasolini non consegna mai al lettore una storia finita, sottraendosi così alla logica di inclusione/esclusione delle informazioni, ma anche a qualunque tentativo di neutralizzazione del suo valore mistificatorio.

²² PIER PAOLO PASOLINI, *Petrolio*, cit., p. 444.

²³ CARLA BENEDETTI, *Quattro porte su Petrolio*, in «Nazione Indiana», ottobre 2003.

²⁴ PIER PAOLO PASOLINI, *Petrolio*, cit., p. 523.

²⁵ Si veda, per esempio, MICHEL FOUCAULT, *Archeologia del sapere* (1969), *Sorvegliare e punire* (1975), *Microfisica del potere* (1977).

Non può allora stupirci che anche l'organizzazione temporale-strutturale dell'intero romanzo segua lo stesso orientamento e si configuri come una serie di innesti senza un corpo principale, in cui non è possibile ravvisare alcun *telos* fondamentale ed alcun destino. La scrittura di *Petrolio* è davvero solo una «traccia»²⁶ (Pasolini parla spesso di «forma» per indicare comunque la traccia di un romanzo, così come il linguaggio è traccia dell'essere), un «qualcosa di scritto»²⁷, che rimanda ad un essere ed una realtà fuori dal libro, come risulta da questo appunto, *Un incerto punto fermo*:

Non so se realmente una struttura formale comprenda tutta la realtà di un libro. Su tale identificazione tra forma e contenuto non avrei la certezza di Šklovškij, anche perché ogni "unità", a quanto pare, è sempre risultata "idealistica"²⁸.

È in questa direzione che la scrittura di *Petrolio* sta ad indicare un percorso di esplorazione della differenza, che l'autore si limita solo ad accennare. Il senso dell'opera va allora ricercato nella sua apertura ai possibili, in quelle strade che spetta al lettore, per sua iniziativa, percorrere deviando dal testo. Finalmente, proprio come avrebbe desiderato l'autore, *Petrolio* sembra infatti resistere a qualunque senso univoco, a qualunque definizione ed identità. In fondo, di fronte a *Petrolio*, non c'è nulla da definire per il lettore se non i propri limiti, i limiti di una logica sempre troppo autoreferenziale per trovare riscontri in una scrittura che tenta di distruggerla.

²⁶ Per Derrida l'essere di cui parla il linguaggio in realtà è solo una traccia di esso, non è la presenza.

²⁷ PIER PAOLO PASOLINI, *Petrolio*, cit., p. 155.

²⁸ Ivi, p. 452.

MARIA VITTORIA PUGLIESE*

La memoria come fatale prigionia:

L'isola di Arturo di Elsa Morante e *Le Furie* di Guido Piovene

Punto di partenza o meta (e mito), perduta (o mai conosciuta) e vagheggiata, luogo di sosta o di approdo, l'immagine della dimora, presa in sé o nelle sue diramazioni metonimiche, sfocia in un impulso "sintagmatico", apre itinerari, suscita eventi e intrecci, instaura atmosfere¹.

Le riflessioni che Gianfranco Rubino dedica al significato della "dimora" nel romanzo contemporaneo valgono, a maggior ragione, per la «*maison belle ou importante*»² per eccellenza, il castello. A partire dall'Ottocento il castello diviene infatti non solo preciso «*lieu de fixation*» de «*le psychisme humain*»³, ma soprattutto l'ambientazione ideale e insieme il confine dei più urgenti moti dell'animo. Sede di una complessa dialettica della *clôture*, ovvero di una prigionia al contempo, ma con diversa enfasi nei testi, coatta e volontaria, esso si configura infatti come spazio della "trasgressione": il castello, coerentemente con le sue caratteristiche architettoniche e storiche, è nella modernità la dimora per eccellenza atta ad accogliere sentimenti, passioni, modelli culturali anacronistici e dunque *ex lege* rispetto alla realtà esterna alle sue solide mura.

In particolare, se nell'Ottocento il castello può ancora essere il luogo protettivo dell'identità nobiliare e dunque di una precisa classe sociale e di un concreto passato, nel Novecento, secolo in cui la volontaria reclusione diviene

* Università di Pisa.

¹ GIANFRANCO RUBINO & CARLO PAGETTI, *Dimore narrate. Spazio e immaginario nel romanzo contemporaneo*, vol. I, Roma, Bulzoni, 1988, p. 26.

² Ivi, p. 20. Tale è il significato di *demeure* che il critico adotta a partire dalla definizione fornita dal dizionario di Paul Robert.

³ ANDRE BRETON, *Limites non Frontières du Surréalisme*, in ID., *Œuvres complètes*, vol. III, Paris, Gallimard, 1999, p. 669.

il tratto dominante, esso rappresenta lo spazio desueto ma vitale dell'identità *tout court*. La scelta reclusione e lo scoperto recupero di antichi modelli culturali divengono cioè "inchiesta", viaggio non tanto attraverso la memoria storica, quanto nelle vicende private dei personaggi, nella memoria individuale. Esempio interessante di tale dinamica narrativa sono due fra i più bei romanzi del Novecento italiano: *L'isola di Arturo* di Elsa Morante e *Le Furie* di Guido Piovene. Entrambi i testi si sviluppano infatti attorno al tema della prigionia nella memoria, della ricostruzione di una perduta identità attraverso il confronto doloroso fra esperienza individuale e storia collettiva. Confronto che ne *L'isola di Arturo* significa esclusione del secondo polo dialettico, e nel romanzo di Piovene rilettura dei grandi eventi storici attraverso il filtro dei tormenti e delle ambiguità delle vicende private. Al centro di entrambi i testi è tuttavia il medesimo luogo-catalizzatore della memoria: il castello appunto, reale o "posticcio", in cui confluiscono al contempo «oggettività e soggettività, rappresentazione del mondo e proiezione dell'io interiore»⁴.

Arturo Gerace è tanto il protagonista quanto il narratore de *L'isola di Arturo*, e, in particolare, un narratore che pur atteggiandosi ad onniscienza e maturità in realtà è incapace del distacco necessario a contemplare serenamente il proprio passato⁵. Arturo sembra infatti avere lo scopo non tanto di raccontare la propria infanzia quanto di riviverla, dimostrando che realmente fuori dal suo «limbo» fantastico, come recitano i versi introduttivi del romanzo, «non v'è eliso»⁶. Tale prospettiva emerge subito nel testo. Arturo inizia infatti le proprie memorie presentando Procida e facendo scorrere dinnanzi agli occhi del lettore, mediante una progressiva riduzione del campo visivo, prima l'arcipelago, poi le stradine e le insenature dell'isola, infine il carcere di Procida e la casa dei Gerace. Culmine della descrizione, i due luoghi sono del resto inscindibilmente legati nella memoria del personaggio. Se già la frase parentetica che fissa «in vista del castello»⁷ la Casa del guaglioni anticipa la futura scoperta

⁴ BENEDETTA PAPASOGLI, *Dimore dell'assenza e dell'attesa*, Roma, Bulzoni, 1988, p. 11.

⁵ GIOVANNA ROSA, *Cattedrali di carta*, Milano, Il Saggiatore, 1995, p. 105 e p. 116; e STEFANIA LUCAMANTE, *Elsa Morante e l'eredità proustiana*, Firenze, Cadmo, 1998, pp. 39-42.

⁶ ELSA MORANTE, *L'isola di Arturo*, Torino, Einaudi, 1995.

⁷ Ivi, p. 15.

dell'omosessualità di Wilhelm Gerace e della sua passione per il galeotto Tonino Stella, ad accomunare i due luoghi è poi soprattutto il fatto che essi assumono la medesima funzione analogica: come il penitenziario domina il paesaggio al punto che Procida «sembra una fortezza in mezzo al mare»⁸, allo stesso modo la Casa dei guaglioni si erge nella memoria di Arturo «come un ragno d'oro che ha tessuto la sua tela iridescente sopra tutta l'isola»⁹. Metonimia del già esclusivo e protetto microcosmo rappresentato da Procida, le due costruzioni sono dunque il centro nevralgico della giovinezza di Arturo. A confermarlo è anche il particolare filtro attraverso cui egli percepisce i due luoghi: il penitenziario, castello già adattato a luogo di reclusione, riacquista nella prospettiva avventurosa del personaggio il suo originario valore, diventando nuovamente un «maniero abbandonato»¹⁰, un «feudo lugubre e sacro»¹¹; e la Casa dei guaglioni, vecchio palazzo in rovina, diviene con l'arrivo di Nunziatina un castello. Il «castello dei Gerace» appunto:

- LE HO RACCONTATO CHE ABITIAMO IN UN MAGNIFICO CASTELLO,- e mi sorrise con un'espressione straordinaria, di complicità quasi infantile e canagliesca, che mi lasciò dubbioso. Non pensavo affatto alla possibilità che mio padre avesse dato ad intendere alla sposina delle esagerazioni o magari delle fandonie; e d'altra parte, non avevo mai presunto fino ad oggi che la Casa dei guaglioni fosse un castello!¹²

L'ironico inganno di Wilhelm Gerace, che mente alla giovane sposa fingendo ricchezza e nobiltà, finisce per convincere seriamente prima Nunziatina, che d'ora in poi senza incertezze considera la Casa dei guaglioni un «castello di valore»¹³, e poi il sognatore Arturo. La sua esitazione, vera e propria formazione di compromesso¹⁴ fra dubbio e credulità, verrà infatti risolta positivamente, filtrata da quello spirito romanzesco che l'ascendente paterno, le

⁸ Ivi, p. 14.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Ivi, p. 36.

¹² Ivi, p. 77.

¹³ Ivi, p. 211.

¹⁴ FRANCESCO ORLANDO, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1987.

letture e la fantasiosa solitudine producono nel suo modo di vedere la realtà e comprendere gli eventi¹⁵.

A tal proposito è utile ricordare che la Casa dei guaglioni viene alternativamente definita nel romanzo «*castello*» o «Castello/castello». Scarto grafico di non poco conto: mentre il primo modo di definire la dimora risente della prospettiva distaccata di Arturo narratore e si riferisce ai momenti in cui il rapporto con Nunzia replica il legame fra il ragazzo e la madre prematuramente morta; viceversa la seconda grafia si lega sempre alle emozioni adolescenziali di Arturo personaggio. Le sue occorrenze affiorano infatti nel testo come segnale della passione sensuale di Arturo per la matrigna, di cui scandiscono i momenti salienti. Il «Castello dei Gerace» diviene dunque il luogo tradizionalmente adatto a ospitare la prima, infelice e romanzesca storia d'amore del protagonista. Non è un caso in tal senso che il triangolo Arturo-Nunzia-Wilhelm si configuri nel testo come moderna versione del più classico amore cortese: nella prospettiva di Arturo Nunzia è la giovanissima sposa contesa fra il marito «vecchio»¹⁶, «tirannico e solitario»¹⁷ e il giovane figliastro. Il triangolo va tuttavia letto anche al contrario. Due sono infatti i grandi amori di Arturo: Nunzia e Wilhelm appunto. Duplice e complessa storia d'amore che finisce per rappresentare la sostanza profonda e unica dell'identità del personaggio, e che spiega anche la sua volontaria *clôture* nel Castello dei Gerace:

A volte, se il crepuscolo mi sorprende in qualche sito fuori mano, al largo fuori del porto, la Casa dei guaglioni, invisibile da quei luoghi, mi sembrava fuggita a una distanza fantastica, irraggiungibile. Tutto il restante paesaggio, con la sua indifferenza, m'offendeva, e mi sentivo sperso, finché quel punto illuminato sull'alto della frana non riappariva alla mia vista¹⁸.

¹⁵ In tal senso mi sembra che la prospettiva sognante che fa della Casa dei guaglioni un castello rappresenti l'esempio estremo del meccanismo narrativo che Giovanna Rosa riconosce come essenziale nel romanzo: quel «come se», che crea «quella infinita e rifrangente rete di connessioni che circoscrivono il mondo reale e l'universo degli affetti passati» (GIOVANNA ROSA, *Cattedrali di carta*, cit., p. 118).

¹⁶ ELSA MORANTE, *L'isola di Arturo*, cit., p. 356.

¹⁷ Ivi, p. 233.

¹⁸ Ivi, p. 178.

L'amore diviene allora per Arturo «incanto disperato», «chimera» che lo lega a sé «con diverse preghiere, voci, sospiri»¹⁹. Parallelamente, diventata la Casa dei guaglioni un «feudo magnifico»²⁰, anche i personaggi si mutano in eroi da romanzo: Nunzia diviene così la «signora di fiaba»²¹, «simile a una regina»²² e Arturo il «cavaliere galante»²³ pronto a dispensare doni. Finché, a mutare i termini della questione e dunque i filtri letterari, interviene la consapevolezza di una passione impossibile. Arturo diviene allora il «masnadiero»²⁴, l'eroe gotico insomma, che stringe d'assedio la donna desiderata:

Là, dietro quelle mura, fra i suoi foschi divieti, la mia castellana N. abitava eccelsa irraggiungibile. In lontananza la sua statura mi sembrava più alta del vero; e mi pareva che tutti gli angeli e le angelesse della sua fantasia [...] le volassero d'intorno, suggerendole giorno e notte di schifarmi²⁵.

Fortezza inespugnabile percorsa da violente e nuove passioni, la Casa dei guaglioni è allora anche il luogo in cui è possibile percepire «lo scorrere pesante dei minuti, attraverso le distanze favolose del tempo»²⁶. Temporalità sospesa e chiaramente legata al percorso memoriale, che deflagra all'irrompere del tempo della realtà e storico. L'arrivo al penitenziario di Tonino Stella, amante di Wilhelm Gerace, dissolve infatti ogni sogno: il castello di Procida torna ad essere una prigionia, ora che Arturo è pronto a «capire l'ultima tristezza»²⁷; il ragazzo, già paragonatosi ad Achille e ad Amleto, è adesso il «grande Hidalgo»²⁸ vinto da passioni impossibili; e il castello dei Gerace ridiventa nelle parole di Tonino Stella ciò che è sempre stato, una semplice «Villa»²⁹. Finché anche

¹⁹ Ivi, p. 191.

²⁰ Ivi, p. 126.

²¹ Ivi, p. 154.

²² Ivi, p. 201.

²³ Ivi, p. 203.

²⁴ Ivi, p. 264.

²⁵ Ivi, p. 296.

²⁶ Ivi, p. 109.

²⁷ Ivi, p. 314. Mi sembra inoltre che, da questo punto di vista, il penitenziario rappresenti la concreta realizzazione di quella «dogora roccia delle cose» su cui, secondo Garboli, urta l'anima infantile di Arturo. Cfr. CESARE GARBOLI, *L'isola di Arturo*, in ID., *La stanza separata*, Milano, Mondadori, 1969, p. 61.

²⁸ Ivi, p. 344.

²⁹ Ivi, p. 328.

l'estate «ferma e stupenda»³⁰ dell'isola cede il posto alle «notizie mondiali»³¹ portate dal balio Silvestro e al richiamo della guerra. Arturo lascia allora Procida per inseguire il proprio destino sul continente.

Il romanzo sembra dunque chiudersi con il definitivo distacco di Arturo dal suo limbo giovanile: fuori dell'isola infatti non si danno sogni, emozioni fuori dal tempo, passioni assolute. Vale tuttavia la pena di chiedersi se il ragazzo sfugga davvero alla magica *clôture* in cui ha vissuto i suoi primi sedici anni. Le pagine finali del romanzo si configurano infatti come rinnovato emergere dei miti infantili. Di fronte alle proteste di Silvestro, che descrive gli orrori della guerra moderna, la reazione di Arturo è infatti decisa: «Il giorno che fossi stato padrone sicuro del mio valore, avrei scelto la mia causa. Ma per arrivare a tale padronanza, dovevo passare una prova. La prova che mi si offriva era questa guerra; e io non volevo mancarla»³². La nuova avventura di Arturo inizia dunque all'insegna di quello stesso concetto, la prova, che già aveva diretto la sua vita sull'isola e nel castello Gerace: prove erano già state, infatti, le imprese infantili di Arturo, volte a conquistare l'ammirazione e l'affetto paterni; e una prova (come più volte viene ripetuto) era stato anche il suo tentato suicidio, dettato dalla necessità romanzesca di «mostrarsi prodi [...] con le donne»³³. Conferma della medesima proiezione immaginifica che aveva fatto della Casa dei guaglioni un castello, nonché dell'incapacità del narratore di sciogliere i nodi emotivi e psicologici della propria storia: realmente «le leggi retroattive del sottotitolo [«Memorie di un fanciullo»]» – come sostiene Giovanna Rosa – «prevalgono sul paradigma strutturale del romanzo di formazione»³⁴. Arturo insomma dalla sua isola non è mai veramente partito, non si è mai fino in fondo affrancato dalla *clôture* rappresentata dalle emozioni che lì ha vissuto. Per questo il romanzo si chiude escludendo la vicenda adulta del personaggio ed evocando un'ultima volta, attraverso una sorta di allusiva negazione freudiana,

³⁰ Ivi, p. 275.

³¹ Ivi, p. 367.

³² Ivi, p. 369.

³³ Ivi, p. 253.

³⁴ GIOVANNA ROSA, *Cattedrali di carta*, cit. p. 154. Cfr. anche STEFANIA LUCAMANTE, *Elsa Morante e l'eredità proustiana*, cit. pp. 11-12 e pp. 47-48.

l'amata Procida: «Intorno alla nostra nave, la marina era tutta uniforme, sconfinata come un oceano. *L'isola non si vedeva più*»³⁵.

Ancor più chiaramente il pretesto del racconto, e cioè il viaggio del protagonista verso la clinica dove è ricoverata una anziana parente, si configura immediatamente nel romanzo di Piovene come «confronto con i molti fantasmi» disseminati nei luoghi della propria vita, come «prima ricognizione del mondo dopo lo scoppio»³⁶. Scoppio che chiaramente allude alla storia recente e al secondo conflitto mondiale, ma rinvia anche al tentativo di esorcizzare sentimenti ed errori vissuti in passato e alla necessità di guarire dalla «malattia della scrittura»³⁷. Guarigione affidata al rifiuto dell'invenzione e al doloroso ingresso nel «regno bruciato della verità»³⁸:

La bugia è insopportabile, la verità non meno; la nostra sorte, a differenza di tanti uomini di ieri, è tentare di sostenerla senza morire. [...] Devo così ricondurmi a me stesso in questo libro che subentra al romanzo scoppiato; ricordandomi quel che sono, un visionario del reale; che non devo inventare nulla, ma solo prendere i rilievi come un geometra³⁹.

A questo scopo, ovvero nel tentativo di ricostruire e comprendere la propria storia e quella di un'intera nazione, il protagonista affronta il viaggio verso la clinica, «un castello del Quattrocento, molto rimaneggiato nelle parti autentiche, con parti false interpolate d'un gotico romantico dell'Ottocento tardo»⁴⁰. Versione «attualizzante» di un antico castello, la clinica si configura come complesso luogo di *clôture*. Intanto per la sua attuale funzione di manicomio, e dunque separazione della follia dalla parte sana della società: messa a nudo di un tema ricorrente nel romanzo, quello della malattia che, sotto forma di paura di confrontarsi col mondo, di pietà intesa come forma di autodifesa e come violenza sugli altri, logora gli individui e la società.

³⁵ ELSA MORANTE, *L'isola di Arturo*, cit., p. 379 (corsivo mio).

³⁶ GUIDO PIOVENE, *Le Furie*, Milano, Mondadori («Meridiani»), 1994, p. 273.

³⁷ Ivi, p. 281.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Ivi, p. 588.

Ma il castello-clinica è un luogo di prigionia soprattutto perché è il centro, il cuore della memoria e dei tormenti che essa infligge. Proprio qui, infatti, il protagonista alla fine del romanzo avvicinerà le furie familiari, quelle «anime morte che il medico non cura e lo psicologo non penetra»⁴¹. Prima fra tutte la tirannica «donna della fiabe»⁴², quel fantasma materno che il viaggio restituirà senza pietà alla sua meschina realtà, alla sua vera sostanza.

Atto purificatore che il protagonista ha rinviato e preparato attraverso l'incontro con le furie, vere o false, della propria storia e di quella collettiva. Giunto con il narratore al termine del viaggio, il lettore comprende infatti che tutti i personaggi descritti non sono altro che doppi del protagonista, cioè differenti versioni del suo confronto con la realtà e la storia e diverse declinazioni del suo rapporto con la madre⁴³.

D'altro canto, ed è questo il secondo aspetto su cui è utile porre l'accento, ad esclusione della clinica-cornice il luogo più insistentemente presente nel romanzo è villa Margherita. Già casa del protagonista e poi dimora di Angela ed Antonio, coprotagonisti del romanzo, la villa è infatti descritta nel testo come doppio rovesciato del castello-cornice:

Adesso che Antonio è sparito col lamento della pazza Carla la casa si è svisionata, la guardo da vicino. [...] La ricupero finalmente nella sua forma quasi giusta. Col suo intonaco giallo, i finti merli, le cornici delle finestre e delle porte a pianterreno non vere ma dipinte in uno stile spurio e la torretta di mattoni⁴⁴.

Come il castello-clinica anche la villa-castello è del resto un luogo di volontaria *clôture*. Per gli altri personaggi e per il protagonista. E' nella villa-castello che il narratore bambino vive la propria spensieratezza mentre la prima guerra mondiale infuria attorno a lui, ed è qui che l'adolescente riesce per la prima volta a «bucare la ritrosia della "cosa"»⁴⁵, scoprendo che essa «è com'è

⁴¹ Ivi, p. 590.

⁴² Ivi, p. 591.

⁴³ GIUSEPPE MARCHETTI, *Invito alla lettura di Piovene*, Milano, Mursia, 1973, p. 72.

⁴⁴ GUIDO PIOVENE, *Le Furie*, cit., p. 457.

⁴⁵ Ivi, p. 470.

solo nel rapporto con altre, e contiene infinite facce, poteri mai esauriti di espressioni latenti»⁴⁶.

Contatto con il mondo naturale che insieme al confronto con il fantasma materno è la seconda grande meta della *quête* del protagonista, e motiva il confronto con le furie:

Non conoscevo l'altra faccia, di cui non sentivo nemmeno l'esistenza e il richiamo: quella fatta di amori, battaglie, violenze, menzogne, furie e massacri d'uomini, inerzie disperate, sfaceli, [...]. Vi sono tanto sprofondato dentro più tardi che ho dimenticato la prima, ma so che resta vera anch'essa e mi sforzo di andare a un punto di intersezione davanti al quale si spalancano tutte e due⁴⁷.

Infine, è nella villa-castello che il giovane si rifugia dopo la morte dell'amico ebreo ed antifascista Ernesto e dopo la sconvolgente esperienza della guerra di Spagna. Fulcro dei ricordi, essa è infine lo spazio dove più chiaramente il personaggio comprende di vivere sospeso tra due diversi piani temporali: «E' un'indistinzione tra passato e futuro; vivo tra due futuri che mi ruotano intorno e li trovo alternatamente dietro e davanti a me»⁴⁸. Chiara esplicitazione e messa a nudo di quel cortocircuito, di quel «circolo senza tempo»⁴⁹ che stringe tutti i personaggi del romanzo. Metafora della *clôture* che tra l'altro ci riporta alla cornice del racconto. Recupero memoriale significa infatti nel romanzo anche recupero della memoria letteraria. Già villa Margherita era stato lo scenario pronto ad ospitare, insieme e senza soluzione di continuità, «i pochi amori, poi la giovinezza, l'infanzia, la gente del mio sangue, i servi, e dietro, della stessa specie, il brulichio infinito di personaggi necessari della storia privata e pubblica, fino ai guerrieri dei poemi cavallereschi, ai re di Omero, e ai due ribelli della *Genesis*»⁵⁰.

Ma è soprattutto il meccanismo narrativo, la struttura profonda del romanzo ad assumere questa valenza. *Le Furie*, infatti, riprende chiaramente il

⁴⁶ Ivi, p. 471.

⁴⁷ Ivi, pp. 482-483.

⁴⁸ Ivi, p. 463.

⁴⁹ Ivi, p. 405.

⁵⁰ Ivi, p. 564.

grande modello della *Commedia* dantesca⁵¹: vanno in questa direzione la definizione del viaggio come percorso attraverso un mondo «dove non vi sono più anime ma soltanto significati, non più persone ma potenze, traiettorie, allegorie»⁵²; le tappe del viaggio, concepite come «punti di paesaggio assoluto»⁵³; l'«aria pestifera»⁵⁴ che avvolge tutte le storie narrate; la rappresentazione di personaggi storici come esempi celebri di malattie comuni a tutta la società. Sicché i diversi momenti del racconto, le soste del personaggio lungo il suo cammino, si configurano come foschi gironi infernali. E le furie che il protagonista incontra rappresentano non solo differenti sfaccettature della propria esperienza e dei propri errori, ma anche i vizi e i peccati di un'intera società, di un'intera fase storica⁵⁵.

In questa stessa direzione va esplicitamente anche l'ultima tappa del viaggio prima dell'ingresso nella clinica, ovvero l'incontro con quel canonico Filippetti che dedica gli ultimi anni della propria vita a schedare tutte le ipotesi possibili sull'aldilà e sulla fine del mondo. L'episodio, di stampo dichiaratamente dantesco, «scopre» il meccanismo narrativo del romanzo, e infatti veicola prima lo scioglimento della vicenda e l'ingresso nel castello-clinica, e poi la riflessione conclusiva sulla scrittura:

Bisogna creare per essere, l'alternativa sono le Furie o il niente, e i modi di creare sono molti, ciascuno ha il suo. [...] Io vivo ormai solo al punto d'arrivo, senza amare i passaggi necessari per giungervi, aiutando, recalcitrante, perché siano varcati, sapendo che ogni passaggio sarà stupido e mi farà soffrire. E so che questa tranquillità è temporanea. Subirò ancora l'ossessione dei mostri, nella paura di catastrofi astratte che non verranno mai e nell'aria sospetta di un avvento in sospeso. Sento però che il mondo assorbe, consuma, dissolve le mie paure, le priva d'ogni verità. Che cosa rimane nel fondo? Non più le mie paure ma l'anima profetica del vasto mondo che sogna le cose future⁵⁶.

⁵¹ GABRIELE CATALANO, *Piovene*, Firenze, La Nuova Italia («Il Castoro»), 1967, p. 159.

⁵² GUIDO PIOVENE, *Le Furie*, cit., p. 298.

⁵³ Ivi, p. 301.

⁵⁴ Ivi, p. 497.

⁵⁵ GABRIELE CATALANO, *Piovene*, cit., pp. 147-148.

⁵⁶ GUIDO PIOVENE, *Le Furie*, cit., p. 606.

L'explicit si ricollega al prologo della vicenda e chiarisce il discorso metanarrativo che trama il romanzo. In questo senso se già i ricordi erano apparsi come altrettanti «capitoli di vita»⁵⁷, emerge ora chiaramente il valore attribuito alla scrittura, ovvero la possibilità che essa sola concede di riconoscersi senza ipocrisie e falsità⁵⁸. Opera di “ricostruzione” che altrettanto chiaramente si nutre della memoria privata e collettiva. Proprio per questo il viaggio del protagonista verso la clinica, attraverso eventi marginali e complesse fasi storiche, si configura anche come mimesi, come farsi progressivo del romanzo. Romanzo il cui finale è tutt'altro che pacificante: *Le Furie* si chiude infatti con la coraggiosa denuncia della precarietà dei risultati raggiunti, dell'impossibilità di concepire una libertà definitiva. Una volta usciti a “riveder le stelle” si può solo sperare di godere una tranquillità momentanea, ossia turbata dalla consapevolezza che siamo soli e obliati e che le furie sono sempre pronte a riemergere per invitarci nuovamente al viaggio.

Ancora una volta la crisi della sensibilità moderna assume dunque il senso di una *clôture* volontaria, ma priva di una conciliante via di fuga. E se il primo romanzo si chiude sul silenzio seguito al dileguare della dimensione infantile, e fa del legame inscindibile tra distacco e partecipazione al ricordo lo strumento con cui movimentare e “scavare” la linearità del percorso memoriale, l'opera di Piovene è invece interamente, ossia scopertamente giocata sulla iterazione, sulla «coazione a ricordare»⁵⁹. In ogni caso, ritorno ad un paradiso perduto o atto purificatore che sia, la memoria si rivela una necessità fatale, e cioè fatalmente legata al tentativo di ricostruire una identità perduta. In questo senso il castello, vero o posticcio che sia, è nei due romanzi certamente e principalmente il luogo catalizzatore del flusso memoriale, ma è anche una chiara *mise en abyme* del grandioso e fragile potere della scrittura. In particolare, di quel «meccanismo

⁵⁷ Ivi, p. 302.

⁵⁸ GABRIELE CATALANO, *Piovene*, cit., pp. 145-147.

⁵⁹ GUIDO PIOVENE, *Le Furie*, cit., p. 368: «Andavo e ritornavo sempre sulle stesse piste come se non mi avessero detto tutto, tentando di afferrare qualcosa di più. Continuavo a grattare sugli stessi punti di pelle e non posso stupirmi se ne è venuto fuori il sangue. [...] La mia mente ha sempre ignorato l'estensione a un punto tale che se accorge solo adesso. Sono un geocentrico e perciò un astratto e un'astrale; il fondo del cunicolo in cui mi scavo un passaggio puntando al centro tutto d' un tratto si disintegra in uno smisurato panorama d'astri e di sangue». L'ultima frase del brano potrebbe essere adottata come epigrafe del romanzo, del suo sviluppo narrativo fatto di progressione e dispersione.

dell'immaginario» che, per citare ancora e conclusivamente Pagetti, consiste nella «eufemizzazione del tempo in spazio, o se si vuole nell'individuazione di uno spazio ove sia possibile padroneggiare e canalizzare il tempo»⁶⁰.

⁶⁰ GIANFRANCO RUBINO & CARLO PAGETTI, *Dimore narrate. Spazio e immaginario nel romanzo contemporaneo*, cit., p. 27.

Memoria e immaginazione in Elsa Morante

Nella nota d'autore che chiude l'edizione 1963 della raccolta *Lo scialle andaluso* Elsa Morante dichiara, riferendosi al racconto eponimo: «è quasi contemporaneo del romanzo *L'isola di Arturo*. Appartiene già, dunque, alla maturità dell'autrice la quale ha sempre avuto per questo racconto una simpatia particolare»¹. Ogni dettaglio, dunque, agli occhi del critico risulta notevolmente significativo. Fra questi presenta singolare rilievo il fatto che nel racconto si imponga l'immagine d'un oggetto, lo scialle in cui è avvolto il fanciullo protagonista, circonfuso di significati simbolici, suscitato dalla memoria tra fantasie e pulsioni intime, stati sentimentali e prese di coscienza folgoranti. Né si può trascurare che siffatto ricordo affiora alla conclusione narrativa, condensando, in evidenza estrema, immaginazione fittizia e dissonanza interiore al culmine d'un'esperienza maturata lungo il filo del racconto. Andrea Campese, il fanciullo che entra in un'età disillusa, così rappresenta un raggiunto livello di intuizione di sé, del suo passato, di ciò che lo aspetta:

Egli vorrebbe immaginare il futuro se stesso, e si compiace di prestare a questo Ignoto aspetti vittoriosi, abbaglianti, trionfi e disinvolture! Ma, per quanto la scacci, ritrova sempre là, come una statua, un'immagine, sempre la stessa, importuna: «un triste, protervo Eroe / avvolto in uno scialle Andalus»².

Quello scialle, senza perdere aspetti di un'assolutezza addirittura feticistica, è connesso, in immagine, a una coscienza individualizzata. Oggetto-fantasma quasi fuori del tempo poiché passato e futuro convergono in esso, è

* Università di Roma Tre.

¹ ELSA MORANTE, *Opere*, a cura di Carlo Cecchi e Cesare Garboli, vol. I, Milano, Mondadori («Meridiani»), 1988, p. 1580.

² Ivi, p. 1578.

tuttavia calato nel tempo, a uno sbocco di formazione e identificazione del soggetto umano. Qui troviamo qualche aurorale spiraglio sul nodo di intersezioni, fondamentale presso la Morante, tra fascinazione legata a un mondo esterno e opzione ideativa incentrata sulla finzione interiore, nodo che potrebbe legare, si veda soprattutto *L'isola di Arturo*, due paradigmi dell'*imagerie* letteraria segnalati da Jean Starobinski: immaginazione con fondamento mitico-cosmico e tendente al rilievo figurativo, immaginazione con rilevanza mentale e conoscitiva³. Né manca un *trait d'union* tra amplificazione leggendaria e riduzione ironica se quello sciale andaluso racchiude tutto l'eccentrico meraviglioso dell'esotico evocato e, insieme, uno smascheramento ridicolizzante riservato al personaggio di fronte al mondo reale, termini, il meraviglioso e l'ironia, di un dualismo dispiegato nell'intrigo narrativo e concentrato nel coronamento temporale di riconoscimento e destino. L'oggetto è circondato, dunque, da un alone denso e stratificato di emblema che lo distingue dal fluire indistinto delle apparizioni e testimonia certa vocazione di scrittura ove l'incidenza psichica e figurativa dell'immagine si completi sia in una distensione memoriale-narrativa corposamente fantasiosa, analoga alla rievocazione mitico archetipica, sia in un'appercezione di senso che illumini il vissuto di una chiarificazione ultima, ultima in questo caso anche per il trovarsi al termine dell'intrigo, posta in quello che è, secondo Frank Kermode, il «senso della fine» d'ogni narrazione⁴. Per le ragioni anzidette il protagonista de *Lo sciale andaluso* è saldamente raccontato, ma potrebbe anche, facilmente, raccontarsi. E per tal via invita a indagare, magari *a latere*, sulle modalità autobiografiche dello schematismo memoriale morantiano, tenuto conto che autobiografica in senso lato non necessariamente veicolata in tecniche della memoria è la stessa motivazione creativa alla scrittura così come è apparsa alla Morante quando, a proposito di *Menzogna e sortilegio*, ha dichiarato, in un'intervista a Michel David: «Volevo mettere nel romanzo tutto quello che allora mi tormentava, tutta la mia vita, che era una giovane vita, ma una vita intimamente drammatica»⁵.

³ JEAN STAROBINSKI, *Lineamenti per una storia del concetto di immaginazione*, in *L'occhio vivente*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 277-294.

⁴ FRANK KERMODE, *The Sense of an Ending*, Oxford, Oxford University Press, 1979.

⁵ ELSA MORANTE, *Opere*, vol. I, cit., p. LVII.

In ogni scrittura abitata da un io narrante la memoria può legarsi all'immaginazione nel convergere intenzionale, di entrambe, su dati documentari, ma la memoria può anche, all'opposto, vivificare l'immaginazione scartando verso una zona di finzione, nell'accoglimento vario del romanzesco, fiabesco, magico od onirico. Le integrazioni tra memoria e deformazione immaginaria svelano in modo visibile lo scarto rispetto alla verità dei fatti se confrontate al modello rigoroso di autobiografia. L'autobiografia come campo del vero, cementata dall'identità fra autore e narratore e, all'opposto, il romanzo come spazio libero offerto all'*imagerie*, due generi letterari rigidamente contrapposti nella teoria di Philippe Lejeune ma poi, secondo certe istanze della medesima teoria, smussanti le loro distinzioni nella libertà del patto che ciascun scrittore stipula coi propri lettori⁶, si ritrovano con equivoca commistione in certe cornici di *Menzogna e sortilegio*.

Il primo grande romanzo annuncia, piegando verso il peritesto, qualche almeno parziale autobiografia iniziando con una *Introduzione alla storia della mia famiglia* ma fa intravedere, altresì, una netta suggestione verso il tema romanzesco nella dedicatoria poetica al personaggio di Anna, intitolata, significativamente, *Alla favola*. Tra narratore e autore, poi, non c'è quell'identità di nome che garantirebbe l'autobiografia anche se il nome Elisa è assai simile a quello di Elsa⁷. D'altra parte il primo capitolo si apre con cenni alla veridicità dell'esposizione: «Avanti di cominciare a scrivere le mie cronache familiari mi sembra opportuno descrivervi la mia città, e presentarvi la mia famiglia, come la ritrovo nei primi ricordi della mia puerizia»⁸. E tuttavia esso si chiude con una specificata equazione tra piano memoriale-cronachistico e piano romanzesco, la storia della mia famiglia diventando, esplicitamente, romanzo: «E ora, con le memorie, appunto, di Cesira, diamo inizio al romanzo dei miei»⁹. Queste ambivalenti direzioni vanno ascritte alla vocazione tra realistica e fantastica che anima la scrittura della Morante. Si aggiungano accenni, qua e là nel romanzo, a

⁶ PHILIPPE LEJEUNE, *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino, 1986.

⁷ Quanto a possibili allusioni simboliche del nome Elisa nel senso di «elidere», vedi ANGELO RAFFAELE PUPINO, *Strutture e stile della narrativa di Elsa Morante*, Ravenna, Longo, 1968, p. 54.

⁸ ELSA MORANTE, *Opere*, vol. I, cit., p. 39.

⁹ Ivi, p. 53.

una linea evolutiva degli eventi che nel chiarificantesi rapporto tra oggi e ieri avvicina la filigrana tipica della narrativa impostata autobiograficamente, vedi il saltuario riconoscimento di fasi e momenti gradualmente della storia personale e familiare o il ravvicinamento graduale dell'io narrante all'io narrato. Ma questi cenni veleggiano su una complessità strutturale di ben altra larghezza prospettica e varietà di visioni sul mondo rispetto a quanto richiesto da un modello autobiografico autoriale. Semmai una memoria del proprio io, eventuale parziale espressione indiretta dell'io narrante e dell'autore che vi si proietta, è ben viva, pur latente, in certi prototipi umani che si muovono dentro il romanzo, impossibilitati ad eludere ciò che è sedimentato nel profondo psichico, assillati da un passato gravante su brame narcisistiche e arrivistiche.

La parabola morantiana si incontra, più luminosamente, con memoria, immaginazione e addentellati di autobiografia figurata, ne *L'isola di Arturo*. Lo stampo evidenziato dal sottotitolo «memorie di un fanciullo» dovrebbe indirizzare lo stereotipo memoriale all'evocazione lirico-autobiografica, ma l'angolatura dei ricordi è come sfrangiata da un tocco mitico-fiabesco intinto di atemporalità. E però il mito ha il suo retroterra umano, e con esso il marchio temporale-esistenziale. Una spia ne è il fugace cenno patetico, come sfuggito dall'anima, posto agli esordi narrativi: «Ah, io non chiederei d'essere un gabbiano, né un delfino; mi accontenterei d'essere uno scòrfano, ch'è il pesce più brutto del mare, pur di ritrovarmi laggiù, a scherzare in quell'acqua»¹⁰, ove nella voce del personaggio, travalicando il riflesso malinconico della percezione d'una conradiana "linea d'ombra" presentiamo la voce, straziata, che la Morante consegna alla dedica: «fuori del limbo non v'è eliso». Sul romanzo visualizzato come insieme pesa un po' il suggello del destino. E se la lettura affiancata al testo è in divenire, alla sua progrediente ricomposizione d'una totalità testuale non può sfuggire un motivo ironico negativo, deviante, che ridimensiona ogni risultato omogeneo di edonismo della memoria, ogni compensazione letteraria di tempo ritrovato. Pur l'orecchino inviato dall'amata e ritrovato dal personaggio con reviviscenza d'illusione, nell'episodio giustamente rimarcato da Giacomo Debenedetti, rilanciando sul futuro un

¹⁰ Ivi, p. 954.

potere seducente e magico, la fine del romanzo suggella un rovesciamento ironico del potere esaltante e luminoso della finzione e dell'illusione. Proprio la finzione, parola chiave del mondo morantiano, viene chiamata in causa, ma in una prospettiva di annullamento estremo della finzione vissuta: «Non mi va di vedere Procida mentre s'allontana, e si confonde, diventa come una cosa grigia...Preferisco fingere che non sia esistita»¹¹.

Il rapporto tra splendore dell'immagine e abbandono della memoria al suo seducente spettacolo compenetrante le maglie narrative de *L'isola di Arturo* sembra ormai una congiuntura fantastica ed espressiva non più ripetibile se ci si pone nella prospettiva tragica impressa ai seguenti versi di *Addio ne Il mondo salvato dai ragazzini* sotto il peso di un forte trauma biografico: «E chiedo una tenerezza al buio della stanza, / almeno una decadenza della memoria, / la senilità, l'equivoco del tempo volgare / Che *medica ogni dolore...*» (cors. di A.)¹².

E, comunque, gli artifici e il pathos della memoria trovano nella scrittura di Elsa ai primi anni Ottanta un'altra, singolare potenzialità ideativa e strutturale. Nel tardo *Aracoeli* ritorna, ancora, il taglio autobiografico, ma l'articolazione del motivo memoriale diviene più complessa nonché tematica, e in questo accrescimento e problematizzazione sono impliciti rapporti con l'esperienza letteraria pregressa. Il narratore racconta di sé, anche se in parte è biografo di Aracoeli, la madre spagnola, e riflette l'animo della scrittrice al tramonto facendo della memoria un'intima avventura tra verifiche e ricerche esistenziali ben più disperate rispetto ai romanzi precedenti. Anche qui il racconto autobiografico o biografico cede all'immaginazione, e chi lo espone ne ha piena coscienza. Si legga, presso la fine del romanzo: «Il microscopio è fantastico. E so già che la mia presente analisi e suoi pretesi risultati sono immaginari, come immaginaria, del resto, è l'intera mia storia (e tutte le altre storie, o Storie, mortali o immortali)»¹³. Sono frasi del personaggio in cui possiamo intravedere, come su un palinsesto, quasi un consuntivo critico di cosa è ma anche, nelle tracce che un'esperienza finale di scrittrice porta con sé,

¹¹ Ivi, p. 1369.

¹² ELSA MORANTE, *Opere*, cit., vol. II, p. 8.

¹³ Ivi, p. 1452.

cosa sia stata, per Morante, l'esperienza di narrare storie. A lato d'un taglio autobiografico accennato dalle parole: «l'intera mia storia», c'è l'indicazione, in una prospettiva che si avvia ad essere teorica, di tutte le altre storie, storie mortali e immortali, cioè racconti al confine del mito, scritte non a caso con la lettera maiuscola e minuscola, richiamanti se vogliamo l'epica umana ed eroica tra *Menzogna e sortilegio* e *L'isola di Arturo*, ed anche, perché no, poiché il ventaglio si vuole larghissimo, la storia del romanzo *La Storia* (romanzo che era terminato fra l'altro, nell'ultima sezione storiografica che fa da *pendant* alla storia inventata, anch'esso con una specificazione di genere e con la lettera maiuscola: «E la Storia continua...»). Tutto un mondo narrativo insomma, storia personale o storia d'altri, divina od umana, è identificato nell'immaginario, ma in combutta con un metaforico microscopio e lo spirito di analisi ad esso contestuale. I perni memoriali che sostengono il narrato appaiono dunque sì immaginativi, ma anche analitici: sostrato complesso di ossimori tra sogno e visione scientifica e proiezione, di questi medesimi ossimori, in formule di poetica che, così come sono espresse tendono quasi a una stilizzazione concettuale, a una metaforizzazione del pensiero in termini simbolici e allegorici: microscopio fantastico, storie con la minuscola, storie con maiuscola.

Questo certo formulismo di una poetica emergente all'interno stesso del dettato narrativo è analogo alla cifra e al senso di titoli allusivi al pari di parole-chiave. Se già *Lo scialle andaluso* si insigniva, nel titolo, di una formulazione fantastico-ideativa di tipo emblematico, *Menzogna e sortilegio* fa tralucere, come parole d'ordine, emblemi centrali di poetica e di *Weltanschauung*. La menzogna, al primo posto, esemplifica, sintetizzando una serie di istanze, ciò che, oggetto di falsificazione, è situabile in un punto di vista retrospettivamente chiarificatore, è atto ad un'implicita rivisitazione correttiva di ciò che motiva la commedia del vivere, è disponibile, in genere, alla narrazione in quanto quest'ultima, già per statuto, è legata al passato, ma ad una narrazione che può però, nello specifico, cogliere una realtà più vera attraverso le risorse peculiarmente conoscitive dell'azione poetico-memorale. Il sortilegio, al secondo posto, rimarca come un'espansione di certi modi di rovesciamento della realtà, propri della menzogna, sul piano dell'irrazionalità magica e del

mistero assumendo rilievo l'intenzione pragmatica di dar adito a nuova realtà. Una menzogna così evidenziata nel titolo porta poi anche a pensare un ambito tipicamente metaletterario, a ipotizzare un'altra menzogna, quella implicita nella non referenzialità della letteratura o illusione referenziale del suo preteso realismo concepite dalla teoria anni sessanta. Riaffiora, per simile terminologia, il ricordo de *La menzogna del romanzo* di un Giuliano Gramigna¹⁴. Ma la Morante è su altro piano, tutto proprio: alcuni suoi appunti sul romanzo, stesi nel '59, difendono, a loro modo, la verità oggettiva dell'arte¹⁵. Valutiamo allora l'arte della scrittrice come un'arte-finzione il cui tasso menzognero implicherebbe certo spazio ambiguo di attraversamento e, nello stesso tempo, di smascheramento, entro il vortice di suggestione e pur demistificazione attirante la sua stessa prospettiva mimetica. La tensione memoriale come immersione nel fantasma evocato ma anche la retrospezione affabulatrice ironicamente disponibile al "plurale" del mondo o al disincanto dell'io passerebbero allora per quell'attraversamento e smascheramento.

A conclusione della «parte quarta» del romanzo si trova come uno spaccato allusivo di questi complessi rapporti tra verità e menzogna in una prospettiva fenomenologica e insieme critico-analitica valorizzante l'atto e la scrittura memoriali. La narratrice riconosce il carattere evocativo-induttivo della propria scrittura fino al momento attuale, fino cioè a quando, addentrandosi la narrazione in ciò che riguarda la vecchia casa natale, ha dato affidamento a fantastici colloqui coi defunti. Il tema autobiografico-familiare rientrando nella topica di certa letteratura memorialistica è stato, in effetti, condotto entro un contesto originale dove si è riverberata la proiezione immaginativa d'una narratrice la quale si autodefinisce «dormiente». Ora l'attitudine sonnambolica si smorza e subentra una lucida insonnia che spingerebbe verso un elementare realismo letterario: «Altro non potrò raccontare, cioè, se non le cose che vidi coi miei propri occhi, udii coi miei propri orecchi, e di cui mio padre e mia madre, nella loro diversa insania, mi fecero confidente e testimone»¹⁶. Ma quale

¹⁴ GIULIANO GRAMIGNA, *La menzogna del romanzo*, Milano, Garzanti, 1980.

¹⁵ Per una mia valutazione di questi appunti rimando a ROBERTO SALSANO, *Elsa Morante. Riflessioni sul romanzo*, in «Critica Letteraria», XXXIV (2006), 132, pp. 535-543.

¹⁶ ELSA MORANTE, *Opere*, vol. I, cit., p. 579.

il rapporto con la memoria al quale si è abbandonata la narratrice e cosa in essa, secondo il suo pensiero, può venir ritrovato, od è stato ritrovato? Si legga come una risposta al nostro interrogativo:

Non posso, tuttavia, non meravigliarmi, riconoscendo nella mia memoria una così vivida, accesa presenza. Io ritrovo oggi quel dramma della mia puerizia come un libro che, letto da bambini, ci pare astruso, e, ripreso più tardi, si svelò più chiaro e piano alla nostra mente adulta. Tutti i suoi simboli e segni li rivedo stampati nella mia mente¹⁷.

La memoria dunque è una specie di schermo nel quale si possono riconoscere eventi tramutati in segni e simboli. Ritrovamento e memoria riportano, nella loro reciproca collateralità, a trame istituzionali di una retorica. In effetti la realtà è vista come presenza viva e tuttavia anche come libro, libro di simboli e segni. Per la Morante il mondo è dunque ridotto a libro come nelle *Finzioni* di un Borges? Difficile affermarlo. Comunque è pur significativo che come la referenzialità narrativa di *Menzogna e sortilegio* non può essere unicamente quella di un affresco ambientale quasi una rappresentazione del Meridione fosse l'aspetto più valido del romanzo, o assorbirsi in un mero paesaggio dell'anima, cosa che non accade neppure ne *L'isola di Arturo* ove pur la riflessione cede il posto a un più abbandonato ritmo evocativo, così la scrittura, auspice la memoria quando occorre, diventa protagonista e, in una sua forma interna, assillo ermeneutico. Nello spazio d'un'ermeneusi che viaggia, tendenzialmente, verso modalità fenomenologiche in cui l'immaginativa possa sperimentare approssimazioni conoscitive al mondo senza uscire dal campo stesso della propria operatività, rendendosi così, anche, particolarmente attenta a sondare la verità nei suoi aspetti meno riducibili ai cliché d'un buon senso razionalista e borghese, acquistano precisione, fino ad adombrare una paradossale referenzialità, sogni, memorie, occulto. E del resto con la "realtà" del sogno la scrittrice ha avuto a che fare fin in quelle *Lettere ad Antonio*¹⁸ che possono considerarsi importanti antecedenti del suo mondo letterario, un diario nel quale riporta episodi della propria esperienza onirica dando adito ad un

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ ALBA ANDREINI, *Lettere ad Antonio*, in ELSA MORANTE, *Opere*, vol. II, cit., pp. 1579-1628.

processo memoriale duplice: il ricordo del sogno nella sua specie manifesta, il ricordo del passato che ha avuto relazioni più o meno determinanti col sogno, nell'un caso come nell'altro la tensione evocatrice della scrittrice collegando alla riesumata componente fantastica del sogno un'autocoscienza narrativa e critica di resoconto.

C'è una quota da illuminare, in definitiva, nel passato memorizzato dal romanzo della Morante, ma essa è incompatibile con ogni mera "intermittenza del cuore" o con una frammentazione in diapositive come quella di una Lalla Romano attuata ne *La penombra che abbiamo attraversato*. Dentro questa penombra un'esilità trasparente ed insieme evanescente connota la ravvisata scena infantile mentre un forte chiaroscuro dà spessore alla pagina della Morante, e là dove innumerevoli dettagli avanzano in successione senza gerarchie, presso l'autrice di *Menzogna e sortilegio* una lucidamente costruita ipotassi narrativa scava il misterioso e il recondito nell'enigma del passato. Se è la penombra che, a un certo punto, Elisa dichiara di voler archiviare: «Nella mia memoria, gli anni che precedettero l'ultimo sono nascosti da una penombra. I miei ricordi più chiari incominciano, come accade, con l'età della mia prima ragione. Li riprenderò dal punto che dà inizio alla prima parte di questo libro»¹⁹, ne deriva, alla Morante, la tendenza a superare il misticismo estetico e letterario del ricordo attingibile nella trascrizione di intermittenti epifaniche interiorità. Immaginazione e memoria si appoggiano, soprattutto nei primi grandi romanzi, a una *fabula* sequenziale, diacronica e, nello stesso tempo, avvinta all'atemporalità di simboli che, figurati secondo una coestensione dentro il romanzo-vita (si veda la citata affermazione <<tutti i suoi simboli e segni li rivedo stampati nella mia mente>>), toccano l'allegoricità tendenziale di un discorso fantasticamente coerente quanto interpretativamente aperto e rimandante all'"altro". Il senso profondo d'una "favola", il teatro delle passioni, l'ironia della rappresentazione, teatro e ironia, fra l'altro, particolarmente seducenti verso chi ha saputo interpretare come fervido impulso già dell'infanzia l'attrazione per la scena ne *Il gioco segreto* e, nella maturazione di conoscenza e destino, virtualmente ritornanti come maschere di sdoppiata realtà, coadiuvano l'accennarsi di tale, certo *sui*

¹⁹ ELSA MORANTE, *Opere*, vol. I, p. 579.

generis, sotteso allegorismo. Del resto proprio l'immanenza di una tenuta mentale al dettato poetico legittima certe note riflessive d'autore in mezzo alla narrazione come qualcosa di non estrinseco all'ipotesi di mobilità di sensi e significanti dentro lo spessore narrativo e stilistico. Ed è nella duttilità d'una scrittura potenziata da segni e simboli, intransitiva a suo modo e pur radicata nel mondo, che trova il suo alveo di originalità letteraria una memoria capace di restituire, quasi a volte magicamente, l'oltre e l'altro delle cose.

Tempo e spazio come messinscena dell'io nella letteratura commemorativa di Curzio Malaparte

Tempo e spazio sono due categorie inerenti ad ogni testo letterario, perché ogni finzione o riproduce la realtà o la reinventa. Perciò la letteratura deve sfruttare le dimensioni della realtà a noi familiari. In questo articolo s'intende sottolineare il significato specifico di queste due categorie – tempo e spazio – nei famosi romanzi commemorativi di Curzio Malaparte, *Kaputt* e *La pelle*.

Prima però diamo un'occhiata a la presenza di Malaparte in Germania: per molto tempo Curzio Malaparte è rimasto nella memoria tedesca più per via del suo stile di vita egocentrico e decadente, la sua casa a Capri, la “Casa come me” che per le qualità della sua opera letteraria. Da alcuni anni però si assiste ad una vera rinascita letteraria. Sono usciti – ed escono ancora - diversi libri ed articoli sulle sue opere, e nel 2005-2006 sono uscite nuove traduzioni tedesche di *Kaputt* e de *La pelle*, provocando un alto numero di recensioni in tutti gli importanti giornali tedeschi, con valutazioni sia negative che positive. La ristampa di questi romanzi malapartiani, ai loro tempi famosissimi, è avvenuta giustamente, poiché nessun autore ha descritto in modo così intenso gli orrori della guerra in Europa e del dopoguerra in Italia come *l'enfant terrible* della letteratura italiana, Curzio Malaparte, autore, giornalista, testimone della guerra, individualista scandaloso, dandy e opportunista. Il suo motivo per raccontare gli orrori della Seconda Guerra Mondiale è estremamente legato a questa sua personalità multidimensionale.

* Universität Hamburg.

Tra il 1941 e il 1943 Malaparte vagava per il fronte dell'Europa orientale come corrispondente di guerra per il «Corriere della sera». I rapporti scritti in quel periodo fungevano come materiale per il libro *Il Volga nasce in Europa* e poi per *Kaputt*. Questo sfondo fa vedere che gli avvenimenti e le esperienze personali raccontati in questo romanzo riflettono e assimilano la realtà che si trova al di là del discorso fittizio – anche se l'azione appare resa stranamente apolitica. Ed è a questo punto che si deve constatare anche che gli avvenimenti inventati spesso ci appaiono veri e – viceversa – quelli veri inventati.

Partendo da colloqui in diverse città europee l'io narrante, che si chiama come l'autore stesso e risulta estremamente simile a lui, si ricorda di avvenimenti crudeli ai vari fronti e riesce a evocare un contrasto enorme fra la vita mondana dell'*High Society*, ad es. del comando tedesco a Cracovia, nel presente narrativo, e dall'altra parte le crudeltà impressionanti nei ricordi in tanti luoghi diversi o al di fuori dei ambienti gradevoli del presente. Malaparte evoca con questa tecnica narrativa un cambiamento continuo di tempi e luoghi diversi. L'interdipendenza fra il presente narrativo e le analessi al passato è – insieme al permanente cambio degli spazi – la caratteristica determinante di *Kaputt*. Le analessi passano per tutto il testo e contengono altri *flash back*, dando al romanzo un carattere frammentario. In un certo modo le dimensioni tempo e spazio si sciolgono così.

Alla luce di queste considerazioni, *Kaputt* è un titolo pluridimensionale che si riferisce fra l'altro all'Europa *kaputt*, all'Europa “rotta”, dimostrata in modo brillante pure sul livello narrativo: Anche la forma tradizionale del romanzo è *kaputt*, è rotta. Malaparte riprende due aspetti importanti dell'estetica della decadenza europea: la caduta dell'Europa e il superamento delle tradizioni narrative del romanzo.

Un esempio sono i *flash back* incastrati l'uno nell'altro per generalizzare poi i risultati ottenuti e far vedere il significato che essi hanno in quanto riguarda il narratore – o meglio – l'autore stesso:

«È il vento del Nord» disse il Principe Eugenio. [= *presente narrativo*]
«Sì, è il vento della Carelia», dissi, «ne riconosco la voce». E mi misi a raccontare della foresta di Ràkkola e dei cavalli del Lädoga.

[= *sempre presente narrativo, ma allo stesso tempo l'introduzione al primo livello del passato del capitolo seguente*]

I cavalli di ghiaccio.

Quella mattina mi recai con Svartström a veder liberare i cavalli dalla prigione di ghiaccio. [= *1° livello del passato: analessi partendo dal presente narrativo*]

[...]

Fu l'anno scorso, in dicembre. Le avanguardie finlandesi, superata la selva di Vuoksi, si affacciarono alla soglia della selvaggia, sterminata foresta di Ràikkola.

[= *2° livello del passato: analessi nell'analessi*]

[...]

Una sera, durante un pranzo alla Legazione di Spagna, a Helsinki, il Ministro di Spagna, il Conte Augustin de Foxà, si era messo a raccontare del pezzo di carne umana che i *sissit* avevano trovato nel tascapane di quel paracadutista russo.

[= *3° livello del passato, che contiene anche un 4° livello: i ricordi di Foxà. Due analessi nell'analessi*]

«Non è vero, Svartström,» gli dicevo, «che saresti capace di fumarti un pezzo di carne umana?» [= *ritorno all'2° livello del passato*]

[...]

Quella mattina andammo a veder liberare i cavalli dalla prigione di ghiaccio.

[= *ritorno al 1° livello del passato*]

La stanza è ormai piena d'ombra. Il vento ha una voce alta e triste fra le antiche querce dell'oakhill [...]. [= *ritorno al presente narrativo*]

(Kaputt 1979, pp. 65-75)

Il vento del Nord a Stoccolma e un'osservazione del Principe Eugenio fanno pensare il narratore ad un avvenimento nel passato, di cui parla poi nel capitolo seguente (e questo è il primo livello del passato). Raccontando la liberazione dei cavalli il narratore si ricorda perché queste povere creature un anno prima erano cadute nel lago (il secondo livello del passato). Ricordandosi dell'accaduto, il narratore ripensa ad un colloquio nell'Ambasciata spagnola a Helsinki (terzo livello del passato) e inserisce qui i ricordi del Ministro della Spagna, il Conte Foxà (quarto livello del passato). Pian piano il narratore esce dal passato, arrivando alla fine al punto di partenza: Stoccolma e il Principe Eugenio.

In questo esempio le diverse analessi si riferiscono cronologicamente ai diversi episodi del passato e li lasciano anche cronologicamente. In altri casi

però il narratore salta alcuni livelli del passato e il discorso narrativo continua direttamente nel presente narrativo. In questi casi il lettore si sente disorientato, come se venisse gettato qua e là, e non è sempre in grado di sapere dove si trova nel discorso letterario. Questo è da una parte un tentativo d'illustrare la contemporaneità della guerra e dall'altra un metodo per generare un io narrante speciale: il lettore deve partecipare al sentimento dello smarrimento e dell'essere senza patria, deve partecipare a quell'Odissea spaventosa che lo trascina attraverso l'Europa nella guerra. E siamo così arrivati al significato dei diversi tempi e spazi per l'io narrante, che viene usato per la messa in scena del proprio io - facendo spesso vedere il suo coraggio eroico e la sua sapienza. La struttura frammentaria sottolinea al livello narrativo come l'io stia al centro in *Kaputt* – o per meglio dire: nella letteratura malapartiana. Non gli bastano gli avvenimenti del presente; per completare la sua messa in scena deve usare anche eventi passati: non soltanto nel presente l'io ha cose importanti e straordinarie da raccontare su se stesso, anche nel passato ha vissuto cose insolite, e così l'immagine che il lettore si fa dell'io narrante in *Kaputt* diventa più complessa e multidimensionale.

Winfred Wehle definisce come una “introversione del narrare” una situazione narrativa caratterizzata dalla soppressione della cronologia, dalla mancanza di un'azione continua e dal predominio della *durée intime* dell'io e delle sue associazioni soggettive.

Nel 1944 Curzio Malaparte diventa Ufficiale di collegamento fra gli alleati e gli italiani a Napoli. Le esperienze di quel periodo trovano una loro eco letteraria nel romanzo *La pelle*, che provocò dopo la sua uscita uno scandalo a causa del realismo crudo e eccessivo con il quale l'autore descrive la vita nella Napoli del dopoguerra. La struttura frammentaria di *Kaputt* si riconosce anche qui, sebbene in modo meno marcato, e anche qui si trovano analessi che hanno la stessa funzione di quelle in *Kaputt*: come lì, pure ne *La pelle* il narratore si ricorda di luoghi della sua memoria, in parte già presenti in *Kaputt*, per ampliare poi la scena dell'azione. E pure ne *La pelle* il narratore si chiama Malaparte, ora per la prima volta perfino *Curzio* Malaparte, presentandosi addirittura come l'autore di *Kaputt* e come questo viene conosciuto da altre figure del testo. Per

lo più ne *La pelle* si trovano numerosi cenni biografici dello scrittore, che seducono il lettore a mettere alla pari l'io narrante e l'autore. L'intenzione di Malaparte di essere identificato con il suo *alter ego* letterario è più che evidente.

Analizzando l'io narrante nell'insieme dell'opera letteraria malapartiana si constata che esiste un aumento considerevole della importanza dell'io in *Avventure di un capitano di sventura* (1927), *Don Camalèo* (1928), *Kaputt* e *La pelle*. Ne *La pelle* l'io narrante è finalmente arrivato al suo culmine, poiché in questo caso Malaparte, tramite l'io fittizio (che per esempio ha guidato gli alleati a Roma e ha creato il paesaggio di Capri), riesce a glorificare la propria vita. Se si leggono i testi biografici su Malaparte e si prendono le immagini della sua vita, pare che l'impresa sia anche riuscita: tanti prendono per vero tutto quello che l'autore toscano scrive nelle sue opere di finzione. E non è neanche sorprendente, perché *Kaputt* e *La pelle* attraversano il confine fra realtà e finzione, mettendo così il lettore nel pericolo di considerare come vero quello che legge nei romanzi, che per lo più hanno uno sfondo storico e descrivono luoghi reali.

Per concludere torniamo alle categorie del tempo e dello spazio e tentiamo di collegarle all'io narrante. In *Kaputt* e ne *La pelle* la diversità dei tempi e degli spazi e il loro scioglimento fungono come un grandissimo palcoscenico per un io narrante che si glorifica. Dato che l'autore suggerisce un'identificazione fra sé e il suo io narrante, il metodo di rappresentazione di tempi e luoghi nella sua letteratura funge anche per la messa in scena del proprio io – al di là della finzione narrativa. Ed è questo, per dirlo con una certa provocazione, il vero scopo di *Kaputt* e *La pelle*: la descrizione degli orrori della Seconda Guerra Mondiale servono soltanto come una quinta, come un palcoscenico per l'io del narratore-autore Malaparte.

III.

TEMPO E MEMORIA NELLA NARRATIVA DELL'ULTIMO NOVECENTO

RICHARD BRÜTTING*

**Tempo e narrazione:
riflessioni intorno a *Itaca per sempre* di Luigi Malerba**

I testi malerbiani si muovono dialetticamente tra coordinate spazio-temporali e pura finzione, tra il fantastico e il sogno, ossia tra l'affermazione e la negazione del tempo. I racconti di Malerba, pertanto, saranno visti: (1) come tentativo (spesso ironico) di smascherare gli usi e i costumi sociali nella loro grottesca uniformità, nella loro repressione e, da ultimo, nella loro assurdità; ciò tramite il racconto di avvenimenti databili e di fatti “veri” o “probabili”¹; (2) come manifestazione liberatrice del piacere atemporale di narrare, fantasticare e sognare; (3) come riflessione sull'atto dello scrivere: sulla necessità vitale di dare un senso alla realtà:

Ecco allora che la verifica della scrittura mi permette di capire “che cosa penso” [...]. Lo stesso fatto, lo stesso volto e anche lo stesso soggetto possono passare nella scrittura in modi innumerevoli. È per questo che diventa ‘vero’ il volto, il sentimento o l'oggetto solo quando è scritto. La scrittura è per me la verifica del mondo².

Lasciamoci dunque ammaliare dalla magia degli *artifici temporali*, che Malerba commenta così: «Il tempo è uno strumento malleabile che si può ordinare, dilazionare, ritagliare, frazionare. È uno dei miracoli della scrittura»³.

* Herborn, Germania.

¹ Ciò che illustra in modo divertente p. es. il racconto *La cometa* (LUIGI MALERBA, *Testa d'argento*, Milano, Mondadori, 1988, pp. 75-79). Ringrazio Grazia D. Folliero-Metz, Paolo Gianfelici e Sergio Sacco per i loro pregiati avvisi.

² *Elogio della finzione. Conversazione con Luigi Malerba*, a cura di Paola Gaglianone. Saggio critico di Antonio Errico, Roma, Nuova Omicron, 1998, p. 6 e s.

³ Ivi, p. 22.

* * *

Una caratteristica di molti romanzi malerbiani è il legame degli eventi narrati a punti cruciali della storia dell'Umanità. Cito tra l'altro (1) lo scontro coniugale Penelope/Ulisse nel romanzo *Itaca per sempre*, che si svolge nell'Antichità omerica; (2) *Il fuoco greco*, descrivente l'atmosfera soffocante e gli intrighi micidiali della Bisanzio dell'Anno mille; (3) *Le maschere*, che raccontano avvenimenti scabrosi accaduti nella Roma dei papi del Cinquecento, alle soglie dell'era moderna; (4) decifrando il clima d'incubo e di terrorismo degli "anni di piombo", *Il pianeta azzurro* si riferisce ai nostri tempi.

Per studiare in questa sede alcuni aspetti temporali della complessa produzione testuale di Malerba, ho scelto *Itaca per sempre*⁴, il più "antico" tra i suoi romanzi (dal punto di vista contenutistico). Il libro si presenta come un tentativo postmoderno⁵ di riscrivere e di "correggere" l'*Odissea*, uno dei testi principali, se non il testo fondatore della narrativa europea, in e da una prospettiva "femminista". Già con la sua struttura formale, vale a dire con l'alternanza dei soliloqui di Penelope e di Ulisse, la versione malerbiana dell'epopea omerica dimostra l'equiparazione dei coniugi, inesistente nella *Odissea* di Omero.

1. Sofferamoci in un primo momento sul titolo alquanto enigmatico di *Itaca per sempre*, in vista di una breve meditazione linguistica.

Il modo di dire «per sempre»⁶ significa 'per l'eternità' e anche 'definitivamente': *ci siamo lasciati per sempre*. Collegata al toponimo *Itaca*, l'espressione «per sempre», tuttavia, non è altro che la traduzione italiana del fraseologismo greco εἰς αἰ. Occorre registrare che la parola greca αἰ (anche αἰεἰ) proviene dalla radice αἰ(F), che si ritrova non solo nelle parole lat. *aevum*, *aevitas* > *aetas*, *aeternus*, ecc. come pure nelle parole corrispondenti delle lingue

⁴ LUIGI MALERBA, *Itaca per sempre* [1997], Milano, Mondadori («Oscar Scrittori del Novecento»), 1998. [NB: Tutte le pagine senza ulteriore indicazione bibliografica si riferiscono a *Itaca per sempre*].

⁵ FRANCESCA CASSARÀ, «*Itaca per sempre*». Una riscrittura postmoderna del mito di Ulisse, in «Rassegna europea di letteratura italiana», 22 (2003), pp. 73-90.

⁶ Vd. DISC = *Dizionario Italiano Sabatini Colletti*, Firenze, Giunti, 1997, p. 2441.

neolatine, ma anche nelle parole tedesche *Ehe* < *ê*, *êve* (matrimonio) ed *ewig* (eterno).

La formula di cortesia «tuo per sempre» si usa per concludere una lettera. Tramite questo cenno alla perennità, Malerba sembra riconoscere con riverenza che *Itaca* (cioè l'*Odissea*) è stata sempre e rimarrà per sempre, come l'*Iliade*, il modello imprescindibile della scrittura europea⁷.

L'espressione «tuo per sempre», infine, è una tipica dichiarazione d'amore. Nel romanzo di Malerba, il riferimento all'eternità dei sentimenti amorosi, però, ha una connotazione *ironica* poiché uno degli aspetti centrali, appunto, è la corrosività del mondo, dovuta all'azione del tempo. Approdando a Itaca, dopo un'assenza di venti anni, Ulisse accenna, già all'inizio del suo primo monologo interno, agli effetti trasformanti se non distruttivi di ogni "temporale", vale a dire del *tempo-reale*:

A ogni temporale c'è un pezzetto di mondo che se ne va portato in mare dall'acqua che trascina giù terra e sassi [...]. A un certo punto scompariranno le isole e le montagne e, colmato di terra, il mare diventerà una grande pianura? (p. 7)

Nella natura, dunque, non c'è alcuna stabilità. Tutto va verso un livellamento generale (vd. il 2° principio della termodinamica). Data questa predisposizione irresistibile dei processi naturali verso l'*entropia*⁸, verso la formazione di "una grande pianura", si impone la domanda: Questo principio esercita i suoi effetti anche nei processi culturali, corrodendo nel corso del tempo le opere dell'ingegno umano? Per quanto riguarda il patrimonio

⁷ Vd. le numerosissime imitazioni, parodie e interpretazioni della figura di Ulisse nella letteratura antica, medievale e moderna, nelle arti figurative e nella musica (cfr. ERIC M. MOORMANN & WILFRIED UITTERHOVE, *Lexikon der antiken Gestalten. Mit ihrem Fortleben in Kunst, Dichtung und Musik*, Stuttgart, Kröner, 1995, pp. 495-503).

⁸ «Il concetto di entropia venne introdotto agli inizi del *XIX secolo*, nell'ambito della *termodinamica*, per descrivere una caratteristica [...] di tutti i sistemi allora conosciuti nei quali si osservava che le trasformazioni avvenivano invariabilmente in una direzione sola, ovvero quella verso il massimo disordine» (<[http://it.wikipedia.org/wiki/Entropia_\(termodinamica\)](http://it.wikipedia.org/wiki/Entropia_(termodinamica))> (13.03.06).

«A livello macroscopico si osserva la *seconda legge della termodinamica*, o legge di *entropia*, che in parole povere è il principio secondo il quale il grado di disordine in un *sistema isolato* aumenta con il tempo. Per usare un esempio semplice, un piatto guadagna entropia se si rompe. L'entropia quindi può essere usata per indicare la direzione verso cui si muove il tempo» (<http://it.wikipedia.org/wiki/Freccia_del_tempo> (13.03.06).

architettonico dell'umanità e i monumenti delle Belle arti, Ulisse fa un ragionamento pessimista:

La Sparta di Menelao e la Micene di Agamennone sono cresciute con il fragore delle armi e dureranno quanto le pietre con cui sono costruite, un misero frammento dell'eternità (p. 10).

2. Più fondamentale è la domanda seguente: La tendenza verso l'*entropia* è attiva anche nei rapporti tra le persone? È vera la sentenza di Charles Baudelaire che «Le Temps mange la vie»⁹, o, come ci spiega Ulisse nel romanzo di Malerba: «il tempo atroce [...] divora gli uomini» (p. 152, cfr. anche p. 173)? Nel caso di *Itaca per sempre* questa problematica concerne in primo luogo la *Ebe* (= lett.: 'diritto eternamente valido'), il matrimonio di Ulisse con Penelope, minacciato da tre rischi intrecciati: la gelosia, la troppo lunga, vagabonda, peregrinazione di Ulisse e la sua diffidenza nei confronti della propria moglie.

2.1. Una prima breccia nella stabilità dei sentimenti matrimoniali di Ulisse sono gli accessi di gelosia, che l'assalgono dopo l'arrivo faticoso a Itaca, proprio quando, al contrario, la fiducia sarebbe di conforto alla sua stanchezza (vd. p. 12).

Se è vero, come ho sentito, che la mia casa è piena di pretendenti che insidiano Penelope e vogliono prendere il mio posto nel regno e nel letto coniugale. Come si comporta Penelope con questi pretendenti. [...] Se non riconosco più nemmeno la terra che è rimasta immobile nei secoli, mi domando come sarà cambiata Penelope [...]. Chissà se potrò contare su Telemaco e sulla fedeltà di Penelope (pp. 10-11.)

Penelope, invece, tanto perseverante nel suo amore per Ulisse e astutissima nella sua opposizione ai pretendenti¹⁰, si difende con insistenza dagli «orrendi sospetti» di suo marito (p. 73; cfr. anche pp. 34 e 92). In confronto alla di lui stupida e infondata gelosia, quella di Penelope è quasi irrilevante. A

⁹ «— O douleur ! ô douleur ! Le Temps mange la vie. / Et l'obscur Ennemi qui nous ronge le cœur / Du sang que nous perdons croît et se fortifie !» (CHARLES BAUDELAIRE, *L'Ennemi*, in ID., *Les fleurs du mal* [1857], Paris, Garnier, 1961, p. 19).

¹⁰ Cfr. «Ho imparato a vivere lentamente, ho consumato gli occhi e le dita lavorando a tessere e a disfare sul telaio il lenzuolo funebre per Laerte» (p. 35).

dispetto del fatto di immaginare Ulisse come «sedotto dalle arti di una delle tante femmine perverse che gli dèi spargono sul cammino degli uomini» (p. 14) e di considerare eventuali contatti erotici con altre donne (con Calipso e Nausicaa) come una sciagura, Penelope sa benissimo che queste trasgressioni sarebbero motivi troppo banali, incapaci di poter distruggere il suo ben più profondo amore per Ulisse¹¹.

2.2. Una causa più grave del malumore di Penelope è il lungo vagabondaggio del marito: «Troppo si è prolungata la tua assenza, mio amato Ulisse, e prego gli dèi che il mio amore non si tramuti in rancore per la tua assenza che non ha giustificazione» (p. 14). Penelope, infatti, teme che la protratta lontananza di Ulisse superi la forza della sua speranza. E anche lui ammette: «Quali guasti hanno prodotto ahimé la lontananza e il trascorrere del tempo» (p. 164).

L'odissea avventurosa del marito rappresenta per Penelope un *vuoto di tempo* dovuto alla deludente attesa di vent'anni da lei passati rinchiusa nella propria reggia: «Non ritroverò mai più il tempo perduto e l'amore tenuto vivo solo nella memoria. Ma la memoria non è vivere. Sperare e aspettare non è vivere» (p. 135; vd. anche p. 67). Non era stato invece così per Ulisse: questi, infatti, ammette che, grazie ai suoi viaggi, alle avventure e azioni belliche, il proprio tempo personale, si fosse svolto secondo un ritmo ben diverso da quello di Penelope: «Il tempo vuoto è interminabile per te ma anche per me, mia adorata Penelope, e perciò ho cercato di riempirlo con imprese di qualche merito, ma anche con imperdonabili errori» (p. 150).

Importantissima dunque l'osservazione pessimista di Penelope: «Il tempo non scorre uguale in ogni luogo, i giorni e gli anni dell'assedio di Troia non sono uguali ai giorni e agli anni della mia solitudine qui a Itaca» (p. 20). L'impossibilità di vivere in pari modo il proprio *élan vital* e di sviluppare in

¹¹ Analogamente Demetrio, il protagonista del romanzo *Il pianeta azzurro*, rinuncia ad ammazzare l'architetto grasso e stupido, che gli ha messo le corna. Al posto dell'insignificante amante di sua moglie preferisce un «pezzo da novanta», un bersaglio più nobile, più temibile e più detestabile, ossia il *Professore* (cfr. LUIGI MALERBA, *Il pianeta azzurro*, Milano, Garzanti, 1986, p. 196 e ss., p. 211, pp. 224-226).

modo creativo la propria indole, fa sì che Penelope sia profondamente irritata con il marito: «E invidio la tua follia, straniero, che ti permette di navigare in un mondo creato dalla tua immaginazione» (p. 151). Criticandolo per il suo perenne desiderio di raccontare, Penelope ipotizza pure che questi «abbia corso tante avventure solo per poterle raccontare» (p. 136), ma, ciò nonostante, apprezza la facoltà narrativa di Ulisse:

In fondo non è soltanto il suo coraggio che ho sempre ammirato, ma anche le sue invenzioni che arricchiscono e danno colore a ogni cosa. Forse è proprio per questo che lo amo (p. 137).

2.3. A far scatenare la furia di Penelope è soprattutto la diffidenza misogina di Ulisse nei di lei confronti (p. 102) e i suoi pregiudizi contro il bel sesso. Non vuole essere riconosciuto dalla moglie, mentre si fa subito riconoscere dal figlio Telemaco. Anzi proietta su di lui i propri preconcetti: «Sa bene che delle donne non conviene fidarsi mai» (p. 40) – pur ammettendo che questo tentativo è insensato:

Le donne hanno un occhio attento in ogni occasione, ma quando hanno davanti un uomo [...], lo attraversano con lo sguardo e ne leggono anche i segreti dell'anima (p. 47).

Troppo eccitato dal godimento narcisistico di favoleggiare e dalla convinzione vanitosa di poter assoggettare gli uditori con le sue menzogne, Ulisse è persuaso che rimarrà irriconoscibile grazie al proprio travestimento da mendicante:

Nessuno sa raccontare menzogne come so raccontarle io, ma pur sapendo che le mie storie erano pura invenzione, ho finito per lasciarmi andare a un vergognoso pianto diretto (p. 16).

Alla presenza della moglie, però, tutti gli astuti racconti del vagabondo (presentatosi come un conoscente intimo di Ulisse) si rivelano manovra vanal! Infatti – contrariamente al racconto di Omero (vd. *Odissea*, canto XIX) – Penelope identifica subito il mendicante come suo marito, durante il lavacro dei

pie di eseguito dalla vecchia nutrice Euriclea, anche se tace questo riconoscimento.

Di conseguenza il veleno della diffidenza incomincia ad agire nell'orgogliosa Penelope. Profondamente umiliata dal rifiuto del marito ad accettarla come collaboratrice solidale nella vendetta contro i pretendenti (p. 69), Penelope decide di fargli pagare caro questo rifiuto: «E va bene, starò anch'io al gioco delle finzioni e vediamo chi saprà condurlo con maggiore profitto» (p. 60). Istruita dall'esempio del marito (p. 152) e ammaestrata dalla lunga opposizione contro i pretendenti, l'arte di ingannare l'ha bene imparata anche lei. Nasconde con furbizia la sua conoscenza dell'identità del vagabondo e utilizza la stessa arma di Ulisse, la *finzione*. Dapprima lo irrita con un vivo interesse per i tempi lontani dell'assedio di Troia ed un provocante disinteresse per le notizie concernenti l'arrivo di suo marito a Itaca (p. 61). Poi lo stuzzica con l'affermazione di non aver mai incontrato nessuno così somigliante al proprio consorte e l'onora con i vestiti di Ulisse (p. 64). Porta con ostentazione una preziosa collana di lapislazzuli, che Ctesippo, uno dei Proci, le aveva dato come parziale pagamento per le bestie uccise per i banchetti (p. 92).

Lui invece cerca di infastidire la moglie con la diceria che Antinoo, il più forte dei pretendenti, sia salito nelle stanze del piano superiore e abbia dormito nel letto matrimoniale (p. 72). La lotta coniugale, questo "gioco tra adulti" finisce, almeno per Ulisse, in uno smarrimento pauroso, opaco e ambiguo. Vedendo gelosamente ovunque successi erotici dei Proci, ammette finalmente: «Con tutti i rischi, avrei preferito che Penelope mi avesse riconosciuto. Segretamente lo speravo [...]. Mi meraviglio di tutto e ogni cosa mi insospettisce» (p. 79).

2.4. Penelope, però, non è disposta a smetterla, nemmeno dopo il massacro dei Proci, che lei indirettamente aveva scatenato sfidandoli con la proposta di ripetere la gara dell'arco – che, finora, solamente Ulisse era riuscito a tendere – e di mettere se stessa in palio come premio al vincitore (p. 94). Inoltre era stata lei a inserire Ulisse tra i partecipanti alla gara, conferendogli così un'arma terribile. Ma al posto di rappacificarla con lo sposo, la strage dei

pretendenti la induce «a infinita pietà» (p. 116); capisce che «l'uomo è il più crudele e violento fra tutti gli esseri viventi» (p. 117). Trattando suo marito da impostore e estraneo¹² nella casa familiare (pp. 131-134), Penelope confuta sofisticamente tutti i ragionamenti utilizzati da Euriclea, Telemaco e dallo stesso Ulisse, idonei a dimostrare l'identità del vagabondo, con argomenti simili al seguente:

Io so per certo che Ulisse come io lo ricordo mi avrebbe raccontato ogni cosa e, se conveniva il segreto, lui sa bene che Penelope poteva serbare il segreto nel suo cuore come in un pozzo profondo. Solo uno straniero poteva nutrire tanta diffidenza nei miei confronti, non mai Ulisse (p. 124).

Non servono lacrime e nemmeno le famosissime prove omeriche della cicatrice sulla gamba e del letto matrimoniale fabbricato da Ulisse. Penelope spinge irresistibilmente suo marito ad una crisi d'identità – a cui, tuttavia, anche lei e Telemaco rischiano di soccombere (pp. 160-167). È lei infine a provocare la decisione di Ulisse di abbandonare la sua Itaca per sempre – «non posso rimanere vicino a chi non mi riconosce» (p. 150) – e di riprendere la solita, persino seducente navigazione vagabonda sui mari come *Nessuno/Nemo*:

Senza il riconoscimento di Penelope ero ancora il mendicante che avevo simulato, prigioniero ormai della mia finzione. In quale stato di nullità ero dunque precipitato? Ero veramente Nessuno come avevo fatto credere a Polifemo? (p. 134)

3. Con la denominazione *Nessuno* ci troviamo nel centro della problematica concettuale del nostro romanzo. Occorre constatare che l'io di Ulisse, tanto sicuro di sé nell'epopea omerica¹³ per la sua capacità di rendersi

¹² «vedere Ulisse nelle vesti del feroce vendicatore me lo ha reso in qualche modo estraneo. [...] Qualunque sia la ragione che lo muove, un uomo che uccide un altro uomo è un mostro» (p. 154).

¹³ Nel celebre libro *Dialettica dell'Illuminismo* (1949) Adorno e Horkheimer consideravano la navigazione errante di Ulisse come l'abdicazione dell'epoca mitica e come la nascita dell'uomo moderno attraverso un atto emancipatore. Per loro la peregrinazione di Ulisse era la via di formazione del soggetto mediante l'autocoscienza. – È appunto questa certezza dell'io dell'era borghese che il pensiero postmoderno mette in dubbio (vd. KLAUS GEORG KOCH, *Die Tränen fließen wie Bäche ins Meer. Luigi Malerba läßt wieder Odysseus und Penelope erzählen* [in «Berliner Zeitung», 1997]; <<http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/1997/1014/sonderbeilagen/0016/>>; (13.03.06).

irreperibile mediante il nome *Nessuno*¹⁴, sta per dissolversi, per disperdersi irrevocabilmente, avvicinandosi allo «stato di nullità»¹⁵. Questa considerazione riprende un filone principale del pensiero postmoderno. Una riflessione essenziale soprattutto della letteratura del Novecento, infatti, riguarda il “decentramento del soggetto”, nozione opposta alla rassicurante autoaffermazione dell’io cartesiano «Cogito ergo sum»¹⁶. Nel nostro testo, ma non solo qui, incontriamo i dubbi radicali di Malerba intorno al soggetto e all’io, proclamati in maniera profetica da Arthur Rimbaud nella sua lettera del 15 maggio 1871 («Je est un autre»). Il filosofo francese Paul Ricoeur sostiene:

Je suis, mais que suis-je, moi qui suis? Voilà ce que je ne sais plus. En d’autres termes, la réflexion a perdu l’assurance de la conscience. *Ce que* je suis est aussi problématique qu’il est apodictique *que* je suis¹⁷.

Tali incertezze riguardanti l’io concernono anche la verità: «La verità oscilla e sfugge come un’onda marina» (p. 142). Malerba continua perciò in *Itaca per sempre* l’orientamento tematico delle sue opere anteriori, qualificato da Margherita Heyer-Caput come «una corrente di energie che percorrerà pur con valenze diverse tutta la sua produzione [...]. Ci riferiamo al fecondo incontro con la filosofia della scienza e con la fisica contemporanea»¹⁸. Si tratta di un pensiero caratterizzato da nozioni come discontinuità, ipotesi, congettura, falsificabilità, probabilità (vd. p.es. in fisica quantistica il *principio di indeterminazione* di Heisenberg).

¹⁴ Οὐδεις / *Nessuno* è il nome scelto da Ulisse per ingannare scaltramente il ciclope antropofago Polifemo (cfr. *Odissea*, canto IX). Il cannibalismo primitivo di quest’ultimo, la sua imbecillità e la trasgressione delle sacre leggi dell’ospitalità contrastano con il comportamento civile dei Greci e l’ingegnosità di Ulisse. In più il mostruoso Polifemo sfida con superbia blasfema gli dèi, pretendendo di superare la loro potenza.

¹⁵ Cfr. la «nullificazione progressiva della realtà» operante p.es. nel romanzo malerbiano *Il serpente* (cfr. MARGHERITA HEYER-CAPUT, *Per una letteratura della riflessione. Elementi filosofico-scientifici nell’opera di Luigi Malerba*, Bern et al., Haupt, 1995, pp. 102 sg; cfr. anche le riflessioni ripetute di Demetrio, protagonista del romanzo *Il pianeta azzurro*, intorno a nozioni come il vuoto assoluto, lo zero e il nulla, che finiscono nella negazione della logica classica (vd. *ivi*, p. 236 e s.).

¹⁶ Vd. GIULIO FERRONI, *La letteratura come esperienza dell’io*, in [Rai Educational], «Il Grillo», 7 marzo 2000; <<http://www.emsf.rai.it/grillo/trasmissioni.asp?d=652>> (26.6.2006).

¹⁷ PAUL RICOEUR, *Le conflit des interprétations. Essais d’herméneutique*, Paris, Seuil, 1969, p. 238.

¹⁸ MARGHERITA HEYER-CAPUT, *Per una letteratura della riflessione*, cit., p. 90.

Letteratura e scienza sarebbero dunque accomunate nella medesima funzione di scoperta razionale del mondo in un progresso infinito che non è tuttavia lineare, bensì forma anse e curve di riflessione che richiamano la struttura sinuosamente aperta del percorso a serpentina della narrativa malerbiana¹⁹.

L'*Odissea*, indubbiamente, è il paradigma esemplare per simboleggiare avventure mentali e comunicative. L'andamento tortuoso dei soliloqui di Ulisse e Penelope rappresenta la fatica errante, sempre incerta, onde ricostruire, partendo dai propri preconetti, esperienze e conoscenze, mediante empatia e sospetti, ipotesi e supposizioni, l'universo psichico altrui. Ma siccome i processi mentali di una persona non sono mai direttamente accessibili, la coppia malerbiana si esaurisce in una esplorazione incessante delle manifestazioni *percettibili* (audibili, visibili, tangibili, ecc.) del compagno/della compagna, studiando il significato delle sue parole, movenze corporali (gesti, mimica) e del suo agire – senza peraltro arrivare ad una *cognizione* definitiva dell'altro²⁰. E questa *errance* mentale, inasprita dalle reciproche finzioni, si rispecchia anche nella scrittura malerbiana,

che, mettendo fra parentesi il paradigma epistemologico della verità come corrispondenza, del linguaggio come immagine, della letteratura come imitazione, è in grado di usare liberamente i prodotti della tradizione filosofica e della ricerca scientifica come un arsenale di strumenti e immagini atti a estendere la realtà piuttosto che descriverla, a dare al lettore la coscienza dei fatti piuttosto che i fatti stessi²¹.

4. Ammesso questo, c'è da chiedersi se l'atteggiamento postmoderno sia l'ultima parola di Malerba. Posizioni postmoderne prevalgono certamente nei precedenti romanzi malerbiani, ma mi pare che in *Itaca per sempre* tale orientamento sia controbilanciato da una forza "superiore", dall'amore – da sentimenti sereni, generosi e tolleranti. È infatti proprio nel momento di

¹⁹ Ivi, p. 93.

²⁰ Rimando alle pagine illuminanti di Rudolf Carnap circa il problema della *Erkenntnis von Fremdpsychischem* (vd. RUDOLF CARNAP, *Scheinprobleme in der Philosophie. Das Fremdpsychische und der Realismusstreit* [1928, 1961], Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1966, p. 31 e ss.).

²¹ MARGHERITA HEYER-CAPUT, *Per una letteratura della riflessione*, cit., p. 16.

“nullificazione” di Ulisse, che Penelope si rende conto del pericolo imminente di perdere per sempre il marito amato e di ritrovarsi nella solitudine assoluta:

Ho tirato così tanto la corda che ormai rischia di spezzarsi, ma non potevo fare altrimenti. La commozione di avere davanti a me Ulisse è stata soffocata dal mio ignobile desiderio di vendetta (p. 153).

Il punto di svolta è la confidenza di Telemaco di dubitare anche lui dell'identità del mendicante, dato che nemmeno il vecchio Laerte l'aveva riconosciuto come suo figlio. Allora Penelope comprende che è davvero ora di smettere le finzioni, la vendetta e i “giochi tra adulti”:

Scenderò dunque ad abbracciare Ulisse al quale ho sempre accordato, oltre al rancore di questi giorni, il mio amore e la mia disperata ammirazione. Ora sono stanca e desidero soltanto un po' di pace (p. 167).

«Le verità del mondo sono tante, ma vale soltanto quella che tu hai scelto secondo i suggerimenti dell'amore e dei buoni spiriti» (p. 168) – con questo giudizio, parafrasando l'insegnamento centrale dello *Zauberberg* di Thomas Mann²², Penelope si ritira con Ulisse nelle stanze intime del «piano superiore»²³ – con gli auguri del cantore Terpiade che la fanno arrossire –, per celebrare un secondo matrimonio, tirando profitto persino delle esperienze amorose fatte da Ulisse durante il suo vagabondaggio:

io assecondo Ulisse in tutti i suoi desideri perché sono innamorata e i suoi desideri sono anche i miei. Penso che le lussurie più sfrenate gliele abbia insegnate Calipso. Non mi resta che essere grata a Calipso perché ha reso più salda e sicuramente più duratura la nostra unione (p. 177).

Il romanzo, quindi, non finisce secondo il modello della tragedia greca o di un (post)moderno racconto nichilista. La fatalità degli dèi antichi sembra essere scongiurata. *L'happy end*, criticato talvolta con severità, p.es. da Alice

²² «Die Liebe steht dem Tod entgegen, nur sie, nicht die Vernunft, ist stärker als er. Nur sie, nicht die Vernunft, gibt gütige Gedanken. [...] *Der Mensch soll um der Güte und Liebe willen dem Tode keine Herrschaft einräumen über seine Gedanken*» (THOMAS MANN, *Der Zauberberg* [1924], Berlin & Frankfurt am Main, G.B. Fischer, 1965; 8° ed., p. 453).

²³ Questa espressione si riferisce non solo alla suddivisione verticale del palazzo reale, ma indica anche il valore “superiore” dell'amore.

Vollenweider²⁴, certamente, sopravviene come in un film hollywoodiano – anche se è presente sia in Omero, sia nell’opera *Il ritorno d’Ulisse in patria* di Claudio Monteverdi. Ma perché non vedere in questo rovesciamento una prova del saggio umorismo di Malerba, che fa presente che le lotte emancipatrici del femminismo vanno equilibrate dall’amore, che perdona – senza dimenticare i tormenti: «Io lo perdonerò, ma il perdono non pagherà le mie sofferenze ormai alte come la più alta montagna di Itaca» (p. 154).

Alla fine i coniugi trovano una via di uscita: consigliato da Penelope, Ulisse si tramuta in quel poeta, che sarà nominato più tardi «Omero». Assistito dal cantore Terpiade scrive faticosamente *Iliade* e *Odissea*. Dando sfogo e libero corso alla sua indomabile mania di raccontare fatti (non?) accaduti, s’insedia *definitivamente* nella sua patria: «Resterò a Itaca per sempre» (p. 181), per narrare le imprese degli eroi troiani e le proprie avventure durante il viaggio di ritorno. Ulisse inizia così una nuova “carriera” come poeta (p. 175), cercando di assegnare tramite la PAROLA una configurazione e una struttura alle *res gestae*, per strapparle al flusso corrosivo del tempo²⁵. A una condizione tuttavia, quella di aver *sperimentato* in prima persona amori e sofferenze²⁶:

Se uno ha combattuto un solo giorno può raccontare mille storie di guerra. Se uno ha amato anche una sola donna può raccontare mille storie d’amore. Ma chi non è vissuto con amore e con dolore non può inventare nulla se non parole vuote e aride come la cenere (p. 170).

5. Nel *Post scriptum* del suo romanzo, facendo l’occholino al lettore, Luigi Malerba confessa come l’idea di “migliorare” l’*Odissea* omerica gli venisse

²⁴ «Leider wirkt das Happy-End, zu dem Malerba die beiden Protagonisten in extremis zusammenführt, als reiner Kunstgriff» (ALICE VOLLENWEIDER, *Auch Penelope kann lügen. Luigi Malerba schreibt die „Odyssee“ um*, [in «Neue Züricher Zeitung», 1997]; <http://www.amazon.de/exec/obidos/tg/stores/detail/-/books/3596143055/reviews/ref=cm_rev_more_2/028-6909192-5103716> (13.03.06.).

²⁵ «Le cose scritte possono venire rubate, trafugate, corrotte, riaccontate o riscritte con altre parole e in altre lingue superando il corso dei secoli, mentre fatti della vita si consumano e scompaiono per sempre dopo che sono avvenuti» (LUIGI MALERBA, *Il fuoco greco*, Milano, Mondadori, 1990, p. 188-189).

²⁶ «Se uno ha vissuto anche una sola storia d’amore potrà scrivere mille storie d’amore, ma se uno non è mai stato innamorato non potrà mai scrivere due righe credibili su questo argomento» (*Elogio della finzione*, cit., pp. 7-8).

suggerita da sua moglie Anna. Questa gli avrebbe spiegato durante un dibattito filologico:

Penelope [...] aveva capito subito che sotto quelle vesti di mendicante si nascondeva Ulisse, ma ha voluto fingere per un po' di non riconoscerlo per fargli scontare le sue avventure amorose [...], ma soprattutto la sua mancanza di fiducia che lo aveva indotto a rivelarsi a Telemaco e alla vecchia nutrice Euriclea e non a lei (p. 184).

Comunque sia, mediante il suo romanzo, Luigi Malerba, commemorando per sempre l'intuizione perspicace della sua Anna, le ha eseguito un monumento perenne²⁷, il che ci ribadisce l'orientamento "femminista" di questo testo atto ad onorare la saggezza di tutte le figlie di Eva.

²⁷ «Exegi monumentum aere perennius / regalique situ pyramidum altius, / quod non imber edax, non aquilo impotens / possit diruere aut innumerabilis / annorum series et fuga temporum» (HORAZ, *carm.* 3, 30, in *Oden und Epoden*. Lateinisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Bernhard Kytzler [1978, 1981], Stuttgart, Philipp Reclam jun., 1988, 4° ed., p. 182).

**L'irruzione violenta della Storia nel racconto fantastico:
memoria e menzogna in Tabucchi e Cortázar****

Tabucchi e Cortázar

A più riprese mi è capitato di veder suggerito il parallelo fra Antonio Tabucchi e Julio Cortázar in saggi che trattavano del fantastico o del postmoderno. Nel recente *Fantasmî nel Novecento*, Ferdinando Amigoni, concludendo l'analisi del racconto *Notte, mare o distanza*¹, sottolinea come Tabucchi abbia adottato con successo la modalità narrativa del fantastico per «parlare della storia, nel suo volto novecentesco di violenza tanto estrema e praticata su scala così enorme da apparire priva di colpevoli individuali e quasi non raffigurabile» e aggiunge che proprio la capacità di «coniugare in modo memorabile fantastico e brutalità della storia» è ciò che lo accomuna maggiormente a Julio Cortázar, che peraltro lo scrittore toscano ha sempre confessato di ammirare².

Allo stesso modo, Remo Ceserani, nel suo *Raccontare il postmoderno*, accostava i due scrittori sulla base della loro lunga frequentazione della cultura parigina e per aver saputo

* Université Paris IV-Sorbonne.

** Ringrazio vivamente Remo Ceserani, Corrado Donati e Stefano Visani per l'attenta rilettura di questo saggio e i loro preziosi consigli.

¹ ANTONIO TABUCCHI, *Notte, mare o distanza*, in ID., *L'angelo nero*, Milano, Feltrinelli, 1991, pp. 29-50.

² FERDINANDO AMIGONI, *Fantasmî nel Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004, p. 152.

rivitalizzare all'interno della nostra cultura e dei nostri sistemi di comunicazione, il genere ottocentesco del racconto fantastico (in una versione postmoderna, fra tardo surrealismo e psicologismo sottile e allusivo)³.

Ma leggendo con attenzione la produzione fantastica di Tabucchi e Cortázar, colpiscono numerosi altri punti di convergenza, che persino Tabucchi, sempre così restio a scoprire le sue carte e a svelare i legami sotterranei che attraversano la sua opera, è stato disposto ad ammettere quando, in una lunga intervista rilasciata a Carlos Gumpert, ha affermato: «creo tener, en efecto, algo en comun con Julio Cortázar»⁴. Accenno per ora solo a due di essi: la tendenza a dar vita a una sorta di «bestiario», che in Cortázar diventa esplicitamente titolo collettivo di una serie di racconti e in Tabucchi attraversa tutta l'opera (si pensi alle balene-metafore di *Donna di Porto Pim* o ai pesci – carpe, tinche, trote, lucci, pesci rossi – de *L'angelo nero*) e le riflessioni sulla capacità o meno della fotografia di riprodurre la realtà (si veda, da una parte, un racconto come *Le bave del diavolo*, tutto giocato sull'effetto di dirompente rivelazione del dettaglio catturato dall'obiettivo e sfuggito all'occhio umano, e dall'altra la conversazione, nel finale di *Notturmo indiano*, sul rapporto fra dettaglio e contesto)⁵.

Inoltre, come sottolinea Ceserani, i due autori sono accomunati dalla frequentazione della cultura parigina. Parigi, la città in cui aveva scelto di vivere e che diventerà sede del suo esilio politico, dagli anni Settanta, ha un effetto significativo sul Cortázar intellettuale, perché è proprio qui che egli abbandona quella tendenza ad astrarsi dal dramma politico del Sud America («piccolo borghese estraneo a tutto quanto fosse al di là della sfera estetica» negli anni

³ REMO CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997, p. 202. Ceserani esemplifica in cosa consiste l'innovazione apportata al racconto fantastico dai due autori in due capitoletti ad essi dedicati nel suo *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996, pp. 133-146.

⁴ CARLOS GUMPERT MELGOSA, *Conversaciones con Antonio Tabucchi*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1995, p. 62. Forse non è solo un dato curioso che, a completamento dei suoi studi universitari, l'autore, dovendo scegliere l'argomento della tesi, si fosse orientato in un primo momento sull'insegnamento di Lingua e Letteratura spagnola: la lingua di Cortázar.

⁵ JULIO CORTÁZAR, *Las babas del diablo*; trad. it. di Cesco Vian *Le bave del diavolo*, in ID., *I racconti*, a cura di Ernesto Franco, Torino, Einaudi-Gallimard («Biblioteca della Pléiade»), 1994, pp. 272-286; ANTONIO TABUCCHI, *Notturmo indiano*, Palermo, Sellerio, 1984.

1946-1954, come ricordano De Sola e Berriot⁶) e comincia a militare attivamente contro i regimi dittatoriali che vi si erano insediati. Parigi come risveglio della coscienza, città catalizzatrice di interessi, impulsi, bisogni, è anche città ispiratrice e fucina di racconti e romanzi per Tabucchi, che spesso lo ha confessato nelle sue interviste, note e «poetiche a posteriori»: pur non avendo svolto qui un corso di studi regolare, tuttavia la cultura francese e quella che in qualche modo passava da Parigi trapela con insistenza nell'opera di Tabucchi e sembra rivestire un peso importante nella sua formazione culturale.

La Storia e il fantastico

In particolare è l'irruzione violenta della Storia attraverso i mezzi della narrazione fantastica a suggerire qui l'accostamento tra i due scrittori, anche se Cortázar si spinge, attraverso la letteratura, a una «militanza» politica⁷ che Tabucchi non può sentire con altrettanta forza, per la sua appartenenza a un mondo e a un'epoca molto diversi rispetto al Sud America degli anni Cinquanta e Sessanta.

Da una parte, fin dagli esordi, l'autore toscano è sensibile a certe pagine della storia d'Italia e in particolare alle vicende di diseredati, ribelli, umili che lottano per la libertà e l'unità (si pensi al Risorgimento protagonista di *Piazza d'Italia* o ai racconti che rievocano il ventennio fascista); dall'altra, la profonda conoscenza del Portogallo lo spinge ad ambientarvi numerose storie, sogni e visioni. Non bisogna arrivare a *Sostiene Pereira* perché il ricordo di quegli anni violenti e terribili irrompa sulla pagina. Già ne *Il gioco del rovescio*, *L'angelo nero* e *Requiem* spesso la Storia appare sotto forma di incubo. Persino in *Sogni di sogni*, che ha un titolo così improntato alla leggerezza, il sonno a volte genera visioni

⁶ KARINE BERRIOT, *Julio Cortázar l'enchanteur*, Paris, Presses de la Renaissance, 1988; GRACIELA DE SOLA, *Cortázar y el hombre nuevo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1973.

⁷ Dopo la pubblicazione del *Libro de Manuel* (1973), di contenuto esplicitamente politico, Cortázar verrà dichiarato «indesiderabile» in Argentina e il suo esilio parigino assumerà connotazione politica. Cortázar devolve i diritti d'autore del libro, che in Francia ottiene il Prix Médicis, in favore degli aiuti ai prigionieri politici argentini. Poi comincia una serie di viaggi in Perù, Ecuador, Cile, Cuba, Nicaragua e nel 1980 una campagna internazionale in favore della rivoluzione nicaraguense. A favore dei sandinisti devolgerà i diritti dell'ultimo libro scritto con la compagna Carol Dunlop, *Los antonautas de la cosmopista, viaje atemporal París-Marseille* (1983).

spaventose: a sognare sono intellettuali, artisti, poeti che hanno avuto un impatto doloroso con la loro epoca o ne hanno avuta una lucida visione – come Goya –, e che spesso hanno pagato con la vita la loro lotta per la libertà d’espressione – come Majakovskij e García Lorca –⁸.

Se della feroce dittatura di Salazar Tabucchi ha un’esperienza diretta perché proprio in quegli anni soggiornava a lungo nel paese ed era in contatto con diversi intellettuali tenuti sotto controllo dal regime o spinti a tacere, dell’antifascismo italiano egli, nato nel 1943, non può averla per motivi anagrafici. Non va dimenticato tuttavia che il paese in cui è nato, Vecchiano, è stato a lungo uno dei comuni più «rossi» del circondario pisano, con presenza di anarchici e comunisti molto ortodossi, e che in famiglia e fra gli amici di Tabucchi sono circolati a lungo racconti sulla resistenza, fino a costituire una radicata tradizione orale, poi confluita nei romanzi e racconti.

In un breve testo *on line* che coglie con precisione le caratteristiche del «fantastico militante» di Cortázar, Mirco Mungari giunge a questa conclusione:

tutta la produzione cortázariana nasce dalla viscerale osservazione della realtà, dalla digestione e sconfessione del sogno. Come un particolare insignificante può diventare il primo motore di una irresistibile situazione *fantasticizzata*, così un fatto storico può fornire il materiale per un’opera di letteratura e insieme di denuncia⁹.

Questa militanza è tipica della produzione e della posizione intellettuale di Cortázar – come afferma egli stesso a proposito delle sue ultime raccolte (*Uno qualunque* e *Tanto amore per Glenda*, tra le altre), con le quali intende dimostrare che è possibile scrivere «un racconto fantastico [...] che abbia, nello stesso tempo, un contenuto rivoluzionario»¹⁰ –; ma non bisogna dimenticare che anche Tabucchi non smette mai di esercitare il proprio ruolo di intellettuale, come ha recentemente sottolineato Flavia Brizio-Skov. Alcune delle costanti che la studiosa evidenzia nella produzione dell’autore – la centralità della Storia

⁸ ANTONIO TABUCCHI, *Sogni di sogni*, Palermo, Sellerio, 1992.

⁹ MIRCO MUNGARI, *Il fantastico militante: l’impegno nella letteratura di Julio Cortázar*, in «Argo», luglio-dicembre 2004, n. 9: <http://www.argonline.it> (numero dedicato ad Arti e Potere).

¹⁰ Come afferma Cortázar in un’intervista a Ernesto González Bermejo (*Conversaciones con Cortázar*, Barcelona, Edhasa, 1978), ora in parte riportata come nota introduttiva al racconto eponimo *Uno qualunque*, in *I racconti*, cit., p. 1376.

e il problema della giustizia – lo confermano¹¹. Qui interessa vedere come la scommessa dell'intellettuale possa giocare anche sul campo della narrativa fantastica, ossia con le pure armi dello scrittore che resta fedele ad uno dei suoi generi più tipici. Ma per dimostrarlo non si può prescindere da una riflessione preliminare sul rapporto fra memoria e menzogna, Storia e finzione, scrittura e verità; né si può ignorare che la Storia molto spesso entra nel racconto fantastico prevalentemente sotto forma di incubo, allucinazione, mostro, sogno perturbante.

La scrittura come menzogna

Scrivendo Julio Cortázar, nel 1969, in *Del racconto breve e dintorni*:

Forse è esagerato affermare che tutti i racconti brevi pienamente riusciti, e in particolare i racconti fantastici, siano prodotti nevrotici, incubi o allucinazioni neutralizzati mediante l'oggettivazione e il trasferimento a un ambiente esterno rispetto al terreno nevrotico; ad ogni modo, in qualunque racconto breve memorabile si percepisce tale polarizzazione, come se l'autore avesse voluto disfarsi il più presto possibile e nel modo più categorico della propria creatura, esorcizzandola nell'unico modo che gli era dato di farlo: scrivendola¹².

L'idea che scrivere sia esorcizzare, «rifiutare creature invadenti»¹³ appartiene anche a Tabucchi. Il concetto, espresso, come ricorda Cortázar¹⁴, in «un verso mirabile di Pablo Neruda: Le mie creature nascono da un lungo rifiuto», torna nella *Nota* premessa a *L'angelo nero*, in cui Tabucchi confessa il desiderio che tale introduzione possa servire da «viatico o commiato», per liberarsi di creature con le quali la convivenza non è stata delle più semplici: «Basta. Che se ne vadano così, come sono venuti. Niente li giustifichi, niente li protegga»¹⁵. Egli, però, avverte anche l'impossibilità di disfarsene, perché gli

¹¹ FLAVIA BRIZIO-SKOV, *Antonio Tabucchi. Navigazioni in un arcipelago narrativo*, Cosenza, Luigi Pellegrini Editore, 2002.

¹² JULIO CORTÁZAR, *Del cuento breve y sus alrededores*, in ID., *Último Round*, Siglo XXI, México, 1969; trad. it. *Del racconto breve e dintorni*, in *I racconti*, cit., pp. 1328-1337. La citazione è a p. 1331.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ ANTONIO TABUCCHI, *Nota a L'angelo nero*, cit., p. 9.

«angeli» che gli hanno ispirato questi racconti sono creature insinuanti, pungenti, che tendono a tornare ossessivamente. Pipistrelli e fantasmi: «una presencia maléfica»¹⁶.

Citando Mario Vargas Llosa, Tabucchi sostiene che la scrittura di un racconto è una pratica simile a uno *strip-tease*, con la differenza che, mentre la ragazza spogliandosi mette a nudo le sue grazie, lo scrittore esibisce «i fantasmi che lo assediano, la parte più brutta di se stesso: le sue nostalgie, le sue colpe e i suoi rancori»¹⁷; i romanzi, infatti, hanno la capacità di provocare sensi di colpa, perché vengono da lontano, sono opere incompiute e parlano con le voci dei fantasmi¹⁸. La *Nota introduttiva* a *I volatili del Beato Angelico* offre inoltre una sorta di «poetica», una chiave di lettura, e non solo di questo libro in particolare. Dopo «l'angelo nero», l'eco di Montale torna anche grazie alle «muse zoppe» con cui Tabucchi definisce i sentimenti ispiratori di questa raccolta:

Ipocondrie, insonnie, insofferenze e struggerimenti sono le muse zoppe di queste brevi pagine. [...] Molte di esse mi sembrano vagare in un loro strano fuori che non possiede un dentro, come schegge alla deriva sopravvissute a un tutto che non è mai stato. Estranee a ogni orbita, ho l'impressione che navighino in spazi confidenziali eppure di ignota geometria; diciamo frattali domestici: le zone *interstiziali* del nostro quotidiano dover essere o certi bitorzoli dell'esperienza¹⁹.

«Scrivo per deriva, per dislocamento; e siccome scrivo *da un interstizio*, non faccio che invitare gli altri a cercare i propri e a guardare, attraverso questi, il giardino in cui gli alberi hanno frutti che ovviamente sono pietre preziose», annotava Cortázar²⁰ in un appunto che potrebbe essere di mano di Tabucchi, a evidenziare il proprio punto di vista spostato, incongruo rispetto alla norma, un interstizio che offre un angolo di visuale inedito al lettore. «Una fisica della

¹⁶ CARLOS GUMPERT MELGOSA, *Conversaciones con Antonio Tabucchi*, cit., p. 178.

¹⁷ ANTONIO TABUCCHI, *La frase che segue è falsa. La frase che precede è vera*, in ID., *I volatili del Beato Angelico*, Palermo, Sellerio, 1987, p. 53.

¹⁸ ANTONIO TABUCCHI, *Storia di una storia che non c'è*, ivi, p. 59.

¹⁹ ANTONIO TABUCCHI, *Nota a I volatili del Beato Angelico*, cit., p. 9. Corsivo mio.

²⁰ JULIO CORTÁZAR, *Del sentimento de no estar del todo*, in ID., *La vuelta al día en ochenta mundos*, Siglo XXI, México, 1967; trad. it. *Del sentimento di non esserci del tutto*, in *Il giro del giorno in ottanta mondi*, Padova, Alet Edizioni, 2006, pp. 33-42. La citazione è a p. 33. Corsivo mio.

distrazione. Una fenomenologia dello sguardo eccentrico», per dirla con Ernesto Franco²¹.

Se le «muse zoppe» di Tabucchi sono sentimenti legati all'inquietudine e all'insonnia e se il loro fine è interrogare, più che fornire risposte, il risultato è in Tabucchi «larva», «quasi-racconto», nucleo che conserva un senso in potenza e che non si dispiega in un testo unico e unitario, ma spesso ha bisogno di tempi e fasi successive per srotolarsi e offrirsi all'interpretazione e giustifica la forte intertestualità che caratterizza tutta la produzione dell'autore toscano. Qualcosa che parrebbe molto diverso dal racconto breve e perfetto a cui si riferisce Cortázar. Eppure, anche i racconti di quest'ultimo provocano arcane risonanze nel lettore:

il grande racconto breve condensa l'ossessione del predatore, è una presenza allucinante che si installa fin dalle prime frasi per affascinare il lettore, fargli perdere contatto con la sbiadita realtà che lo circonda, annullarlo in un'immersione più intensa e dominante. Da un racconto simile si esce come da un atto amoroso, esausti e fuori dal mondo circostante, cui si fa ritorno a poco a poco con uno sguardo di sorpresa, di lento riconoscimento, molte volte di sollievo, e tante altre di rassegnazione²².

In effetti, la tensione accumulata e condensata nel racconto non si esplicita solo nella forma aperta dei non-racconti di Tabucchi, ma produce anche quell'effetto di irradiazione sulla realtà che è la cifra caratteristica del fantastico e soprattutto del racconto di fantasmi. Anche del racconto di fantasmi in assenza degli stessi, caratterizzato da «presenze assenti», come è tipico di Cortázar, di Tabucchi e del maestro comune Henry James. Tabucchi è molto abile a tagliare fili logici, eliminare ponti, isolare nuclei che chiede al lettore di reintegrare dopo aver disseminato sul suo cammino indizi svianti, Cortázar ottiene questo effetto di abdicazione dalla realtà comunemente intesa grazie alla tensione prodotta dal racconto e alla naturalezza straordinaria con cui padroneggia gli strumenti retorici del fantastico – si pensi all'uso disinvolto e inedito che egli fa dell'io narrante, passando con effetti di grande sorpresa da

²¹ ERNESTO FRANCO, *Nel giro del giorno in ottanta mondi*, in JULIO CORTÁZAR, *I racconti*, cit., p. IX.

²² JULIO CORTÁZAR, *Del racconto breve e dintorni*, cit., pp. 1331-1332.

un “tu” generico a un “tu” giustificato da un “io” protagonista ma taciuto fino all’ultimo, o da un “noi” impersonale che all’improvviso viene a coinvolgere i due protagonisti –²³.

Come ha scritto Walter Catalano a proposito delle prime raccolte di racconti cortázariane, «si tratta di *ghost-stories* in cui il fantasma è stato espulso o taciuto; al suo posto un vuoto, i suoi “effetti”, i suoi riflessi, come impronte od onde concentriche e successive alla superficie del reale»²⁴. Questa modalità narrativa implica anche una teoria della scrittura come menzogna²⁵.

Nell’indagine sul rapporto conflittuale fra scrittura e realtà, non si possono tralasciare in Tabucchi quei testi singolari – «peritesti» o «paratesti» – che precedono ogni raccolta di racconti: le note introduttive o glosse o premesse di mano dell’autore. Manuela Bertone parla in proposito di «gioco del peritesto», in quanto esse confondono il lettore anziché aiutarlo a chiarire, dato che suggeriscono di continuo che si racconta di un universo incomprensibile, sfuggente, incongruo. Dello stesso avviso è Giovanni Palmieri, quando avverte: «Diffidate delle indicazioni filologiche e dei paratesti d’autore che – anche quando sembrano serissimi; come in Tabucchi – in realtà appartengono alla medesima logica dei testi che accompagnano e con essi intrattengono solidi legami di fedelissima complicità»²⁶. Essi indirizzano e sviano allo stesso tempo.

D’altro canto, se Tabucchi sottolinea con un certo compiacimento che degli scrittori non ci si può assolutamente fidare perché mentono per natura anche quando affermano il contrario, lo stesso Cortázar non è da meno quando, commentando la struttura del racconto *Riunione con un circolo rosso*,

²³ Nell’uso della seconda persona narrativa, che anche Tabucchi pratica, si può forse vedere l’influsso delle sperimentazioni dell’Oulipo, ad es. del romanzo di Michel Butor, *La modification* (1957), trad. it. di Oreste Del Buono, *La modificazione*, Milano, Mondadori, 1959; tutto costruito con questa modalità narrativa. Questo influsso aggiungerebbe un ulteriore elemento all’importanza, per entrambi, dell’esperienza parigina degli anni Sessanta e Settanta.

²⁴ WALTER CATALANO, *Del fantastico e del politico: ricordo di Julio Cortázar*, nel sito: <http://www.estovest.net/letture/cortazar.html>

²⁵ Rimando bibliografico obbligatorio sull’argomento è: MARIO LAVAGETTO, *La cicatrice di Montaigne. Sulla bugia in letteratura*, Torino, Einaudi, 1992.

²⁶ GIOVANNI PALMIERI, *Per una volatile leggerezza. Il «dato manco» di Antonio Tabucchi*, in NATHALIE ROELENIS & INGE LANSLOTS (a cura di), *Piccole finzioni con importanza. Valori della narrativa italiana contemporanea*, Ravenna, Longo, 1991, p. 135. MANUELA BERTONE, *Antonio Tabucchi. Il gioco del peritesto*, in «Gradiva», IX, 2, 6, 1988, pp. 33-39.

conclude: «nella seconda [parte] irrompe il fantastico. In questo senso non bisogna fidarsi molto di me perché vedo la realtà e il fantastico su un piano indifferenziato»²⁷.

Julius Cortázar, *Uno qualunque* (1977)

Alla raccolta *Uno qualunque*²⁸ appartengono due racconti che coniugano con grande efficacia modo fantastico e brutalità della Storia, chiari esempi di «fantastico militante»: si tratta di *Seconda volta* e *Apocalisse di Solentiname*. Ad essi aggiungerei il racconto eponimo della raccolta, *Uno qualunque*, già citato²⁹, e *Graffiti*, più tardo, per sua intensa visionarietà. Pur seguendo procedimenti narrativi molto diversi fra loro, da essi trapela con grande partecipazione emotiva la tragedia della Storia argentina. Proprio a causa di *Seconda volta* e *Apocalisse di Solentiname*, come ricorda Cortázar nelle sue interviste, la raccolta non fu pubblicata in Argentina, ma in Messico³⁰.

Seconda volta affronta il problema degli interrogatori della polizia politica in una chiave che si potrebbe definire kafkiana. Per questo ricorda, nella produzione di Tabucchi, *Il battere d'ali di una farfalla a New York può provocare un tifone a Pechino?* ma anche certe riflessioni sulla colpa che percorrono tutto *Requiem*; mentre *Apocalisse di Solentiname* ricorda la centralità della fotografia nell'opera di entrambi gli autori e richiama sia il finale di *Notturmo indiano*, sia *Notte, mare o distanza*, per la violenza che entra nella pagina improvvisamente

²⁷ La citazione è tratta da ERNESTO GONZÁLES BERMEJO, *Conversaciones con Cortázar*, cit., e riportata nella nota introduttiva a *Reunión con un círculo rojo*; trad. it. di Flaviarosa Nicoletti Rossini, *Riunione con un circolo rosso* (in *Uno qualunque*), in JULIO CORTÁZAR, *I racconti*, cit., p. 1375.

²⁸ JULIO CORTÁZAR, *Alguien que anda por ahí*, Madrid/México, Alfaguara/Ed. Hermes, 1977; trad. it. di Flaviarosa Nicoletti Rossini, *Qualcuno che passa di qui*, Parma, Guanda, 1984. La raccolta prende il titolo di *Uno qualunque* nella raccolta de *I Racconti* editi da Einaudi-Gallimard, cit., da cui si cita.

²⁹ Vedi nota 10. In *Uno qualunque* (in *I racconti*, cit., pp. 853-859), a un sicario assoldato dalla rivoluzione, in missione in una città straniera, fa visita, nella notte, uno strano personaggio che conosce la sua identità e, intrufolatosi nella sua stanza contro ogni regola della verosimiglianza (la porta è chiusa a chiave), lo uccide.

³⁰ «Ci sono due racconti, *Apocalisse di Solentiname* e *Seconda volta*, che hanno provocato la collera della Giunta argentina; esigono che li sopprima per autorizzare la pubblicazione del libro, ragion per cui esso apparirà – completo naturalmente – in Messico» (ivi, p. 1373).

con la forza allucinata della visione, della memoria e del sogno. Qui mi limiterò all'analisi di *Seconda volta*³¹.

Una ragazza, María Elena, riceve la convocazione per presentarsi in un ufficio del ministero. Il laconico foglietto giallo recita solo: «pratica che la riguarda» e presenta indirizzo, orario, timbro ufficiale e firma illeggibile del funzionario. L'ufficio si trova in una zona residenziale e anonima che ha parvenza di vita normale e non è segnalato, come nota stupita la ragazza, né da una bandiera nazionale né da un edificio particolarmente decoroso o maestoso (terzo piano senza ascensore, targhetta sporca e incollata malamente). La sala d'aspetto presenta caratteri claustrofobici che mettono a disagio la ragazza, ultima arrivata, senza che lei capisca bene perché (il corridoio è così stretto che le gambe delle persone sedute si toccano, l'aria è piena di fumo) e i discorsi della gente in attesa sembrano i soliti, ma tutti sembrano animati da una grande fretta di andarsene al più presto da quel posto; tutti tranne Carlos, il ragazzo, l'unico tra i presenti ad essere lì per la seconda volta. Nell'attesa, tra i due ragazzi si instaura una certa confidenza: è Carlos in particolare a rilassare l'atmosfera, con l'atteggiamento di chi ha già confidenza col luogo, e quando tocca a lui, entra nell'ufficio senza esitazione. Lo smarrimento e il dubbio si insinuano in María Elena quando è il suo turno: contrariamente alle persone che lo hanno preceduto, infatti, Carlos non è ancora uscito nel corridoio; lo stupore della ragazza cresce quando nota che nell'ufficio in cui viene fatta entrare non ci sono altre porte da cui Carlos potrebbe essere uscito. Frastornata, dopo aver compilato un formulario banale ed essere stata informalmente convocata per un secondo colloquio, previsto tre giorni dopo, esce all'aperto e aspetta ancora un po' di vedere comparire il ragazzo da qualche altra scala o porta. Poi, non riuscendo a risolvere il mistero, si allontana.

L'effetto di straniamento e di allucinazione è ottenuto da Cortázar grazie a un sapiente intreccio dei punti di vista. L'*incipit* del racconto è caratterizzato da

³¹ Rimando a una versione più estesa del saggio (uscito con il titolo *Il racconto fantastico e le cicatrici della Storia. Memoria e menzogna in Tabucchi e Cortázar*, su «Incontri», XXIII (2008), 1, pp. 35-49) l'analisi di *Apocalipsis de Solentiname*, trad. it. di Flaviarosa Nicoletti Rossini, *Apocalisse di Solentiname*, ivi, pp. 788-794 e di *Graffiti* (trad. it. di Cesare Greppi, ivi, pp. 1071-1075), originariamente incluso in *Queremos tanto a Glenda*, Nueva Imagen, México, 1980; trad. it. di Cesare Greppi, *Tanto amore per Glenda*, Parma, Guanda, 1983.

un «noi» narrante, che si presenta come quello, calmo, pigro, degli impiegati dell'ufficio che aspettano i cittadini convocati. Al punto di vista degli impiegati si intreccia fin da subito quello di un non meglio identificato «capo», che li invita alla naturalezza nello svolgimento del compito. L'intreccio dei due punti di vista genera subito tensione, perché è chiaro che i cittadini sono all'oscuro del reale scopo della loro convocazione nell'ufficio: «Loro, naturalmente, non potevano sapere che li stavamo aspettando, aspettando davvero, certe cose dovevano accadere come se niente fosse, state sereni, ve lo dico io, ripeteva il capo»³². Dopo questa introduzione, entra in scena María Elena e il lettore non può che identificarsi con il suo smarrito punto di vista e prendere confidenza, insieme a lei, con Carlos. Nel finale, poi, a chiudere il cerchio sullo smarrimento della ragazza («Prima di muoversi [...] pensò che il giovedì sarebbe dovuta tornare. Sicuramente sarebbe stato diverso e l'avrebbero fatta uscire da un'altra parte, anche se non sapeva da dove e perché»), torna il «noi» iniziale, questa volta senza più maschere, cinico, freddo, crudele, a scioccare definitivamente il lettore: «Lei no, certamente, ma noi sì, lo sapevamo, noi avremmo aspettato lei e gli altri, fumando con calma e chiacchierando mentre il negro López preparava uno dei tanti caffè del mattino»³³. Il contrasto stridente fra l'attesa inquieta e ingenua di lei e la fredda calma degli impiegati comunica in chiusura un senso di stordimento e di allucinazione. María Elena e Carlos sembrano due ragazzi assolutamente innocenti, non temono nulla dalla convocazione nel falso ufficio: in loro non c'è nemmeno l'ombra di un sospetto, come se non avessero nulla da nascondere. Eppure, la colpa aleggia su chiunque. Si potrebbe commentare questo racconto con il dialogo che, in *Requiem* di Tabucchi, si svolge al ristorante fra il Protagonista e il suo Convitato [Pessoa] e ha per oggetto il *Processo* di Kafka e una inquietante disquisizione sulla vigliaccheria e sulla colpa:

Kafka, dissi io, si chiamava Kafka. Lui, sì, disse [...] il suo diario è tutto percorso da una nota di vigliaccheria, ma che coraggio aver scritto quel libro meraviglioso, sa? Quel libro sulla colpa. *Il processo?*, domandai, dev'essere *Il processo*. Sì certo,

³² JULIO CORTÁZAR, *Segunda vez*; trad. it. *Seconda volta* (in *Uno qualunque*), in *I racconti*, cit., p. 762.

³³ Ivi, p. 768.

disse lui, è il libro più coraggioso del nostro secolo, ha il coraggio di affermare che tutti siamo colpevoli. Colpevoli di che?, domandai. Come di che?, disse lui, di essere nati, forse, e delle cose che sono successe in seguito, siamo tutti colpevoli³⁴.

Antonio Tabucchi, *L'angelo nero* (1991)

Anche nell'universo di Tabucchi la Storia è spesso brutalità e *L'angelo nero* è una delle raccolte di racconti più significative, per quanto riguarda il connubio di memoria e menzogna, se intendiamo per memoria la Storia con la lettera maiuscola, la macrostoria. L'atmosfera di cospirazione, i metodi poco ortodossi della polizia politica durante la dittatura di Salazar e oscuri episodi del fascismo italiano esplodono in queste cupe visioni che hanno legami con quasi tutte le raccolte precedenti, in un gioco intertestuale sottilissimo in cui, in particolare, le apparizioni incongrue di animali, angeli, strane creature che affiancano i personaggi, spesso fantasmi di personaggi già apparsi in altri racconti, contribuiscono ad accrescere la tensione, il senso di spaesamento e di incubo perturbante. Certe visioni sembrano scaturire dalla fantasia di Hieronymus Bosch e certi animali hanno la stessa funzione di «correlativo oggettivo» dei bestiari montaliani³⁵.

La *Nota* introduttiva, come d'abitudine, fornisce una chiave di lettura significativa sui procedimenti narrativi messi in atto in questi racconti: «Quello che è stato torna, bussava alla nostra porta, petulante, questuante, insinuante. Spesso reca un sorriso sulle labbra, ma non bisogna fidarsi, è un sorriso ingannatore»³⁶. Come ha scritto Claudio Pezzin:

All'interno di uno scenario dominato da personaggi sorretti da una ritualità animale e sacerdotale insieme, emerge come un totem il rito della violenza che accompagna l'altro rito tragico della parola. Da una parte abbiamo la

³⁴ ANTONIO TABUCCHI, *Requiem. Un'allucinazione*, Milano, Feltrinelli, 1992, p. 122.

³⁵ ANNA DOLFI, *Tabucchi, l'«angelo nero» e gli animali inquietanti*, in ENZA BIAGINI & ANNA NOZZOLI, *Bestiari del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 305-328. Per Montale, cfr. GIULIANO MANACORDA, *Bestiario montaliano*, in SERGIO CAMPAILLA & CESARE FEDERICO GOFFIS (a cura di), *La poesia di Eugenio Montale*, Firenze, Le Monnier, 1984, pp. 118-130.

³⁶ ANTONIO TABUCCHI, *Nota a L'angelo nero*, cit., p. 10.

sopraffazione degli eventi e della storia, dall'altra il sotterraneo della parola che non trova il suo spazio a cielo aperto e deve sopravvivere di tana in tana, in una fuga geologica³⁷.

Le parole che danno voce alla memoria non escono facilmente alla luce, la coscienza le deforma e le occulta. Difficile dire apertamente. Intervengono il sogno, la fantasia, il controllo della razionalità. La Storia è per lo più incubo che sarebbe meglio non rivelare, fantasma, mostro che è pericoloso risvegliare.

Quasi tutti i racconti hanno per oggetto il rapporto della scrittura con la realtà e la menzogna. Per il nostro assunto di partenza è particolarmente interessante *Il battere d'ali di una farfalla a New York può provocare un tifone a Pechino?*, «un dialogo-interrogatorio sul senso della scrittura, sulla sua lucida e anche cupa follia, una lucida messinscena di un processo allo scrittore e alla scrittura», come lo ha definito Claudio Pezzin³⁸, soprattutto perché queste riflessioni sono contenute in un racconto che allude a una situazione storica di violenza e sopraffazione: un interrogatorio fra un ex-militante in un'organizzazione rivoluzionaria e un misterioso funzionario della polizia segreta³⁹.

Oltre a *Notte, mare o distanza*, che proprio per la visione della Storia come incubo è stato in più occasioni analizzato⁴⁰, nella stessa raccolta, *Capodanno* è un tipico esempio di racconto in cui la Storia entra nella vita del protagonista-narratore attraverso le deformazioni della memoria e della fantasia. Si tratta di un testo che viene da lontano, perché si intreccia sia con *I pomeriggi del sabato (Il gioco del rovescio, 1981)* e *Gli incanti (Piccoli equivoci senza importanza, 1985)*, sia con due abbozzi di romanzo da Tabucchi pubblicati in rivista negli anni Settanta (1977 e 1978)⁴¹ e la cui vicenda è raccontata anche nel già menzionato *Storia di*

³⁷ CLAUDIO PEZZIN, *Antonio Tabucchi*, Verona, Cierre Edizioni, 2000, p. 71.

³⁸ Ivi, p. 75.

³⁹ Secondo la Brizio-Skov, il racconto allude al caso Sofri, al quale Tabucchi si è a lungo e pubblicamente interessato, soprattutto nella figura dell'uomo che confessa, che avrebbe molto in comune col pentito Leonardo Marino. Cfr. FLAVIA BRIZIO-SKOV, *Antonio Tabucchi. Navigazioni in un arcipelago narrativo*, cit.

⁴⁰ Per esempio da Amigoni e Dolfi, cit. Il racconto si riferisce alle vicende occorse a un gruppo di amici portoghesi, in una notte tragica del 1969, in pieno regime salazarista.

⁴¹ Come ricorda Palmieri, su «Il Caffè» (a. XXII, s. VIII, n. 2, 1977, pp. 25-26) uscirono due pagine dal titolo *Nel regno del corallo*, definite come «capitolo iniziale del nuovo romanzo *Lettere a Capitano Nemo*», alle quali l'autore fa riferimento nella *Nota* introduttiva a *L'angelo nero*; su «Paragone» (n. 342,

*una storia che non c'è*⁴². Il racconto è articolato in numerosi capitoletti e ricco di ellissi narrative.

Il protagonista di *Capodanno* è un bambino dal «nome antico», Duccio. Nome che racchiude un universo toscano, «un'immaginaria Maremma», suggerisce Tabucchi nella *Nota* introduttiva. La Storia irrompe nella vita di Duccio grazie alla figura del padre Lapo, fascista di Salò ucciso dai partigiani e gettato nel lago, per aver preso parte a un massacro ai loro danni. Ma il fatto non è vissuto dal bambino in prima persona, come testimone, esso riaffiora alla coscienza e alla memoria per ondate successive, per ricostruzione dolorosa attraverso la lente deformante, salvifica e rivelatrice insieme, del sogno, del ricordo, della fantasia che via via assemblano e scompongono i pezzi, portano alla luce ma allo stesso tempo modificano e sottraggono alla consapevolezza di ciò che è realmente accaduto. Questa modalità altalenante segna tutto l'andamento narrativo del racconto.

È un sogno subacqueo a introdurre il racconto e i personaggi: accompagnato dal fido Capitano Nemo, amico immaginario di ascendenza libresca (Duccio è assiduo frequentatore, in segreto, della biblioteca della casa), il protagonista scorge sul fondo del mare una croce con la fotografia del padre, vestito da fascista e teso nel saluto romano, e, poco oltre, racchiusa nelle valve di un'enorme ostrica, la madre, bianca come una perla, che canta. Con un'alternanza continua di piani temporali e spaziali, nella seconda sequenza il protagonista sembra svegliarsi e tornare alla realtà, ma in verità la mente arretra subito verso un'altra stagione (l'estate) e verso un'altra età (l'infanzia) e ricostruisce alcuni elementi della sua vita quotidiana nella grande tenuta di famiglia.

Solo con la quarta sequenza i ricordi svelano il nome del protagonista e lentamente fanno luce sul collegamento fra il sogno dell'abisso e il padre. «Mai entrare in camera con il piede sinistro: avrebbe sognato il babbo in fondo al lago. Sulle erbe del fondo, fra un branco di lucci»: la tragedia dell'assassinio del

1978, pp. 14-25) fu pubblicata una silloge più consistente di «capitoli scelti dal romanzo [...] di prossima pubblicazione» (GIOVANNI PALMIERI, *Per una volatile leggerezza*, cit., pp. 134-135).

⁴² ANTONIO TABUCCHI, *Storia di una storia che non c'è*, in *I volatili del Beato Angelico*, cit., pp. 58-61.

padre fascista si svela mescolando la presa di coscienza della realtà con quello che apparentemente sembra il filo principale del ricordo: il rito serale del coricarsi, la paura di andare a letto da solo, inventando continui giochi e mosse scaramantiche per scongiurare il pericolo di spaventose presenze annidate nei corridoi o sulle scale. Così, Duccio ricostruisce i brandelli di discorsi degli adulti: «Ce l'avevano buttato i partigiani, ma tanto era già morto. La Flora lo raccontava alla vecchia delle materasse, a voce bassa. Ma lui aveva sentito lo stesso, perché faceva finta di dormire con la testa sulla tavola».

La stanza da letto è popolata da molte presenze che vegliano o incombono su Duccio bambino che si corica: l'angelo Duccio e il luccio mostruoso coi denti aguzzi che può apparire sotto il letto quando meno te lo aspetti. «Si sente ancora quando si è morti? Il babbo sentiva i lucci intorno a sé? Gli angeli custodi seguono la gente anche nell'acqua? C'era un angelo, fra i lucci, che teneva il babbo per i capelli?»

Mentre l'unica preoccupazione degli adulti sembra quella di dimenticare (la mamma sempre a letto, sempre stanca, sempre leggermente sotto shock) e di rimuovere (i discorsi di Flora sempre troncati a metà quando Duccio è presente, l'esortazione della mamma a Duccio a ricordare sempre il padre come un eroe, qualunque discorso senta in proposito), Duccio cerca di ricostruire e di superare in questo modo la paura che quell'enorme groviglio di non-detto gli provoca: l'unico interlocutore a cui raccontare il suo desiderio e la sua decisione di affrontare i luoghi *off-limits* che celano il segreto (il baule che contiene come cimeli le armi e il fez del padre; lo scantinato in cui sono stati trasportati i corpi dei partigiani massacrati dal padre e dai suoi complici tedeschi, e da cui sono state rimosse, ma da cui riaffiorano come «macchie di umidità», le tracce di sangue) è Capitano Nemo, anch'egli immaginato in una stanza chiusa e segreta, sulla cui soglia Duccio depone le lettere che gli scrive⁴³.

La decisione di penetrare nel «sotterraneo» è data da una volontà di sapere, come scrive Duccio a Nemo. La parola «sotterraneo» evoca un altro

⁴³ La casa di Duccio è piena di soglie da non varcare se non col permesso degli adulti: la stanza da letto della madre, la stanza dello zio Jacopo, la biblioteca, il ripostiglio dei mobili vecchi, la rimessa, gli scantinati.

abisso, dopo quello acquatico: l'abisso del mistero, della colpa che ha condannato il padre alla morte nel lago. In casa, quel luogo, era chiamato comunemente «gli scantinati»; «sotterraneo» agisce nella memoria di Duccio come spia linguistica di un ricordo rimosso che riprende vita grazie all'eco della parola stessa nel ricordo: in una notte lontana, Duccio già a letto che si risveglia a causa del rumore e delle grida e intravede dalla finestra soldati con gli elmetti lucidi, qualcuno che grida di portare una fila di uomini scesa dal camion «nel sotterraneo», una figura misteriosa «con l'impermeabile e il cappello sugli occhi» che forse è il babbo, il grido della madre; le parole smozzicate di Flora che si riferisce all'episodio come al «fattaccio».

Ma ciò che Duccio intende fare negli scantinati è «cancellare». Le macchie di sangue su cui Flora ha steso la calce sono in parte riaffiorate sui muri e sembrano macchie d'umidità a chi non ne conosca la vera natura. Ma Duccio sa e quindi, armato di carboncino, le collega con una linea che ne segue l'andamento e poi vi traccia sopra delle croci, come a cancellarle. Che significato assume questo desiderio di cancellare? Se è vero che nel racconto fantastico, la cantina, il sotterraneo, ciò che si nasconde sotto la casa vera e propria simboleggiano l'inconscio (Poe insegna: basterebbe pensare a racconti come *Il cuore rivelatore* o *Il gatto nero*; ed anche a una lunga tradizione cinematografica, soprattutto all'*horror*)⁴⁴, cancellare assume il significato di rimuovere dalla coscienza e anche restituire pace al luogo. Non si può non collegare questa tecnica di cancellatura con la «cancellatura a reticolo» che un altro bambino, il protagonista de *I pomeriggi del sabato*, adotta per eliminare le frasi latine a cui affida tutto lo smarrimento dell'apparizione del fantasma del padre. Come osserva Amigoni:

⁴⁴ In *Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa*, tra le voci sconosciute captate per strada si insinua inaspettatamente una voce nota, che riemerge dal passato, quella di Tadeus, fantasma che attraversa diversi racconti e anche *Requiem*, e che fa riaffiorare un trauma dimenticato: «E intanto ripensi a quell'estate che avevi così accuratamente dimenticato riponendola in una cantina sulla quale avevi posato un pesante coperchio» (ne *L'angelo nero*, cit., p. 21). Le metafore sono evidenti: «accuratamente cancellato» allude a una volontaria rimozione dalla coscienza, a un'opera di allontanamento dalla memoria che però riaffiora dall'inconscio (cantina) appena un evento inatteso e incontrollato permette al Super-Io di allentare la presa (il pesante coperchio).

dietro alla cura con cui il protagonista de *I pomeriggi del sabato* chiude le proprie parole (e dunque se stesso) in bozzoli di “filo spinato” c’è [...] il tentativo, destinato al fallimento, di tenersi al centro di un cerchio formato dal rincorrersi di due premesse contraddittorie: finché non è detto, l’evento non è accaduto, ma è impossibile non dire (non dirsi) un evento accaduto⁴⁵.

Anche qui dunque c’è un bambino alle prese con il padre scomparso ma, mentre il problema del protagonista de *I pomeriggi del sabato* è la paura che il «detto» si trasformi in «accaduto», la parola in evento; in *Capodanno*, Duccio vorrebbe cancellare le tracce di ciò che è già accaduto: come l’inchiostro, anche il sangue «dice», «parla», fa esistere⁴⁶.

Su *Capodanno* aleggia il fantasma del padre Lapo. Ma anche gli altri personaggi del racconto sembrano celare strani doppi, fantasmi di altri personaggi. In particolare, il racconto intrattiene singolari rapporti con *Gli incanti*, dove compaiono sia Tullio che la governante Flora. Mentre quest’ultima ha un ruolo più determinante in *Capodanno* perché, con le sue rivelazioni smozzicate, censurate ma rivelatrici, permette a Duccio di ricostruire il puzzle sulla morte del padre; un alone di mistero particolarmente fitto avvolge il Tullio di *Capodanno*, un personaggio irrisolto, uno spasimante che sembra un’apparizione e che scompare bruscamente lasciando uno strascico di lacrime per la mamma, ma che si illumina di particolari e acquista nuova consistenza grazie al racconto precedente, quasi fosse una reincarnazione. Mentre in *Capodanno* non acquista mai la connotazione di antagonista del padre (Duccio percepisce confusamente il legame sentimentale con la madre), ne *Gli incanti*, Tullio è chiaramente un antagonista dello zio defunto, il nuovo fidanzato della zia, tanto che la cuginetta Clelia lo accusa di essere responsabile della morte del

⁴⁵ FERDINANDO AMIGONI, *Fantasmi nel Novecento*, cit., p. 131.

⁴⁶ Una coincidenza interessante, che accomuna la madre dei due bambini, vedova in entrambi i casi, rinchiusa nel suo dolore fin quasi ad annullare la comunicazione col mondo esterno, è la sua apparizione, giovane sposa al braccio del marito, in una foto scattata a Venezia: sembra quasi trattarsi della stessa donna, stessa spensieratezza, la singolare somiglianza delle scarpe col cinturino, e la data: «12 aprile 1941» in *Capodanno*, «14 aprile 1942» ne *I pomeriggi del sabato*.

proprio padre – denunciato ai tedeschi – e addirittura la personificazione di Satana⁴⁷.

Il racconto si apre e si chiude circolarmente sotto il segno dell'acqua: l'abisso subacqueo che contiene sia il padre morto (ma anche, vivo, Capitano Nemo, doppio paterno che soffre con Duccio e dimostra per lui pietà a compassione) sia la madre, viva ma assente, persa nel proprio universo, estranea ai turbamenti di Duccio, e infine il pacchetto «molliccio, acquoso» in cui si è putrefatto il pesce rosso avvelenato dal bambino, coltura di batteri velenosi e prefigurazione di un progetto di distruzione. Dall'acqua all'acqua, un'«acqua pesante», per dirla con Bachelard, simbolo di morte⁴⁸.

La Storia dunque può essere un incubo che torna ossessivamente. Anche quando si è cercato di rimuovere l'evento in sé, esso ha lasciato segni e tracce, come le macchie di sangue sul muro del sotterraneo: il fantastico conserva le cicatrici della Storia.

⁴⁷ Allo stesso modo, lo zio Jacopo, fratello del padre Lapo, eccentrico aristocratico con una passione per la pittura *en plein air* e per il fascino faunescio e grezzo dei pescatori della zona, possiede una Aprilia rossa, che è la macchina a bordo della quale il protagonista de *Gli incanti* vorrebbe vedere arrivare il padre-salvatore.

⁴⁸ Si veda il concetto di «acqua pesante», riferito ad Edgar Allan Poe, che allude alla morte. Bachelard, commentando *Preludio* di Wordsworth, si chiede: «Sarebbe mai possibile descrivere davvero il passato senza le immagini della profondità? E si potrebbe forse avere un'immagine della *profondità piena* se non si è meditato sulla riva di un'acqua profonda? Il passato della nostra anima è un'acqua profonda» (GASTON BACHELARD, *Psicologia delle acque, Purificazione, morte e rinascita*, Como, Edizioni di Red., 1987, 1992 [*L'eau et les rêves*, Paris, 1942, 1984], p. 69).

Il mito in *Esilio* di Enzo Bettiza

Introduzione: il fenomeno e la visione del mito

La parola «mito» proviene dalla parola greca *mythos* la cui etimologia non è mai stata completamente chiarita. È attestata la prima volta in Omero dove compare con un ampio spettro di significati, da ‘parola, discorso, orazione, pronuncia, conversazione’ fino a ‘dato di fatto, minaccia, comando, compito, consiglio, intenzione, racconto, narrazione’. Lo stesso vale anche nei testi più tardi dei tragici greci, Eschilo e Sofocle, poi in Pindaro ed Erodoto nei quali il significato di mito come ‘racconto’ è riportato accanto agli altri significati. In tutto questo non si può dire se si pensi a un racconto veritiero o inventato. La parola *mythos* cambia in un certo senso significato quando i primi filosofi greci criticano la conoscenza fondata sul mito, e al *mythos* contrappongono il *logos*. Entrambe due le parole avevano originariamente lo stesso significato, pressapoco quello generale di ‘parola’ o ‘discorso’, ma appunto con questa contrapposizione *logos* ottiene il significato di ‘causa’, di tutto ciò che è legato alla ragione, alla riflessione e alla vera conoscenza, mentre *mythos* assume sempre più il significato non solo di ‘racconto’ ma anche di ‘racconto falso’ o ‘inventato’, di qualcosa che contraddice la ragione.

Le dimensioni semantiche della parola «mito» si riducono così da una parte al racconto, ma dall’altra parte si allargano a una specie di opposizione fondamentale all’interno dell’approccio cognitivo. Allo stesso tempo, con lo sviluppo della filosofia greca, si sviluppano anche le prese di posizione sul mito

* Università di Spalato (*Sveučilište u Splitu*), Croazia.

che vanno sempre più differenziandosi. Mentre Eraclito e Senofane si oppongono decisamente al mito come inganno, Platone invece lo critica solo in parte e avverte della sua possibile funzione educativa. Aristotele ha ugualmente una posizione variata sul mito. In un passo della *Poetica* definisce il mito come «anima della tragedia», il che contribuisce considerevolmente anche al significato successivo della parola *mythos* come racconto. È opportuno ricordare che la parola *mythos* appare abbastanza presto nei testi greci anche con il significato di ‘diceria’¹, suggerendo a Jean-Pierre Vernant² la sua interpretazione del mito. Vernant richiama l’attenzione sulle varie stratificazioni di significato che improntano anche il nostro uso attuale di questa parola. Da una parte il significato si restringe a un genere di racconto, quasi sempre al racconto sulle divinità e sugli eroi, e dall’altra si allarga tramite la contrapposizione di *mythos* e *logos*, a una specie di forma cognitiva, a una modalità del pensiero, e anche a ciò che chiamiamo “concezione del mondo”. Contemporaneamente, ambedue le dimensioni semantiche s’intersecano e si completano reciprocamente, aprendo così un nuovo dilemma sulla veridicità o falsità del racconto, che a sua volta pone le condizioni di determinate valutazioni del mito, positive o negative e allo stesso tempo indica la differenza tra narrazione e dimostrazione come alcune delle modalità espressive fondamentali della conoscenza; il mito narra, mentre la filosofia argomenta e la scienza dimostra.

Un simile dilemma è trattato da Bettiza in *Esilio*³, quando cerca di descrivere la complessità e il paradosso del carattere dalmata:

Mi è capitato spesso di riflettere, senza venirne mai a capo, sulla complessa unicità e originalità del carattere dalmatico, ancora oscuramente illirico, rispetto a quello di altri popoli europei dell’identità più limitata e quindi più netta e meglio definita....

Interrogativi rimasti sempre per me senza risposta. Mi riesce più facile evocare, descrivere, raccontare anziché spiegare. Insomma, nel tentativo di chiarire agli altri qualcosa che non ho mai saputo chiarire fino in fondo a me stesso, posso tutt’al più soffermarmi su qualche squarcio o spicchio di ricordo: qualche dettaglio

¹ MILIVOJ SOLAR, *Edipova braća i sinovi*, Zagreb, Naprijed, 1998, p. 10.

² JEAN-PIERRE VERNANT & PIERRE VIDAL-NACQUET, *Mito e tragedia nell’antica Grecia*, Torino, Einaudi, 1976.

³ ENZO BETTIZA, *Esilio*, Milano, Mondadori, 1996, p. 128.

singolare, caratteristico o pittoresco, legato a consuetudini familiari minori e a comportamenti psicologici una volta abituali nella città e nella stessa dimora in cui sono nato.

I miti contemporanei

Secondo Milivoj Solar⁴, è incontestabile che i miti nascono anche oggi, ma è controverso dove, come e perché nascono, e anche come possiamo riconoscere il mito contemporaneo. Un modo di riconoscerlo è certamente anche la scoperta del mito, che consiste in pratica nello *smascheramento*, come l'ha chiamato Ronald Barthes nel saggio *Miti d'oggi*⁵. Questo *smascheramento* desidera distruggere il mito richiamando l'attenzione sulla sua funzione, e sull'intenzione che lo rende mezzo di altre finalità, il più delle volte politiche. Il mito introduce la monosemia semantica nella polisemia della lingua naturale e in tal modo manipola una lingua *mutilata*. In altre parole, l'ascoltatore o il lettore del mito accetta determinate equivalenze di significato come relazioni reali, egli «accetta il narrato come se fosse il reale»⁶. Secondo Solar, con il metodo proposto da Barthes è possibile *smascherare* certi miti, specialmente quelli che agiscono nel quotidiano e nella cosiddetta cultura di massa ma rimane aperta la questione fondamentale: perché i miti esistono, più precisamente perché funzionano così? L'illusione che offre la letteratura non è, infatti, dello stesso genere? Anche nella letteratura tutto è costruito come un nuovo sistema, ed anche in essa si narra qualcosa come se fosse reale. Solo che in essa resta sempre presente il *come se*, mentre nel mito il *come se* manca.

Secondo Solar, questa questione non è risolvibile in base alla precedente definizione del mito come *parole*, che è la prima tesi espressa da Barthes, ma soltanto se esso viene concepito come *langue*. Infatti, la condizione preliminare della comprensione linguistica consiste nella credenza che la lingua “dica” la verità, che le parole non siano segni, ma le cose stesse, e che quanto è detto sia

⁴ MILIVOJ SOLAR, *Edipova braća i sinovi*, Zagreb, Naprijed, 1998, p. 201.

⁵ RONALD BARTHES, *Mit danas*, 1971, p. 283 (*I miti d'oggi*, Torino, Einaudi, 1966).

⁶ Ivi, p. 286.

sempre la verità. La menzogna deve per questo derivare dalla verità e non inversamente. In effetti, l'autonomia del sistema di comunicazione (e la stessa concezione del sistema di comunicazione come sistema atto a divenire autonomo) presuppone una specie di astrazione che alla fiducia originaria aggiunge anche la sfiducia come opposizione supplementare. Il mito non riguarda soltanto uomini ingenui, privi di cultura, che con poca fatica potrebbero essere convinti del contrario, ma coinvolge ognuno di noi nella misura in cui ci abbandoniamo alla comprensione "naturale" della lingua, ossia a un certo modo di conoscere che è il fondamento di tutte le altre forme di conoscenza. Se il nominare è la caratteristica essenziale del linguaggio mitico, allora è semplice accettare che il nominare corrisponda al creare. Il racconto pertanto deve incarnare una certa verità, e l'uomo che crede al mito non è solo un consumatore passivo del mito, ma anche il suo custode in un mondo che non può più comprendere completamente il racconto mitico.

Una delle caratteristiche essenziali del mito in generale, e di quelli contemporanei in particolare, è che in essi manca un'interpretazione capace di appurare in modo univoco la loro verità o falsità, interpretazione indispensabile per la legittimazione di tesi scientifiche o dogmi religiosi. Dietro il mito infatti non stanno né la scienza, né la religione, né esperienze autentiche che potrebbero rappresentare per noi un obbligo. In altre parole, l'esperienza del mito non va collegata con nessuna autorità individuale; il mito non può avere autorità. L'anonimato dell'emittente del messaggio diviene così una condizione d'esistenza del mito contemporaneo. Il mito nasce dalle dicerie che non si dovrebbero assolutamente intendere come portatrici di valori. Mentre le ipotesi scientifiche richiedono la comprensione del linguaggio scientifici, i racconti d'arte quella dei linguaggi artistici, e i racconti della vita quotidiana la conoscenza di un contesto reale, le dicerie si richiamano, infatti, alla generica capacità di comprendere, indifferenziata e inarticolata, che proprio per questo può essere anche accettata da tutti senza richiedere doti o conoscenze eccezionali. In altre parole, le dicerie non richiedono niente, eppure si possono capire e accettare: si possono capire in quanto penetrano nella dimensione più profonda di accettazione della lingua, e si possono accettare in quanto la

coscienza mitica non è venuta meno pur non essendo più la lingua mitica quella lingua che potrebbe spiegare completamente la realtà.

Accanto all'anonimato dell'emittente, l'altra condizione fondamentale del mito contemporaneo è l'interesse esistenziale del ricevente. Questo, secondo Solar, è ciò che in un certo senso *consacra* la diceria. Come la distinzione tra il sacro e il profano segna un'importante condizione dell'orientamento mitico nello spazio e nel tempo⁷, così anche la diceria diviene mito nel momento in cui ciò che si dice non c'interessa solo per curiosità, bensì per qualcosa che costituisce il fondamento del nostro orientamento di vita e dei nostri comportamenti quotidiani. In tutto questo è indubbio che una specie di crisi personale permette e favorisce l'accettazione dei miti. Dalla crisi del singolo, la problematica si può facilmente allargare alla crisi della cultura e attraverso questa alla crisi politica, infatti tutto questo ha naturalmente un grande influsso sulla quotidianità. Ma se le crisi personali e collettive possono spiegare il rivolgersi al rituale e all'autorità, tuttavia non possono ancora spiegare a sufficienza il rivolgersi al mito⁸. Per questo motivo, l'interesse indubbiamente accresciuto per il mito e l'aumentata produzione di miti nel nostro tempo va messo in relazione anche con tali cambiamenti nella comunicazione da condizionare anche un diverso modo di conservazione della tradizione. I moderni mezzi di comunicazione di massa, infatti, la radio e la televisione, non solo cambiano il carattere della comunicazione, ma anche il carattere stesso dei messaggi. La loro lingua non ha il carattere della lingua scritta, ma prevalentemente di quella orale. Questa caratteristica fondamentale rimanda a una distinzione tra la lingua orale e quella scritta, e con ciò indirettamente anche al modo in cui da tutto quanto detto nasca la tradizione. La fluidità del racconto e la tendenza alle ripetizioni con variazioni avvicinano molto questo modo di parlare alla narrazione orale, e i meccanismi che condizionano l'accettazione sono molto simili ai meccanismi che condizionano l'accettazione di ciò che presentano la radio e la televisione. Questo naturalmente non significa che la radio e la televisione siano al servizio delle dicerie ma rinvia solo teoricamente

⁷ MILIVOJ SOLAR, *Edipova braća i sinovi*, cit., p. 159.

⁸ Ivi, p. 207.

al dato di fatto che i media orali possono essere al servizio delle dicerie molto più di quelli scritti. I motivi di ciò non sono di natura contenutistica bensì di natura formale. Mentre i discorsi orali sono caratterizzate dalla credibilità dell'immediatezza, nello stesso tempo causano difficoltà quando ci si vuole richiamare esclusivamente a quanto detto. In altre parole, anche se i significati contenuti nelle parole pronunciate sono meno definiti, tuttavia saranno più facilmente accolte con forme d'accettazione non basate su criteri metodici di credibilità, criteri che al testo scritto almeno in linea di principio sono più facilmente applicabili. Il discorso e il racconto orale si richiamano così solo a una generica accettabilità (o inaccettabilità).

Molti teorici spiegano l'aumentata produzione di miti nel nostro tempo proprio con un sempre maggiore predominio della lingua parlata nei mezzi di comunicazione di massa. Se il mito, infatti, crea a sequenze racconti che non si sviluppano in serie riconoscibili ordinate sequenzialmente, bensì in formazione diffusa dei mitemi gradualmente adottati⁹ che si possono allora combinare¹⁰ e che appunto in tali combinazioni producono significati, allora l'abitudine ad ascoltare è certamente più importante per la loro accettazione dell'abitudine a leggere, che almeno in linea di principio contiene anche la possibilità di controllo.

I miti dell'esilio

Secondo Bettiza, l'ultima tragica conferma della diffusione dei miti contemporanei per mezzo dei mass media si è verificata in Serbia nel corso dei conflitti bellici sul territorio della ex-Jugoslavia. Questi avvenimenti, come anche la mancanza cronica di una valutazione storica, psicologica e ideologica del fenomeno della Grande Serbia nei media occidentali, a suo modo unico e paradigmatico in Europa, hanno sollecitato l'autore a chiarire l'origine e l'evoluzione dei conflitti nelle ex-Repubbliche Jugoslave. Fin dalle prime pagine

⁹ CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *Antropologia strutturale*, Milano, Il saggiatore, 1982.

¹⁰ Secondo Lévi-Strauss, la caratteristica principale delle combinazioni dei mitemi è che esse si appropriano di tali significati come di qualcosa che appartiene alla realtà e che è certo.

egli constata dispiaciuto che la maggioranza del mondo occidentale, in parte per mancanza d'informazioni, in parte per mancanza d'interesse, non ha potuto comprendere la caratteristica fondamentale dei conflitti balcanici, e precisamente che in essi per la prima volta nella storia europea il genocidio abbia accompagnato il culturicidio, la pulizia etnica quella culturale. In altre parole, si è cercato di distruggere la traccia secolare di civiltà urbane e rurali ritenendole straniere, con l'intenzione di cancellare completamente culture e tradizioni diverse dalle proprie¹¹. *Esilio* è nato dal tentativo disperato di rendere nota a tutti la singolarità del fenomeno serbo, che secondo l'autore, consiste nel «travasamento del mito di una razza nell'imbuto ideologicamente vuoto del comunismo»¹².

È insomma mancata quasi del tutto alla maggioranza degli occidentali, politici e diplomatici, storici e commentatori, la capacità di percepire e diagnosticare il morbo serbo in tutte le sue componenti ibride, dinamiche, epidemiche, insieme medievali e moderne. È su questo fatto inedito e cruciale che si sarebbe dovuta fare, anche in termini culturali, la chiarezza che non è stata fatta. L'eccezionalità del caso balcanico non pare prefigurare quel nuovo medioevo europeo annunciato, con diversi dati credibili, da Allan Mincz¹³

A portare Bettiza a tale diagnosi è stata l'unione, appena descritta, di genocidio e culturicidio e in ciò gli sono stati di grande aiuto la profonda conoscenza delle circostanze jugoslave tanto quanto i ricordi della prima infanzia, quando sperimentò personalmente la forza di suggestione del mito e della leggenda serba¹⁴. Egli, infatti, da bambino fu allevato da una balia serba

¹¹ Secondo Bettiza, il tentativo serbo di devastare più che conquistare Dubrovnik rappresenta l'esempio più evidente di tale progetto di distruzione dei simboli culturali della civiltà croata e slava, cosmopolita e marittima.

¹² ENZO BETTIZA, *Esilio*, cit., p. 26.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ «Io stesso infatti, serbizzato da bambino, sono stato in grado di provare e di sentire in presa diretta, con l'arrendevolezza spugnosa che è tipica dell'infanzia, tutta la forza di penetrazione e di suggestione fiabesca del mito serbo e delle leggende serbe di gloria e di morte. Non so cosa sarebbe potuto accadere alla mia coscienza matura se, invece di essere soltanto un fanciullo temporaneamente serbizzato, fossi stato e rimasto un serbo integrale, tetragono all'influsso di altre infiltrazioni culturali che poi dovevano trainarmi per sentirmi sempre più incrociati verso l'adolescenza e virilità. Probabilmente, come è avvenuto nel caso di tanti serbi adulti, avrei preso in qualche modo, sotto le spinte della guerra in corso, a rilacciarmi alle suggestioni dell'infanzia, a prolungarle nella maturità, confodendo i confini tra la surrealtà fantastica del mito e la realtà della politica» (ivi, pp. 14-15).

che invece delle fiabe tradizionali gli raccontava instancabilmente racconti dell'epica popolare serba. La narratrice li ambientava regolarmente nella piana di Kosovo, dove alla fine del quattordicesimo secolo l'esercito cristiano, capeggiato dal conte serbo Lazar fu sconfitto dai Turchi. Così nella sua primissima infanzia le imprese tragico-eroiche dei conti e principi serbi diedero forma a un particolare orizzonte spirituale che sessant'anni più tardi gli ha permesso di riconoscere in quelle immagini e storie dimenticate da tempo la componente costitutiva dell'atavistico e sventurato mito, quello stesso mito in base al quale gli ideatori del noto memorandum del 1986 cercarono di creare la legittimazione ideologica per l'espansione territoriale della Serbia. Bettiza, inoltre, mette in rilievo che il sogno della Grande Serbia, di un unico popolo in un unico territorio, non si fonda soltanto su una mistificazione ideologica e propagandistica, ma anche sul fragile confine tra mito e storia, leggenda e realtà, mistica popolare e verità obiettiva¹⁵. Il desiderio di avvicinare al lettore occidentale la mentalità che ha creato i miti della Grande Serbia, ma anche di cercare di dare una spiegazione di quanto vi è d'incomprensibile e di irrazionale in essi, ha spinto Bettiza a frugare nelle memorie personali e famigliari più datate¹⁶. Tuttavia, l'intento iniziale dello scrittore di scrivere un libro d'attualità

¹⁵ «I miti non sono né veri né falsi, sono escrescenze mentali primigenie, preistoriche, tribali, alla loro maniera infantili e amorali. Travasati come droga eccitante in una contemporaneità drammatica, in una crociata di riconquista e di rivincita, di riscoperta e di riaffermazione violenta della propria identità, possono diventare però forze dinamiche e distruttive. Paradossalmente, proprio nei gravi momenti dell'emergenza storica, il mito può diventare uno stimolante simbolo antistorico, un propellente insieme tossico e vitale, moralmente quasi neutrale nonostante l'apparente sua faziosità e parzialità. [...] Chi vede il mondo esterno al proprio covo tribale come un universo ostile sommerso da simboli negativi, chi cerca di rivivere in stato di veglia armata gli incui del passato, chi in definitiva si sforza di rintracciare nell'oggi i segni premonitori di leggende trascorse e di agie in sintonia amorale con essi, finisce col perdere facilmente ogni senso del reale e relativo. La conseguenza ultima di un simile atteggiamento onirico, quasi esorcistico, verso la realtà adulterata dal mito atavico, è una percezione sciamanica e quindi demonizzante di tutto ciò che è altro da sé. Il mito, chiuso nel suo ristretto olimpo visionario, non tollera eccessive distanze geografiche e antropologiche. Gli sono indifferenti gli specchi lontani dal suo narcisismo regionalistico. L'altro, in cui rispecchiare per contrastare la propria identità mitizzata, va rintracciato nell'immediato vicino di cortile, di territorio, magari di lingua se non di religione» (ivi, p. 15).

¹⁶ «Se per esempio ora, sollecitato dalla guerra, mi metto a frugare dentro il passato, non posso fare a meno di precipitare subito giù, molto giù, nel fondo degli scantinati più polverosi dell'infanzia. E ogni volta che scendo e arrivo laggiù, si ripete per me una sorpresa, nota eppur sempre nuova, cui ho già accennato qua e là all'inizio» (ivi, p. 27).

in cui i dati autobiografici avrebbero dovuto servire solo da cornice, ha caduto di fronte alla forza irrompente dei ricordi repressi risultando con una specie del saggio autobiografico. L'attualità, come riconosciuto dallo stesso Bettiza nell'epilogo, è stata messa in secondo piano e sommersa dal passato.

Il tessuto autobiografico si dirama così in vari percorsi narrativi a loro volta intrecciati. Il tema principale è legato al tema dell'esilio che dà il titolo al libro e al quale lo scrittore insistentemente ritorna proprio in quanto desidera sottolineare l'importanza della memoria per ogni esule:

L'esilio è come un suicidio indolore... L'oblio, provocato dall'anestesia distruttiva dell'esilio, si sposa solitamente a un senso d'irrealtà. I molti dubbi dell'esule sulla realtà e la consistenza del proprio passato, sulla certezza del proprio essere dissolto nel lampo e nel lacerto di una breve vita precedente, possono farsi a tratti anche angosciosi e sgradevoli. L'insicurezza mnemonica, il sospetto di non aver mai vissuto una prima vita reale, di averla soltanto attraversata di scorcio con l'immaginazione, fanno intimamente parte di questa singolare angoscia dell'oblio....¹⁷

Ecco perché ritrovare il filo della memoria è, per un esule, un'operazione molto più importante che per un individuo nato e cresciuto e rimasto, senza strappi, nel proprio ambiente naturale. Per l'esule, immerso troppo a lungo nella malsana palude dell'oblio, ricordare è guarire¹⁸.

Il secondo corso narrativo, come il filo ritrovato della memoria, è la storia familiare che si fonda in parte anche sul mito e a partire dalla quale si costruisce anche il mito personale su Spalato. Se ci ricolleghiamo a Roland Barthes e alla sua opinione che uno dei modi di riconoscere il mito moderno sia lo *smascheramento*, in questo caso un simile processo è condotto anche da Bettiza. Già nel primo capitolo si descrive il mito dell'Italia d'oltremare dei dalmati italiani, e attraverso un importante avvenimento nella famiglia Bettiza si dà un quadro delle relazioni internazionali di allora che avevano iniziato a cambiare radicalmente nel periodo tra le due guerre. Lo scrittore, infatti, si ricorda dell'imbarazzo che regnava in tutta la famiglia durante il pranzo di gala al quale

¹⁷ Ivi, p. 18.

¹⁸ Ivi, p. 443.

la sorella più giovane di sua zia, che faceva parte di una illustre famiglia italiana presentò il suo fidanzato, serbo, ufficiale dell'esercito jugoslavo. Gli si impresso nella memoria anche il commento con cui sua sorella accompagnò la loro partenza:

Povera Ines, così giovane, così bella, e così perduta! Comunque, l'ho detto pure a lei, meglio perdersi con un serbu quarantenne che con un croato ventenne!¹⁹

Questo commento mette in luce lo stato d'animo allora diffuso nella colonia italiana, secondo il quale i serbi erano ritenuti nemici non diretti, sopportabili e lontani, mentre i croati erano molto più pericolosi essendo anche più simili. È nella comune fedeltà al mito dell'Italia d'oltremare che Bettiza individua il motivo del perdurare del matrimonio di sua zia con lo zio invalido. Secondo egli, tale mito era abbastanza forte da sublimare le restanti aspirazioni insoddisfatte di quella donna molto dinamica. Nel *Prologo* il narratore spiega in che cosa consisteva questo mito e di che cosa si nutriva:

Solo chi è nato in Dalmazia può analizzare e ricostruire, nei suoi impulsi molteplici, quel curioso transfer idealistico, quella proiezione oltre l'orizzonte marino di una passione nazionale che aveva qualcosa di alterato e d'immaginario, sospesa come un arcobaleno tricolore e onirico fra le due coste dell'Adriatico. Più dell'Italia in sé, l'Italia "regnicola" dell'altra sponda, che non conoscevano davvero, valevano per tanti dalmati d'allora il sogno e l'idea che essi si facevano dell'Italia. L'irredentismo di quei tempi lontani era simile a un labirinto vertiginoso, ipnotico, lastricato di specchi risplendenti e cattivanti anche se deformanti. La ricerca dell'autoidentificazione in qualcuna fra le tante immagini deformate surrogava, per così dire, la carente certezza di un'identità nazionale fissa e beatamente ignara di sé. Nella stessa parola magica, «irredentismo», sembrava celarsi una sorta di noto interiore mistico e teso in qualche modo alla trascendenza: un intreccio, non privo di una sua nobiltà visionaria, fra nevrosi, illusione, speranza di redenzione e di resurrezione in un mondo diverso, più puro di quello promiscuo o addirittura ostile in cui l'irredentista di confine si sentiva costretto a vivere quasi in provvisoria cattività²⁰.

¹⁹ Ivi, p. 38.

²⁰ Ivi, p. 36.

Il mito dell'Italia d'oltremare è un tema ricorrente che nell'opera viene trattato sia in forma di saggio, sia indirettamente mediante la caratterizzazione di singoli personaggi. In questo senso è particolarmente interessante la scena del pranzo nel capitolo *Consuelo*. In questo capitolo si descrive l'accesa polemica tra Ugo, zio di Bettiza e suo figlio Tonino che al tempo degli studi a Roma era entusiasta del fascismo. Lo zio proverbialmente riservato, irritato evidentemente dall'entusiasmo del figlio verso l'architettura fascista, paragona le megalomani imprese architettoniche di Mussolini a quelle di Nerone, Diocleziano e Pietro il Grande. A questa provocazione il figlio smette di parlare in dialetto veneziano e chiede al padre una spiegazione in lingua standard. Dopo la diplomatica risposta del padre, il figlio continua a porgli domande nella lingua standard mentre il padre continua a rispondergli in dialetto.

Il cambiamento di lingua qui ricordato da Bettiza riflette simbolicamente il divario intergenerazionale nella concezione d'identità nazionale della minoranza italiana negli anni precedenti alla guerra in Dalmazia. Mentre il padre di Bettiza nell'ambito familiare è presentato come *homo austriacus*²¹, ossia con un'espressione che escludeva di per sé qualsiasi connotazione nazionale, nel caso di Tonino e del suo insistere sulla lingua ufficiale che in famiglia non si era mai parlata, è evidente la volontà di una dichiarazione radicale dei caratteri nazionali.

Note conclusive: il mito della decadenza

Accanto al mito dell'Italia d'oltremare, nell'autobiografia della sua famiglia un posto chiave occupa il mito della graduale decadenza della famiglia borghese. Infatti, mentre la storia familiare delle prime tre generazioni è

²¹ «Mio padre era, per umori e consuetudini di vita, per studi universitari, per eleganza molto viennese dei modi e degli abiti, un'incarnazione a suo modo esemplare di quella rara creatura cosmopolita, ormai estinta, che si chiamava una volta *homo austriacus*. La definizione *homo austriacus*, che poteva estendersi da Vienna a Cracovia per scendere fino a Spalato, implicava un marchio di civiltà, di costume, di elastica mentalità imperiale: non implicava però il connotato della nazionalità, che restava, in qualche modo strano e parallelo, separato più che assimilato al marchio di civiltà. Un cittadino dell'impero poteva agire e comportarsi in società, in maniera affatto naturale, da perfetto *homo austriacus* e contemporaneamente sentirsi sloveno, boemo, polacco, ebreo, croato o italiano» (ivi, p. 30).

ricostruita sulla base di memorie di famiglia “note a tutti”, che non di rado assumono anche dimensioni mitiche, la storia della quarta e quinta generazione si fonda sulle memorie personali dello scrittore. Nella scelta delle immagini chiave «dall’album mnemonico di famiglia» egli è visibilmente guidato dal mito della graduale degenerazione della propria famiglia. La genesi di alcuni miti famigliari viene spiegata tramite l’esempio interessante dei due colpi di fucile. Il primo è quello sparato dal leggendario trisnonno, si raccontava incessantemente in tutte le occasioni, l’altro è quello con cui il prozio Ugo si era suicidato, considerato vergognoso e pertanto premurosamente fatto passare sotto silenzio, finché non cadde nell’oblio più completo²².

Il mito della decadenza è delineato nel libro da due destini: quelli dello zio Marino e di suo figlio Piero. Il corso della vita, le posizioni intellettuali e l’impegno politico dello zio Marino hanno orientato in maniera essenziale i corsi narrativi di questa saga familiare, nonostante il fatto che egli avesse causato la bancarotta della famiglia con i suoi modi di agire e fosse poi morto di fame. I dettagli della sua vita lo scrittore, secondo il suo personale riconoscimento, li ha ricostruiti dagli appunti di suo padre. A differenza della storia dello zio Ugo, il destino del cugino Piero, narrato nel capitolo intitolato *La guerra* rappresenta un vero esempio dello specifico procedimento con cui Bettiza introduce una diceria nel tessuto narrativo del suo libro. Il mescolare delle prospettive temporali, il rimandare la rivelazione della verità su Piero, similmente al caso dell’uccisione del sindaco Savo nei capitoli precedenti, presentano Enzo Bettiza come un eccellente narratore e saggista.

²² «Due colpi d’arma da fuoco, dunque, nell’acustico album di famiglia. Il primo, fragoroso, vittorioso, trionfale, esploso contro terzi dal trisavolo Girolamo, nell’alba della crescita capitalistica dei Bettiza che si portavano ancora appresso il dimenticato cognome Smacchia; il secondo, per niente epico, anzi scandalosamente sacrilego, esploso dal prozio Ugo contro se stesso nella penombra iniziale del lento e all’epoca impercettibile crepuscolo della dinastia (caratteristica delle dinastie borghesi è che, al contrario di quelle nobiliari legate alla terra, spesso si logorano e deperiscono nell’arco di poche generazioni). Il leggendario colpo di pistola dell’avo marmontiano doveva restare il silenzio più assoluto. sempre vivo e presente nei racconti di casa. Sull’altro sparo solitario, invece, ritenuto argomento scabroso e vergognoso, regnò sempre il silenzio più assoluto» (ivi, p. 194).

GABRIELLA DE ANGELIS*

Storia, memoria e costruzione dell'identità ne *Il gioco dei regni* di Clara Sereni

Non so come vada acceso il fuoco, non conosco la preghiera, non so più trovare quel punto nel bosco: niente di tutto questo so, nessuno me l'ha insegnato oppure l'ho dimenticato. Tutto quel che so fare, è tener viva la memoria di questa storia: basterà?¹

1. La funzione ermeneutica dell'immaginazione

Romanzo storico in senso lato, ma anche autobiografia familiare, *Il gioco dei regni* rivela la sua vera natura nell'ultimo capitolo: una sorta di postfazione in cui l'autrice esplicita le circostanze e le ragioni che l'hanno indotta ad intraprendere l'avventuroso viaggio alla ricerca della memoria perduta, indispensabile alla costruzione di un sé più completo e consapevole.

Un'avventura non facile e a volte dolorosa, perché gli snodi del percorso producono: «ogni volta una scossa, ogni volta la necessità di rimettere a posto i pezzettini dentro di me: perché *tutto*² mi era stato raccontato in maniera diversa dal reale, e per ragioni non sempre comprensibili»³.

Primo obiettivo, dunque, ricomporre in unità i “pezzi” diversi, tutti ugualmente importanti e tutti problematici, che costituiscono, quasi tessere di un mosaico, la sua identità, come dice in più luoghi la scrittrice:

* Université de Provence.

¹ CLARA SERENI, *Il gioco dei regni*, Firenze, Giunti, 1993. D'ora in poi: GR. Il brano conclude un breve racconto tratto dalla tradizione orale dei Hassidim, posto in esergo al romanzo.

² Il corsivo, qui come nelle citazioni seguenti, è nel testo. Si notino, nel brano citato, come la memoria non sia affatto data per scontata, qualcosa di posseduto una volta per tutte, ma debba essere faticosamente ricostruita rimettendo in ordine i pezzettini, i frammenti in cui le scosse della vita l'hanno frantumata.

³ GR, p. 443.

l'ordine assegnato ai diversi brani segue una logica che attiene più che altro alla ricerca di un filo interno a me. Non fingo alle quattro partizioni di questo libro un'oggettività esterna, ma le dichiaro come i quattro spicchi dei quali, con continui sconfinamenti, mi sembra di compormi: ebrea per scelta più che per destino, donna non solo per l'anagrafe, esperta di handicap e debolezze come chiunque ne faccia l'esperienza, utopista come chi, radicandosi in quanto esiste qui e oggi, senza esimersi dall'intervenire sulla realtà quotidiana coltiva il bisogno di darsi un respiro e una passione agganciati al domani. La fatica di dare coerenza a queste parti, e gli sconfinamenti dall'una all'altra, sono peraltro la rappresentazione più fedele di una fase diversa da quella di "scrittrice pura" che vantavo fino a pochi anni fa⁴.

Il primo motivo d'interesse de *Il gioco dei regni* sta, in effetti, nella volontà della narratrice di ricostruire *diverse genealogie*, almeno una per ciascuno dei quattro "spicchi" individuati.

L'altro, non meno importante, sta nella consapevolezza della necessità di utilizzare, accanto ai materiali che si possono estrarre dalle fonti ufficiali, e a quelli che affiorano dalla memoria affidata a scritti personali o alla tradizione orale, un altro strumento che lo storico deve ripudiare, ma di cui il romanziere può disporre liberamente: l'immaginazione.

Già in *Casalinhitudine*, l'opera che può essere considerata il racconto, in forma originalissima, della propria educazione sentimentale, la scrittrice contestava la validità, ai fini della comprensione, sia dei «libri di storia» che della tradizione: esse selezionano, escludono, incapsulano le persone in ruoli, personaggi a tutto tondo, privi di ombre e incertezze:

Secondo una tradizione consolidata e suffragata mia madre era una santa, un'eroina, una martire. [...] i numeri per entrare nei libri di storia li aveva proprio tutti [...]

Molto della mia famiglia è nei libri: trattati, memorie, saggi, carteggi. L'eroe, la biologa, gli agronomi, i nichilisti, lo storico, l'agente segreta, l'industriale illuminato, consegnati alla Storia spesso già da vivi⁵.

⁴ CLARA SERENI, *Taccuino di un'ultimista*, Milano, Feltrinelli, 1998, pp. 11-12. Il libro raccoglie testi editi e inediti dei sette anni precedenti.

⁵ Si veda anche in GR: «avevo chiesto di incontrare Giorgio Amendola per sapere di *loro*, di mio padre e mia madre com'erano stati davvero e non soltanto come si erano consegnati alla storia» (p.

Non è sufficiente perché io capisca⁶.

Né d'altra parte si può fare affidamento sui ricordi personali, non solo limitati per forza di cose nel tempo, ma anche ambigui e fortemente selettivi, inutili a ricostruire una qualsiasi forma di *verità*:

Anche mia madre ha il suo libro, una frase: «In un momento in cui mi sentivo un po' meglio ho preso Clara sul letto, l'ho coccolata un poco, l'ho baciata [...] E lei subito ha chiesto: "Me lo farai anche domani?" Come è facile commuoversi e perdere tutte le forze...»⁷ Mi risuona dentro un'eco vaghissima di tenerezza, non di più.

Nella memoria mia madre è sempre stata morta; mio padre è sempre stato, se non vecchio, comunque a rischio della vita, affaticato, occupato. Il prima, quel nucleo nascosto che pure esiste da qualche parte dentro di me, posso solo immaginarmelo, raccontarmelo come una fiaba⁸.

Il ricorso all'immaginazione, quindi, lungi dall'essere un semplice espediente, finalizzato magari a riempire i vuoti o a rendere più piacevole il racconto, assume una fondamentale funzione cognitiva o addirittura ermeneutica: consente di ricostruire una *storia vera*, che abbia una sua coerenza, faccia ordine dove la vita e le passioni hanno portato disordine, censura, oblio; consente, forse, di capire.

O almeno di tenere vivo il ricordo.

Ripercorrere, ritrovare, reinventare la storia di due famiglie, quella del padre e quella della madre, sullo sfondo della prima metà del secolo ventesimo significherà, dunque, per la Sereni, cercare le radici del proprio modo

443). Anche in questa frase, è evidente il fastidio e la diffidenza per le ricostruzioni stereotipate dei libri di storia.

⁶ CLARA SERENI, *Casalinghitudine*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 49. D'ora in poi *CAS*. L'autrice ribadisce come dei personaggi canonizzati non sappia che farsene, e ribaltando i termini tradizionali della questione, rivendichi un ruolo insostituibile, per capire davvero la storia, all'immaginazione.

⁷ La frase tra virgolette è una citazione che Clara Sereni fa del libro scritto dalla madre: MARINA SERENI, *I giorni della nostra vita*, Roma, Edizioni di Cultura Sociale, 1955 (poi Firenze, La Nuova Italia, 1970, 1976).

⁸ *CAS*, p. 49.

particolare di essere donna; dare senso alla *scelta* di essere ebrea; collocare la propria vocazione all'utopia⁹ in una continuità che dia ad essa forza.

2. Una genealogia femminile

Una consapevolezza forte e orgogliosa della propria identità di genere, maturata attraverso le esperienze degli anni Settanta, una tradizione familiare fortemente squilibrata a vantaggio della nonna paterna sono le lenti attraverso le quali la narratrice concentra lo sguardo sulle donne della sua famiglia. Uno sguardo sempre amorevole e commosso, a volte sorridente e ironico.

Il gioco dei regni si apre con la figura di Alfonsa, la nonna paterna di Clara, immaginata sullo sfondo delle botteghe del ghetto romano agli albori del secolo scorso, mentre, giovane sposa già incinta, fa compere insieme alla domestica e, subito dopo, sovrintende alla preparazione della cena per il Seder: tutta la famiglia sarà presente al rito e lei è chiamata per la prima volta a dar prova delle sue capacità di padrona di casa. Di capitolo in capitolo la Sereni segue amorevolmente i passi di questo personaggio, madre poco espansiva, ma sempre attenta ed efficiente; la scrittrice inventa per lei situazioni, pensieri, gioie e paure e ce ne regala un ritratto vivacissimo e ricco di particolari; un ritratto che coincide solo in parte con quello tratteggiato rapidamente in *Casalinghitudine*, a sottolineare ancora una volta il contrasto tra i ricordi personali e l'adorazione indiscussa che nella tradizione familiare ne circonda la figura:

Nonna Alfonsa – non era mai stata popolana o donna di campagna, nemmeno alla lontana, non aveva visitato un paese se non per cercarvi una balia – vestiva di nero come una contadina: abiti informi a più strati, lunghi quasi fino a terra. I piedi li aveva grandi, portava calzini e scarpe da uomo – nere, con i lacci – identiche a quelle di mio padre. Era la sorella brutta di due sorelle bellissime (zia Elena e zia Ermelinda), e faceva di tutto per apparire più goffa, più sgraziata, più inelegante [...]. Nonna Alfonsa aveva usato la sua esistenza per essere coraggiosa, per affrontare le scelte dei suoi figli, per accettarne la morte. Non doveva essersi lamentata molto in vita sua. Tutto quel dolore si era come

⁹ Resta quasi del tutto fuori del GR l'esperienza del rapporto con l'handicap, anche se le pagine dedicate al fratello del nonno paterno, malato di mente, esprimono la volontà di non tacere del tutto una realtà non estranea alla storia della famiglia.

rappreso nei suoi lineamenti e nei suoi gesti, che ne risultavano irrigiditi, induriti. *A me faceva paura*, con lei non c'era scusa che tenesse. La vedevo solo a periodi, viveva in Israele, che allora chiamavamo Palestina. Il peggior castigo di cui mio padre potesse minacciarmi era: «lo scriverò a mamma». Per questo, probabilmente, ho un ricordo così cupo di una persona che tutti hanno adorato senza riserve¹⁰.

Ancora in opposizione memoria personale e memoria familiare a proposito di Ermelinda, una delle due sorelle belle di Alfonsa che, vivendo «nello stesso casamento» della famiglia Sereni ed essendo priva di figli, «seguiva da presso ogni iniziativa concernente i nipoti». Per Clara la zia Mela incarna il modello femminile della donna che, libera dalla maternità, può concedersi il lusso di dedicarsi a se stessa senza risparmio, abbinando il gusto per le cose belle e gratuite all'amore della cultura. Ermelinda suona il pianoforte, accompagnando recite e filastrocche, racconta favole, prepara maschere e addobbi per Purim, riuscendo a coinvolgere per qualche minuto nel gioco dei travestimenti persino la sorella, «che trova noiosa». Sempre preoccupata del suo aspetto, è l'unica che, anche dopo un lungo pranzo in famiglia appare «ancora perfetta nell'abito, nell'acconciatura laboriosa, nel velo di cipria che le satinava le guance»¹¹: il giudizio che la famiglia dà di lei è ispirato a un severo moralismo:

Doveva fare di me un genio, dunque mi rendeva partecipe: della sua toilette, porgendole forcine e fermagli; del suo farsi bella, e ogni tanto mi faceva accarezzare la seta antica dei suoi kimono giovanili; della sua eleganza, fatta di zibellini, volpi argentate, perle matte e broches di rubini. [...]

La memoria familiare tramanda di Ermelinda Pontecorvo-Sereni un'immagine di donna dura, avara, dispotica, complessivamente poco simpatica. Insopportabilmente frivola: non aveva rinunciato ai suoi gioielli sontuosi nemmeno con la guerra [...]. Per me zia Mela resta un profumo, la musica, dei gesti eleganti, la sensazione di qualcuno che chiede molto, ma molto è disposto a dare, il calore di sentirmi prediletta e unica¹².

¹⁰ *CAS*, pp. 13-14; nostro il corsivo.

¹¹ *GR*, p. 20.

¹² *CAS*, pp. 29 e 31.

Tutta da reinventare soprattutto la nonna materna, che Clara s’impegna a raccontare: «com’era stata – una rivoluzionaria – e non come la piccola donna noiosamente iperprotettiva che mia madre aveva descritto nel suo libro»¹³.

Xenia, dopo aver perso il compagno Lev Silberberg, tradito e giustiziato, nella repressione dei moti del 1905 in Russia, cui lei stessa aveva partecipato, vaga a lungo in Europa con la bambina avuta da lui; fallito il tentativo di conciliare bisogno di lottare contro l’oppressione e doveri di madre, si acconcia ad un’esistenza grigia e faticosa, per dare alla figlia un minimo di stabilità. Ma non rinunzierà a coltivare la speranza di un mondo migliore, a darsi da fare concretamente per sostenere profughi e rivoluzionari di ogni paese, scegliendo infine, lei non ebrea, la Palestina come luogo dove poter contribuire alla realizzazione dell’utopia egualitaria dei primi kibbutz.

Volontariamente e sistematicamente esclusa dal patrimonio di ricordi che viene consegnato a Clara, in seguito all’ostracismo decretato a causa della sua scelta sionista, sarà la scrittrice a riscoprirne la ricca personalità nel viaggio in Israele, di cui racconta nell’ultimo capitolo¹⁴ e a riportarla letteralmente in vita attraverso una ricerca appassionata di documenti e testimonianze, cui si affianca lo sforzo di immaginarne le sofferenze, le speranze, le frustrazioni, il coraggio.

Così, ai capitoli in cui si descrive l’atmosfera di casa Sereni, ricca di personaggi, di eventi, di feste tradizionali, di episodi buffi o dolorosi, si alternano i capitoli, più smilzi, in cui la scrittrice dipinge la quotidiana lotta per vivere di Xenia e di sua figlia, eternamente contrapposte in un conflitto insanabile.

Perché Xeniuška, vittima di un girovagare di cui non può comprendere le ragioni e che le ha impedito di costruirsi un sentimento di appartenenza (è addirittura apolide), non è affatto fiera di sua madre, ostinata a tener viva una memoria che significa, per lei, solo sconfitte e sofferenze, povertà ed esilio; una memoria racchiusa simbolicamente in uno spelacchiato orsacchiotto lasciatole dal padre:

¹³ GR, p. 440.

¹⁴ «Per insifferenza di mia nonna Alfonsa, che tutti mi descrivevano perfetta chiesi dell’altra nonna, Xenia [...] l’avevo vista una sola volta, non aveva lasciato su di me una particolare impressione» (GR, pp. 435-436).

rifiuto: di quella vita senza bellezze, di quella parola insopportabile – rivoluzione- che cancellava ancora e ogni volta qualsiasi possibilità di essere come gli altri, di avere le cose che gli altri hanno, di vivere la loro vita anonima e tranquilla. Il sacrificio di sé, e in cambio cosa? Parole, parole astratte e lontane come «socialismo», «emancipazione», «sionismo»...

L'intelligenza e la cultura, il fascino e l'eleganza a Xenia – così pensava sua figlia – servivano soltanto per soffrire, per penare la vita e farla penare a lei...

Sul cuscino intriso di lacrime, contro sua madre e tutto il mondo che le stava intorno Xeniuška tentò di schierarsi su un altro fronte: risoluta ad essere tutto il contrario di lei, della “compagna Irina” come insisteva a farsi chiamare, stabilì che mai si sarebbe occupata di politica. E per guadagnarsi il principe azzurro, di cui sentiva l'assoluta necessità, decise di sé che sarebbe stata bella, gentile, disponibile, e stupida¹⁵.

Neppure l'incontro con Mimmo che la soggioga e l'affascina con la sua fortissima personalità e cambia completamente il suo destino, coinvolgendola in una scelta che richiede abnegazione assoluta e disponibilità ad affrontare tutti i rischi, modificherà il rapporto di Xeniuška con la madre; anzi, nei duri anni della guerra fredda, la sua fede assoluta e cieca nel partito e nelle sue regole la porterà a interrompere del tutto i contatti con lei, che ha scelto di vivere in Palestina. Né il conflitto appare superato negli ultimi mesi di vita, quando Xenia è chiamata al capezzale della figlia morente, che, pur stremata dalla malattia, non rinuncia a ribadire la sua distanza da lei, la diversità di cui è orgogliosa e fiera. Sono pagine a tratti impietose, da cui sembra trasparire il rimpianto della scrittrice, o addirittura un rimprovero per chi, negandole la memoria, le ha rubato un pezzo delle sue radici; pagine amare, più di quelle cui la Sereni consegna, in *Casalinghitudine*, il ricordo di sua madre:

Quando morì per me era già morta da tanto, e la mia infanzia era avviata su binari che non prevedevano la sua presenza.

Lasciava dietro di sé un nome difficile (non una delle mie pagelle ne reca la grafia esatta), una fama di donna coraggiosa, innamorata di cose belle che mai, nella sua vita avventurosa, aveva avuto; di donna piena di gusto e sensibilità, capace come Rossella O'Hara di inventare un vestito con una tenda. E di pessima cuoca.

¹⁵ Ivi, pp. 118-119.

Mi piace pensare che gli involtini di cavolo – credo di tradizione slava-discendano da lei, ma non è affatto detto che sia così. Come incerte sono tutte le cose che mi sono giunte della sua vita¹⁶.

3. «Ebraica per scelta»

Riflettevo sulla genealogia femminile, da mia nonna a mia madre a me, tranquilla per il resto di un'identità ebraica almeno culturale, benché l'appartenenza non sia mai stata sancita da cerimonie. Ma un giorno, durante una lezione, mi ritrovai a chiedermi se davvero lo ero da un punto di vista giurisprudenziale¹⁷.

Il gioco dei regni sarebbe inconcepibile senza il continuo riferimento alla cultura ebraica, che fa da connettivo dell'intera storia. Citiamo solo alcuni episodi dei tanti in cui la scrittrice racconta le contraddizioni e i conflitti che attraversano tutta la vicenda, e ciascuno dei suoi personaggi, rispetto a un'appartenenza difficile da vivere.

Sin dall'inizio del libro è al nonno paterno che viene affidato il compito di incarnare quelle contraddizioni: vi si racconta di come Samuele, detto Lello, alla nascita del primo figlio, ponesse consapevolmente termine alla tradizione di annotare l'evento sull'antica Bibbia a lui consegnata dal padre e inaugurasse un quaderno tutto nuovo destinato a conservare memoria di una nuova genealogia:

Samuele prese in mano una Bibbia dalla rilegatura consunta, con le pagine ingiallite e smangiatae dagli anni e dall'uso: la aperse, lesse in ebraico di sé e dei suoi.

Suo padre il rabbino, e suo nonno, e il bisnonno prima di lui, sulle pagine bianche che precedevano il testo sacro avevano annotato i fatti salienti della famiglia: nascite, matrimoni, morti. [...] Ma Samuele [...] era venuto al mondo con lo Stato unitario: la genealogia cui intendeva dar corpo era fatta non di ebrei, ma di uomini.

Si alzò, ripose la Bibbia in uno scaffale alto, prese un quaderno di fogli bianchi e nuovi e, in grafia oscura di medico, scrisse semplicemente: «Addì 14 aprile 1900 mia moglie Alfonsa ha partorito un figlio, cui sarà dato nome Enrico».

¹⁶ *CAS*, p. 67.

¹⁷ *GR*, p. 441.

Nell'ottavo giorno dalla nascita, per motivi igienici Lello circoncise suo figlio: ma senza alcuna cerimonia né pubblicità, e il fatto non fu registrato se non nella carne¹⁸.

La rinuncia ad annotare la nascita del primogenito sulle pagine (significativamente dette «ingiallite e smangiate») della vecchia Bibbia e forse ancor più la negazione del significato rituale della circoncisione, rappresentano simbolicamente il prezzo da pagare per cancellare la diversità che l'appartenenza all'ebraismo comporta ed esprimono l'aspirazione a fondersi e confondersi in una collettività più ampia che, all'inizio del secolo, non poteva che coincidere con quella dell'Italia, da poco nazione: sul quaderno nuovo sarà l'anno dopo annotata anche la nascita della prima figlia femmina:

il nome romano di Velia che le fu imposto era un piccolo passo in più per accedere al mondo, il mondo dei Gentili che sembrava accoglierli tutti a braccia aperte, nell'Italia nuova che cancellava come assurde e sorpassate le discriminazioni di secoli¹⁹.

Però, quando il dolore e la morte sconvolgono la fiducia nella vita, è istintivo il ritorno alla lingua e alle parole dei padri:

Ma nel 1904, quando Velia morì, la sconfitta fu grande, e non sapeva come scriverla. Così si affidò alle radici, cercò parole antiche che medicassero la ferita: le ore che impiegò a vergare in ebraico quelle righe furono molte, e di conforto, prove su prove di una mano incerta per desuetudine e sofferenza. Il testo definitivo recitava: «Il 18 Iyar se ne andò dal mondo la mia figlia Velia. Voglia l'Eterno che la sua morte sia di espiazione per me, per mia moglie, per tutti i membri della mia famiglia: e dica ora l'Eterno all'Angelo della Morte: *Deh, trattieni la tua mano...*»²⁰.

In realtà la coppia Lello/Alfonsa condivide l'esigenza di crescere i figli coltivando in loro il senso di un'identità più vasta, anche se non si sottrae al compito di accogliere nella propria casa la numerosa famiglia per la tradizionale

¹⁸ Ivi, pp. 29-30. Si noti in questo passo la scelta, compiuta da Samuele di rinunciare qualcosa della tradizione per completare l'integrazione nel nuovo stato nazionale che aveva illuso gli ebrei di essere cittadini italiani come tutti gli altri.

¹⁹ Ivi, p. 40.

²⁰ Ivi, p. 41.

celebrazione delle feste ebraiche e non osa mettere in discussione l'appartenenza alla comunità israelitica.

In seguito, sarà proprio il bisogno di sentirsi inseriti nella comunità nazionale a far loro accettare la scelta del primogenito di arruolarsi volontario nella Prima Guerra Mondiale:

Ma bisogna andare: perché ciascuno ha diritto alla propria scelta, perché combattere è giusto, e perché questa guerra li consacrerà definitivamente eguali, italiani e non più ebrei²¹.

Ma se il progetto di svincolare i figli da un'appartenenza i cui frutti possono rivelarsi velenosi sembra riuscito per Enrico, la Storia riconduce gli altri ragazzi Sereni a fare i conti con le loro radici.

Enzo ed Emilio, detto Mimmo, ansiosi di confrontarsi anche loro con le grandi sfide cui il fratello maggiore è andato incontro partecipando alla guerra, troveranno l'occasione che cercano nell'adesione al sionismo, una scelta divenuta in breve tempo per entrambi totalizzante, pur nella differenza: il primo non rinuncerà mai alla sua laicità, pur portando fino in fondo il progetto che lo condurrà con la moglie in Palestina, dove sarà uno dei protagonisti dell'esperienza dei kibbutz; divenuto, dopo l'avvento del nazismo, l'organizzatore infaticabile di iniziative finalizzate a salvare dall'annientamento gli ebrei europei, pagherà con la vita la fedeltà alla sua missione.

Il secondo, invece, abbraccerà insieme all'ideale sionistico l'ortodossia religiosa, davanti agli occhi attoniti dei genitori, troppo rispettosi tuttavia delle scelte dei figli per poterle contrastare; ma l'adesione successiva al comunismo lo indurrà a ripudiare, insieme al sionismo, anche il legame con il fratello e con gli altri familiari emigrati in Palestina.

4. L'Utopia di un mondo migliore

Nelle pagine finali de *Il gioco dei regni*, la Sereni racconta di essere stata colpita, durante il suo primo viaggio in Israele da: «l'evidenza di qualcosa che

²¹ Ivi, p. 120.

nessuno le aveva dichiaratamente nascosto, ma che nessuno mai le aveva detto chiaramente: che suo padre non era sempre stato comunista, e che le ragioni per cui aveva scelto, per la vita, di interessarsi di agricoltura erano state, alla partenza, altre»²².

In un breve capitolo, l'unico in cui il racconto lascia il campo alla riflessione, la Sereni commenta così la frattura insanabile che separa Enzo ed Emilio Sereni:

Sionismo, comunismo. Parole che hanno assunto significati e sfumature diversi [...]. I vent'anni di Enzo e di Mimmo, i febbrili vent'anni di chi era nato con il secolo che ora sta finendo, trovavano in quelle e in altre parole un denominatore comune: la speranza di un mondo diverso, più giusto ed umano²³.

L'utopia è dunque ciò che accomuna le scelte del padre e dello zio della narratrice che, attraverso la scrittura, può “rimettere ordine nel mondo”, operando quella riconciliazione tra i due fratelli che la Storia aveva reso impossibile.

Il rivendicare la possibilità di essere insieme ebrei e comunisti²⁴; o di poter essere, come la nonna Xenia, rivoluzionari e sionisti, pur senza essere ebrei, significa disfarsi delle etichette, significa concepire la propria identità come qualcosa che si basa sui valori più che sulle appartenenze, pur senza voler negare o cancellare le differenze che caratterizzano ciascuno di noi: differenze plurime, innate o costruite nella storia, ma tutte utili a rendere più colorato e vario il mondo, se non diventano fonte di discriminazioni e di sanguinosi conflitti. Crollata la speranza che l'egualitarismo possa rendere il mondo migliore, l'utopia che la Sereni ci propone afferma che la differenza, pur riconosciuta scomoda²⁵, può essere anche una ricchezza.

²² Ivi, p. 439.

²³ Ivi, p. 205.

²⁴ In un articolo apparso su «L'Unità» del gennaio 2006 col titolo *La colpa di essere ebrea*, la Sereni riprende con qualche variante l'elenco degli spicchi di cui si sente composta (v. citazione nota 3), rivendicando appunto la sua specificità di ebrea accanto alle altre (donna, comunista, madre handicappata, intellettuale).

²⁵ Si veda anche: GABRIELLA DE ANGELIS, *Clara Sereni, ovvero l'indecente differenza*, in «Cahiers d'Etudes Italiennes. Novecento... e dintorni», 7 (2008), numero monografico contenente gli Atti del Convegno *Images et formes de la différence dans la littérature narrative italienne des années 70 à nos jours*, GERCI Université Stendhal-Grenoble 3.

Il gioco dei regni si conclude con un'immagine di speranza: quell'orsacchiotto di peluche che Xenia dona alla prima nipotina provocando la rabbia di Xeniuška²⁶, ha trovato posto tra due testi che rappresentano le culture o le utopie che la storia e la memoria della famiglia hanno consegnato alla narratrice, facce inseparabili di un'identità che rifiuta di proporsi come monolitica e si vuole dinamica, aperta, mutevole, ancorata al passato ma rivolta al futuro:

Adesso una parte del lavoro è finita: tanti fantasmi sono diventati in buona misura persone prima, e personaggi poi [...] c'è un ordine, benché lo sappia precario e suscettibile di modificazioni infinite.

Chi cambia ininterrottamente posizione, da uno scaffale all'altro, dalla mia stanza a quella di mio figlio, è l'orso Miška, in questo momento pazientemente accoccolato nella libreria accanto a me fra un *Beresbit rabbà* e una *Storia del Partito Comunista Italiano*. Ma l'emozione che mi trasmette non muta, e sospetto che custodisca ancora molte eredità, nella sua pancia spelacchiata e consunta: che a premerla nel modo giusto, con attenzione e memoria, forse tuttora è capace di suonare²⁷.

²⁶ «Xenia ripartì prima del previsto, vinta. [...] ed ogni cosa di nuovo era al suo posto. Tranne Miška che la bimba volle ad ogni costo [...] esasperata da quel capriccio Xeniuška le concesse infine di giocare con l'orsacchiotto: ma dopo averlo percosso e percosso col battipanni, perché se ne andasse via ogni traccia di passato» (GR, p. 245).

²⁷ Ivi, p. 447.

KORNÉLIA HORVÁTH*

**Questioni di tempo, narrativa e identità
in *Novecento* e in *Seta* di Alessandro Baricco**

È sempre difficile resistere alla tentazione
di tornare, non è vero?
(ALESSANDRO BARICCO, *Seta*)

1. Diegesi e temporalità

I due romanzi di Baricco da noi presi in considerazione a prima vista rivelano differenze vistose per quel che riguarda il genere e la tecnica narratologica. Mentre *Novecento* avvicina il romanzo al genere drammatico, ovvero ad un'opera teatrale (sia per mezzo delle istruzioni d'autore presenti formalmente nel testo, che grazie all'intonazione ben accordata del suo modo di parlare caratteristico anche del mondo del varietà), in *Seta* si crea un modello singolare di romanzo lirico. La fonte di questa liricità, stranamente, è appunto l'apparente neutralità della voce narrante che si fonda sulla stretta gamma degli eventi e sulla comunicazione scevra da valutazioni.

Sotto l'aspetto formale, *Novecento* è un racconto omodiegetico, sebbene la validità del monologo come forma di dichiarazione venga messa in dubbio poiché il narratore come personaggio secondario della storia (*story*) raccontata, ci rivela in fin dei conti non gli eventi della *propria* vita, bensì quelli di Novecento. Inoltre, il modo di parlare formalmente inalterato in prima persona, si collega ad un unico narratore, ma a tre figure differenti: al suonatore di tromba, all'annunciatore che all'inizio del testo assume il ruolo del narratore

* Università Cattolica "Péter Pázmány" (*Pázmány Péter Katolikus Egyetem*), Ungheria

per tre pagine e mezza, e infine a Novecento, protagonista principale che in chiusura assume pure, ormai definitivamente la funzione narrante¹.

In opposizione a questo, il modo della narrazione impersonale di *Seta* dimostra le caratteristiche della lirica oggettiva, ma di tanto in tanto ci fornisce informazioni anche sugli atti narrativi di alcuni personaggi principali: Baldabiau, Hara Kei, Hélène e – a proposito della lettera di paternità fraintesa – anche della donna dal volto di ragazzina, ma soprattutto per il racconto di Hervé Joncour, eroe centrale (racconto indirizzato a Hara Kei, Baldabiau e alla gioventù della città). Nonostante che il narratore in terza persona non rappresenti mai queste narrazioni quali discorsi diretti, come fa il narratore-io formale di *Novecento*, il risultato è più o meno simile: in ambedue i casi si  e di fronte al *divenire narratore dell'eroe*, e così all'avvicinamento delle posizioni di narratore e di eroe.

La rappresentazione e la concezione semantica del tempo nei due romanzi, mostrano proprietà comuni. La resa del tempo sensitivo in *Novecento* si effettua mediante metafore spaziali: l'Oceano diventa interpretabile come simbolo dell'infinito soggettivo del mondo, mentre la nave simboleggia la finitudine e "delimitatezza" formali della vita umana (di Novecento). La musica, arte assolutamente temporale, spunta come spazio e nello stesso tempo anche come ciò che dirige il tempo, nella scena in cui Novecento suona il pianoforte sulla nave sballottata dalla tempesta (mentre sia il pianista con il suo strumento, che il narratore-trombettiere scivolano e slittano su e giù per la sala). L'ottima raffigurazione linguistica della *spazializzazione del tempo* si realizza al modo di una speciale carta geografica fatta di parole, grazie all'enumerazione dilungata dei toponimi dove la nave fa scalo². Essa può essere interpretata quale rappresentazione autopoetica della temporalità baricchiana poiché rivela che l'elemento nuovo, grazie alla seconda ripetizione, si conforma con perfezione alla monotonia dell'enumerazione, rafforzando ancor di più il moto circolare e

¹ ALESSANDRO BARICCO, *Novecento*, Milano, Feltrinelli, 2002 (prima edizione: 1994), pp. 55-62.

² «Liverpool New York Liverpool Rio de Janeiro Boston Cork Lisbona Santiago del Cile Rio de Janeiro Antille New York Liverpool Boston Liverpool Amburgo New York Amburgo New York Genova Lisbona Rio de Janeiro Liverpool Rio de Janeiro Liverpool New York Cork Cherbourg Vancouver Cherbourg Cork Boston Liverpool Rio de Janeiro New York Liverpool Santiago del Cile New York Liverpool Oceano, proprio in mezzo. E lì, a quel punto, cadde il quadro» (ivi, p. 44).

rituale del tempo. Questa stessa concezione del tempo viene rispecchiata “dal corso della vita” dell’eroe principale: Novecento non abbandonerà la nave, così che non si realizza l’evento in grado di interrompere il flusso abituale della vita e di capovolgere l’ordine tagliando in due il tempo. Al contrario, Novecento deve morire con l’esplosione della nave perché solo in questo modo è in grado di conservare l’ordine temporale della sua vita come si è svolta fino a quel momento.

Seta sotto molti aspetti è apparentato con uno dei tipi di romanzo definiti da Bachtin *romanzo quotidiano di avventura*. A fare da scena sono una piccola cittadina provinciale (Lavilledieu) e un paese giapponese. La vita dell’eroe e di sua moglie si organizzano secondo il tempo ciclico della quotidianità³ (la conversazione da Verdun, il giardinaggio, passare il tempo sulla veranda, eccetera). L’azione si snoda nel tempo biografico (i capitoli di tempo in tempo ci forniscono, con la precisione delle date, un quadro dell’invecchiamento di Hervé Joncour), l’eroe è un “uomo privato”. In quest’opera, però, il tempo biografico funziona anche come tempo storico, come ci viene segnalato già nel primo capitolo, quando il tempo biografico si impianta nel tempo storico rappresentato dall’apparire dei nomi di Flaubert e di Lincoln. Così una delle questioni basilari di *Seta* mira al problema della temporalità, alla relazione del tempo storico con quello biografico e, in connessione con tutto ciò, alla memoria semantica a cui servono – come segno – i ricordi “oggettivati” dei grandi viaggi fatti in Giappone: il parco, il lago e la voliera, costruiti dall’eroe stesso.

Dunque, anche *Seta* rappresenta il tempo come spazio: la via fatta non assumerà un profilo a sé, in quanto che essa è presente come un itinerario segnalato dalla moltitudine di toponimi e il paese di Hara Kei, lo spazio giapponese, raffigura appunto la continuità, l’immobilità, l’ampliamento infinito del tempo. Lo stesso si vede anche nei passi in cui si parla di Lavilledieu: la monotonia del tempo è avvertibile nelle ripetizioni rituali dei luoghi quotidiani e degli atti. Nel corso del quarto viaggio sembra che l’eroe abbia l’opportunità di

³ МИХАИЛ БАХТИН, *Формы времени и хронотопа в романе*, in *Вопросы литературы и эстетики*, Москва, «Художественная литература», 1975, pp. 261-280.

oltrepassare il tempo infinito chiuso nella finitudine dello spazio e di procedere oltre la fine del mondo»⁴, ma tutto questo si rivela un'impresa» resa impossibile, di modo che l'eroe rimane necessariamente prigioniero della finitudine spaziale e del tempo immobile.

Ecco perché «*il momento*» su cui nei due romanzi cade un accento forte, non significa mai il caso, «proprio allora», ma va interpretato come un momento temporale che stava già avvicinandosi e che in questo modo si incorpora nel flusso del tempo. Il momento, pur promettendo nei romanzi di essere fatale, in fin dei conti sottolinea appunto l'ordine stabile degli eventi:

Nella stanza era tutto così silenzioso e immobile che parve un evento immane ciò che accadde all'improvviso, e che pure fu un nulla.

D'un tratto,
senza muoversi minimamente,
quella ragazzina,
aprì gli occhi⁵.

A me m'ha sempre colpito questa faccenda dei quadri. Stanno su per anni, poi senza che accada nulla, ma nulla dico, *fran*, giù, cadono. Stanno lì attaccati al chiodo, nessuno gli fa niente, ma loro a un certo punto, *fran*, cadono giù, come sassi. Nel silenzio più assoluto, con tutto immobile intorno, non una mosca che vola, e loro, *fran*. Non c'è una ragione. Perché proprio in quell'istante? Non si san. *Fran*. Cos'è che succede a un chiodo per farlo decidere che non ne può più? C'ha una anima, anche lui, poveretto? Ne ha discusso a lungo col quadro, erano incerti sul da farsi, ne parlavano tutte le sere, da anni, poi hanno deciso una data, un'ora, un minuto, un istante, è quello, *fran*. O lo sapevano già dall'inizio [...]. Non si capisce. È una di quelle cose che è meglio che non ci pensi, se no ci esci matto⁶.

⁴ ALESSANDRO BARICCO, *Seta*, Milano, Rizzoli, 1999 (prima ed. 1996), p. 70.

⁵ Ivi, p. 25 (corsivo di chi scrive).

⁶ ALESSANDRO BARICCO, *Novecento*, cit., pp. 44-45.

2. La storia (*story*) e la questione del nome

Il rapporto della storia (*story*) con il suo narratore è nei due romanzi particolarmente accentuato e si congiunge in essi con la problematica del *nome*. In *Novecento* ciò viene segnalato già dal titolo del romanzo, ma solo nel processo della lettura risulterà chiaro che esso dev'essere percepito non nel suo senso usuale (come un numerale), ma come *nome dell'eroe centrale*. Partendo da questo, il romanzo funziona come manifestazione e spiegazione semantiche del nome dell'eroe. Il testo mette in scena il nome anche esplicitamente: nella prima parte del romanzo la storia di Novecento si sviluppa infatti come storia del manifestarsi del suo nome – raccontata dal narratore in quattro pagine – nel corso della quale il nome *Danny Boodmann T. D. Lemon Novecento* che all'inizio sembrava del tutto privo di riferimenti e referenti, diventa motivato in ogni suo elemento e assume una referenza specificamente poetica, mentre funziona anche come storia. L'identità dell'eroe centrale con la propria storia viene però esposta esplicitamente dal narratore, che presenta Novecento ancora prima che gli impongano questo nome:

Lui l'aveva una... buona storia. Lui *era* la sua buona storia.⁷

L'analogia completa tra nome e storia diventa trasparente proprio grazie all'aggiunta della parola *Novecento*, al fatto che il nome esiga quella conclusione, proprio come una storia. La conclusione del nome anagrafico per mezzo della parola *Novecento* include nella temporalità non solo l'eroe, ma anche il nome proprio, rendendolo irrevocabilmente storico⁸.

La concezione magica del nome come viene concepita da Danny – e che ne testimonia anche la passione di dare nomi ai cavalli – identifica il nome e

⁷ Ivi, p. 17.

⁸ «Un bel nome», disse alla fine il vecchio Boodmann, «però gli manca qualcosa. Gli manca un gran finale». Era vero. Gli mancava un gran finale. «Aggiungiamo martedì», disse Sam Stull, che faceva il cameriere. «L'hai trovato martedì, chiamalo martedì». Danny ci pensò un po'. Poi sorrise. «È un'idea buona, Sam. L'ho trovato nel primo anno di questo nuovo, fottutissimo secolo, no?: lo chiamerò Novecento». «Novecento?» »Novecento». «Ma è un numero!» «*Era* un numero: adesso è un nome». Danny Boodmann T. D. Lemon Novecento. È perfetto. È bellissimo. Un gran nome, cristo, davvero un gran nome. Andrà lontano, con un nome così» (ivi, p. 21).

l'eroe segnalato dal nome, con la propria storia. Secondo la sua convinzione *il nome prefigura a priori la storia futura del suo portatore* (ecco perché Danny non si interessa mai al risultato delle corse). Partendo da questo, giungiamo a una motivazione specifica che concerne la ragione per cui Novecento non è capace di abbandonare la nave: se lo facesse, se visse la vita come gli altri, annullerebbe la propria storia codificata nel proprio nome.

La connessione di nome e storia entra in vigore, in *Seta*, in modo più mediato. L'unica dichiarazione aperta a proposito di questa relazione si rivela non nel testo del romanzo, ma nel risvolto di copertina, secondo cui:

(Questa è una cosa antica. Quando non hai un nome per dire le cose, allora usi delle storie. Funziona così. Da secoli)⁹.

Qui, dunque, non si tratta dell'identificazione primaria del nome e della storia, bensì di un rapporto specificamente metonimico in cui *il nome cede il posto alla storia*. Vale a dire che la storia è potuta sorgere appunto perché la ragazza (l'oggetto dell'amore e del sentimento da lei destato) *non ha nome*. Il significato del nome funziona anche nel nome di Lavilledieu, cittadina che rievoca il titolo dell'opera agostiniana *La città di Dio*. Il rapporto intertestuale in modo mediato illustra anche la differenza della concezione storica tra le due opere: diversamente dalla concezione teleologica della storia di Agostino, in cui il processo storico diretto dalla continua lotta tra Bene e Male finirà una buona volta con la vittoria del Cielo, con l'acquisto della città di Dio, la narrazione in *Seta* sviluppa un meccanismo storico infinito che si basa su ripetizioni cicliche. Un flusso da cui di tempo in tempo emerge la possibilità di cambiare e far cambiare, anche se in fin dei conti il cambiamento risulta nullo, ovvero si presenta come il ritorno di una cosa vecchia nella forma di una nuova.

3. L'identità dell'eroe, del narratore e del testo

Come possiamo intendere il concetto di identità? Nel caso di Novecento pare che la concezione magico-ontologica del nome possa assicurare l'identità

⁹ ALESSANDRO BARICCO, *Seta*, cit., risvolto di copertina.

del personaggio con se stesso anche se, paradossalmente, esso deve distruggersi per poterla conservare. L'integrità della propria personalità viene minacciata dall'infinitudine del mondo: in questo modo l'unità del soggetto può mantenersi solamente in una condizione di invariabilità e di isolamento artificiali. Ciò è però in aperta contraddizione con l'aspetto regolare della realtà e Novecento inizia a ritirarsi dalla vita prima della sua morte – che ci viene anticipata. Di questo ci informa l'eroe stesso, nel monologo alla fine del testo. Dunque *a livello del personaggio* possiamo constatare sia l'integrità che la perdita d'identità (le sue stesse parole autointerpretative rafforzano vieppiù l'annullamento dell'identità).

L'identità dell'eroe di *Seta* viene sottoposta a un cambiamento indotto dai viaggi compiuti in Giappone. Sebbene il narratore non si serva quasi mai dei mezzi della rappresentazione interiore, il mutare delle sue abitudini rimanda in modo mediato ad una crisi d'identità. Agli altri sembra che Hervé Joncour abbia trovato «un modo *esatto* di stare al mondo»¹⁰, ma i suoi atti (la costruzione del parco, del lago e della voliera) funzionano come ambizioni a sublimare i propri desideri: egli cerca di riempire il suo vuoto interiore con oggetti spaziali ed esteriori. Rivedremo lo stesso in chiusura, quando all'eroe sembra di rivedere «l'inspiegabile spettacolo» della propria vita disegnato sull'acqua, a rivelarci l'incomprensione del perché della sua vita¹¹.

L'estraneità alla vita, caratteristica di Novecento, si presenta anche come propria di Hervé Joncour, di cui il narratore dice:

Era d'altronde uno di quegli uomini che amano *assistere* alla propria vita, ritenendo impropria qualsiasi ambizione a *viverla*¹².

Questa specie di indifferenza viene sottomessa a varie tentazioni: facendo il suo ultimo viaggio, Hervé Joncour invece di accettare la sorte inizia a dirigerla, anche se questo tentativo subisce un irreversibile scacco.

¹⁰ Ivi, p. 93.

¹¹ «Ogni tanto, nelle giornate di vento, Hervé Joncour scendeva fino al lago e passava ore a guardarlo, giacché, disegnato sull'acqua, gli pareva di vedere l'inspiegabile spettacolo, lieve, che era stata la sua vita» (ivi, pp. 93, 100).

¹² Ivi, p. 10.

Queste conseguenze possono essere dedotte dall'analisi della storia dei romanzi, ma se abbiamo intenzione di accostarci alla questione dell'identità degli eroi servendoci del concetto ricoeuriano di *storia di vita*, è necessario prendere in considerazione il *discorso narrativo* che funziona come strumento di mediazione linguistica. Si sottolinea infatti che sia impossibile comprendere in modo diretto gli atti della nostra vita: la loro comprensione diventa possibile quando se ne fa un racconto per mezzo del discorso narrativo. Ciò offre la spiegazione *semantica* dell'atto narratologico posto alla fine di *Novecento*: il diventare narratore rappresenta il processo dell'autointerpretazione e dell'atto di autocomprensione. Così l'identità narrativa di Novecento che, per dirla con Ricoeur, *si ottiene per mezzo della funzione narrativa*, nel monologo narrativo dell'eroe non viene annullata, bensì creata.

Tutto questo è osservabile anche nel caso di Hervé Joncour, di cui però il lettore riceve notizie solo da un punto di vista esteriore; alla fine della vita dell'eroe si presenta una nuova attività, quella narrativa. La ripetizione degli atti narrativi segnala che la sorte personale in ogni narrazione diventa comprensibile in modo differente, e non c'è una narrazione universalmente valida. Al tempo stesso, l'esperienza non trasparente che risiede nella sorte personale, spinge alla comprensione: la mancanza di causa e di nome ammonisce il soggetto a creare la propria storia. Il miracolo del racconto sta nel fatto che non solo crea la comprensione, ma è in grado al tempo stesso di trasmetterla:

Ascoltandolo, la gente di Lavilledieu imparava il mondo e i bambini scoprivano la meraviglia¹³.

L'attività narrativa fa entrare gli eroi nel mondo della fantasia, rendendo possibile la *ricreazione dell'io*. Quest'attività immaginaria equivale all'attività artistica. Novecento compie i propri viaggi immaginari suonando il pianoforte, e nel frattempo «legge la gente», scoprendone la storia, così che la musica diviene metafora autopoetica dell'atto narrativo e del racconto stesso di *Novecento*. Questo stesso fenomeno si rivede nel metatesto d'autore di *Seta*, che

¹³ Ivi, p. 100.

crea un parallelo metaforico tra le specificità narrative del racconto e della musica («musica bianca»)¹⁴.

D'altro canto l'attività artistica nei due romanzi viene metaforizzata dal *nulla*. Nel caso di *Novecento* ciò viene espresso esplicitamente: il nome dell'eroe non è registrato in nessuna località o ufficio, quindi manca la «referenza» della sua esistenza¹⁵. In *Seta* il *nulla* di solito appare in compagnia dei motivi del *silenzio* e dell'*immobilità*. Questo fatto ha un ruolo pregnante nella narrazione dei viaggi giapponesi. Ma il *nulla* e l'*immobilità* hanno un rapporto semantico con il tema di base della storia del racconto, cioè con i bachi da seta e la *seta* stessa.

In primo luogo figura come attributo dei bachi:

Per la precisione, Hervé Joncour comprava e vendeva i bachi quando il loro essere bachi consisteva nell'essere minuscole uova, di color giallo e grigio, *immobili* e apparentemente *morti*¹⁶.

Poi la seta viene paragonata al *nulla*:

[Baldabiau] una volta aveva tenuto tra le dita un velo tessuto con filo di seta giapponese. Era come tenere tra le dita il *nulla*¹⁷.

Alla moglie Hélène portò in dono una tunica de seta che ella, per pudore, non indoss  mai. Se la tenevi tra le dita, era come stringere il *nulla*¹⁸.

E infine nella scena del bagno ormai si identifica come «quel tessuto filato di nulla»¹⁹.

¹⁴ «Tutte le storie hanno la loro musica. Questa ha una musica bianca.   importante dirlo perch  la musica bianca   una musica strana, a volte ti sconcerta: si suona piano, e si balla adagio. Quando la suonano bene   come sentir suonare il silenzio, e quelli che la ballano da dio li guardi e sembrano immobili» (ivi, risvolto di copertina).

¹⁵ «A voler essere precisi, Novecento non esisteva nemmeno, per il mondo: non c'era citt , parrocchia, ospedale, galera, squadra di baseball che avesse scritto da qualche parte il suo nome. Non aveva patria, non aveva data di nascita, non aveva famiglia. Aveva otto anni: ma ufficialmente non era mai nato» (ALESSANDRO BARICCO, *Novecento*, cit., p. 22).

¹⁶ ALESSANDRO BARICCO, *Seta*, cit., p. 8 (corsivo di chi scrive).

¹⁷ Ivi, p. 19 (corsivo di chi scrive).

¹⁸ Ivi, p. 29 (corsivo di chi scrive).

¹⁹ Ivi, p. 38.

La struttura semantica e le figure testuali della parola *seta* profitano del rapporto etimologico che corre tra le parole *tessuto*, *tessere* e *testo*. Inoltre, ciò viene rafforzato dall'attributo ripetuto conferito alla donna, i cui occhi «non avevano un *taglio* orientale» (per esempio a pagina 25), dove il lessema *taglio* attivizza metaforicamente anche la semantica del “taglio di tessuto”. Partendo da questo, la relazione tra il nulla e la seta può essere compresa non solo come metafora della storia e della narrazione, ma anche della creazione del testo, così che essa assume la funzione di tropo autopoesico del linguaggio del racconto.

Anche la figuratività testuale della parola *foglio* può essere interpretata come segno del tema poetico-linguistico della creazione del testo. Questa figuratività, all'inizio del racconto, si presenta come attributo dei banchi (*fogli di gelso*), ma più tardi assume anche il significato di ‘carta’ e ‘lettera’²⁰.

Dobbiamo così differenziare il concetto d'identità che si riferisce al personaggio (*l'identità dell'eroe*) o alla sua attività narrativa (*l'identità narrativa*), sottolineandone anche l'applicazione linguistico-testuale. Come abbiamo potuto constatare, la figuratività delle parole *nulla*, *immobilità*, *seta* e *foglio* funziona come tropo autoriflessivo della nascita del testo dal “nulla”. Una di queste parole – e cioè *seta*, come anche il nome dell'eroe centrale di *Novecento* – dà il titolo al romanzo, costruendo e assicurando in questo modo *l'identità del testo stesso*.

²⁰ Per esempio in *ivi*, pp. 8, 39, 41, 44, 85, 86 ecc.

ANNA OSMÓLSKA-MĘTRAK*

**L'orologio e la fotografia,
ossia il tempo e la memoria nell'opera di Antonio Tabucchi**

L'orologio è apparentemente il più univoco degli oggetti che appaiono nelle opere di Tabucchi. La sua presenza segnala uno dei motivi chiave dell'opera dello scrittore, il tempo. Le riflessioni sul concetto e sull'essenza del tempo occupano nella sua scrittura molto spazio e la collocano in quella ricca corrente della letteratura contemporanea che inizia con Proust. In molte sue opere Tabucchi va però oltre, inseguendo quel «richiamo del tempo» di cui parla Kundera e cercando di approfondire il segreto del tempo collettivo, del tempo dell'Europa e della sua storia.

I protagonisti di Tabucchi guardano molto spesso l'orologio, controllano l'ora e tengono molto alla precisione e puntualità. Vale la pena aggiungere che anche le date svolgono nella loro vita un ruolo importante, come se le ore segnate dagli orologi e le date nel calendario fossero una specie di agganciamento o ancoraggio nella realtà e generalmente nella vita, perché il tempo stesso è qualcosa di molto effimero, fluido e relativo.

Jean Baudrillard¹ osserva che l'orologio riassume in sé il doppio modo con cui coesistiamo con gli oggetti: se l'orologio da una parte ci informa sul tempo oggettivo, dall'altra come oggetto ci aiuta a impossessarsi in qualche modo del tempo, a dominarlo e ad addomesticarlo, dando così all'uomo contemporaneo il senso di sicurezza.

Come si è già accennato, i protagonisti di Tabucchi guardano spesso l'orologio. Il padre di Garibaldo in *Piazza d'Italia*, ad esempio, anche se già

* Università di Varsavia (*Uniwersytet Warszawski*).

¹ JEAN BAUDRILLARD, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1968.

deceduto, torna per un momento in vita per spiegare al figlio che cosa è la morte. Si siede e per prima cosa estrae l'orologio dalla tasca e controlla l'ora dicendo che c'è ancora un po' di tempo. Anche altri protagonisti del romanzo hanno problemi con la percezione del tempo: Volturmo soffre del Male del Tempo, confonde i fatti e la cronologia, invece Esterina ha paura del «futuro passato».

Nel racconto *Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa (L'angelo nero)* il narratore recandosi all'appuntamento dice: «e allora guardi l'orologio immediatamente... alle sei mancano venticinque minuti». Poco dopo aggiunge: «Intanto guardi l'orologio, perché hai avvistato la piazza... mancano più di quindici minuti»². In un altro racconto, *Capodanno*, «l'orologio del paese battè un colpo, e dopo qualche istante tre colpi ravvicinati. L'una e tre quarti. Il pranzo doveva essere pronto»³. L'orologio scandisce il ritmo della giornata, della vita: «Dall'anticamera le giunsero i due colpi frivoli della pendola cinese»⁴ (*Aspettando l'inverno*), «la pendola battè due colpi, e il pomeriggio si alzò immenso come una pozza di luce»⁵ (*Gli incanti*), «la ragazza guardò il suo orologio. Il treno sarà qui a minuti»⁶ (*Cinema*). Gli esempi sono numerosi sia nella raccolta *Piccoli equivoci senza importanza* sia ne *Il gioco del rovescio*.

Il controllo del tempo svolge un ruolo importante nell'inchiesta condotta da Spino ne *Il filo dell'orizzonte*⁷; ne *La testa perduta di Damasceno Monteiro*, quando Manolo il Gitano «si chiese che ora potesse essere e interrogò il disco del sole»⁸, mentre il giornalista Firmino «gettò un'occhiata all'orologio elettronico in cima

² ANTONIO TABUCCHI, *L'angelo nero*, Milano, Feltrinelli, 1995, pp. 25-26.

³ Ivi, p. 131.

⁴ ANTONIO TABUCCHI, *Piccoli equivoci senza importanza*, Milano, Feltrinelli, 1995, p. 22.

⁵ Ivi, p. 57.

⁶ Ivi, p. 133.

⁷ Il protagonista aveva urgenti faccende da sbrigare e inoltre aveva anche un appuntamento, e ad un certo momento «ha guardato l'orologio e ha constatato che erano solo le quattro e un quarto, dunque aveva ancora quindici minuti per l'appuntamento» (*Il filo dell'orizzonte*, Milano, Feltrinelli, 1995, p. 91). Il tempo però passava, «il suo orologio segnava ormai le cinque meno un quarto e ha capito che non sarebbe più venuto nessuno a quello strano appuntamento» (ivi, p. 93). In un altro momento lo accompagna il campanile di San Donato che «ha cominciato a suonare le sei», poi lo stesso campanile «ha battuto le undici e lui si è riscosso», infine «il campanile di San Donato ha suonato la mezzanotte» (ivi, risp. p. 97, p. 102, p. 104).

⁸ ANTONIO TABUCCHI, *La testa perduta di Damasceno Monteiro*, Milano, Feltrinelli, 1997, p. 17.

al palazzo di fronte. Segnava le due del pomeriggio»⁹. Nel romanzo *Sostiene Pereira* solo tre volte troviamo la frase «ha guardato l'orologio», però il protagonista controlla il passar del tempo molto più spesso. Un atteggiamento un po' diverso nei confronti del tempo si trova in *Notturmo indiano*: il narratore ad un certo punto sospetta che l'alba si avvicini ma non guarda l'orologio. Del resto a Bombay deve scordarsi delle norme europee che il medico del luogo chiama il lusso superfluo. Nell'ospedale dove lavora sulla parete dietro la scrivania c'era un grosso orologio. Segnava le sette ed era fermo.

È fermo anche l'orologio che guarda Fernando Pessoa poco prima di morire: «Pessoa si svegliò, accese la luce del piccolo *abat-jour* e cercò il suo orologio sul tavolino da notte. L'orologio segnava le tre, ma era fermo. Pessoa si rese conto che ha perso la nozione del tempo»¹⁰. Già prima voleva sapere l'ora, e lo chiese al suo ospite, Alvaro de Campos. In quel momento era quasi mezzanotte, invece quando «le sue mani si fermarono sul lenzuolo. Erano esattamente le venti e trenta»¹¹.

Non solo Pessoa, anche Tristano prima di morire vuole sapere che ora è: «La Frau mi voleva mettere la pendola sul comodino, almeno vedi che ora è, ti basta girare la testa, così ti orienti durante la giornata, stai sempre a chiedere l'ora»¹². E infatti, è l'ultima domanda che pone allo Scrittore: «Guardi la pendola, che ore sono? Le sembrerà stupido, ma voglio sapere, è l'ultima cosa che voglio sapere»¹³.

Tabucchi tiene tanto alla precisione del tempo segnato dagli orologi per mostrare nel modo ancora più spiccato la relatività, la fluidità, l'indeterminatezza del tempo come “misura” dell'esistenza umana. Nell'opera di Tabucchi i tempi si compenetrano, si intrecciano non solo nel senso logico, ma spesso anche nel senso grammaticale. Il passar del tempo appare come qualcosa di totalmente inafferrabile, come un gran Mistero, e anche la memoria, il ricordo e la nostalgia risultano coinvolti in questa problematica.

⁹ Ivi, p. 21.

¹⁰ ANTONIO TABUCCHI, *Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa*, Palermo, Sellerio, 1994, p. 34.

¹¹ Ivi, p. 55.

¹² ANTONIO TABUCCHI, *Tristano muore*, Milano, Feltrinelli, 2004, p. 38.

¹³ Ivi, p. 162.

I personaggi di Tabucchi giocano non soltanto con il tempo, ma cercano anche di affrontarlo in un'ottica esistenziale. I loro sforzi riguardano tutti i piani del tempo, il passato, il presente e il futuro, anche se questi concetti non sono delle categorie logiche né sono sottoposti alle leggi della cronologia. Come nella teogonia orfica, anche per Tabucchi Cronos è chiaramente figlio del Caos.

Nel racconto *Any where out of the world*, «l'orologio della cattedrale batte la stessa ora di una pendola di quattro anni fa, è una storia che si ripete»¹⁴. Il narratore dice tra sé e sé: «sai che è tardi, ma non nel senso dell'orologio, intorno a te l'ora è vasta, solenne, grande come lo spazio: un'ora immobile che non è segnata sul quadrante, e tuttavia leggera come un sospiro, rapida come un colpo d'occhio»¹⁵.

Tornare indietro nel tempo rappresenta spesso un'occasione per parlare con i defunti, raccontare loro il nostro presente, ma anche per esprimere la nostalgia del passato. Succede così ad esempio con il protagonista del racconto *La trota che guizza tra le pietre mi ricorda la tua vita*, che si rivolge alla fotografia di Lucrezia dicendo: «Sei morta troppo presto, non sai che poeta sono diventato fra quarant'anni», per osservare poi con una certa nostalgia, accomonandosi «sulla poltroncina come se si accomodasse nel tempo»: «Era bello stare negli anni Quaranta»¹⁶. Va ancora più indietro, perde per un po' il senso del tempo che passa e si chiede: «Quanto tempo era passato? Un minuto, un'ora? Niente, non è passato niente, il tempo non passa quando si va indietro nel tempo»¹⁷.

Il tempo nei racconti di Tabucchi sembra a volte qualcosa di apparente, come se fosse una figura simbolica che si può manipolare (o evitare) a piacere. Nel racconto *Capodanno* «i due ritratti nelle cornici d'argento si fronteggiano lanciandosi un sorriso fuori del tempo»¹⁸. Il tempo non è lineare, «è una cosa rotonda, ogni giorno è sempre uguale. Sta lì e gira e gira»¹⁹. La protagonista del racconto *Aspettando l'inverno* cerca di dominare il tempo, girando le lancette dell'orologio:

¹⁴ *Piccoli equivoci senza importanza*, cit., p. 78.

¹⁵ Ivi, p. 81.

¹⁶ *L'angelo nero*, cit., p.95.

¹⁷ Ivi, p. 97.

¹⁸ Ivi, p. 114.

¹⁹ Ivi, p. 148.

Cominciò a far girare le lancette con un dito, con determinata lentezza, e la pendola batté allegramente le otto, e poi le nove, le dieci, le undici, le dodici. Le fece fare il giro completo e disse: è già domani. E poi le fece fare un altro giro e disse: è già dopodomani. E poi tornò indietro, e la pendola ubbidiente batté tutte le ore in ordine decrescente²⁰.

È il tempo che rincula come lo chiama l'avvocato Don Fernando ne *La testa perduta di Damasceno Monteiro*, spiegando questo concetto a Firmino: «ho troppe insonnie, e le insonnie portano fantasmi e fanno rinculare il tempo [...] per lei il tempo è un nastro che le si dispiega davanti, come un automobilista che corre su una strada ignota e il cui unico interesse è ciò che verrà dopo la prossima curva»²¹. In quel momento Firmino sembra non capire ancora quel termine equivoco, ma poco dopo, al tribunale, anche «la sua mente [...] vagava per conto suo e lo conduceva a ritroso, fuori da quell'aula che gli pareva assurda, senza logica di tempo si trovò davanti a una testa tagliata»²².

Le riflessioni sull'essenza del tempo occupano molto spazio nel racconto *Passato composto. Tre lettere*. Nella seconda lettera, la cartomane Mademoiselle Lenormand, scrive alla rivoluzionaria, Dolores Ibaruri:

il tempo starà passando. Lentamente, molto lentamente: ma tutto passa. Passano gli uomini, le sofferenze, i disastri. Anche tu sarai già quasi passata... Poi un giorno, forse, leggerai la mia lettera. O non la leggerai, ma ciò non avrà nessuna importanza, perché tu sarai vecchia, e tutto sarà già stato. Perché se la vita potesse tornare ad essere diversa da quella che è stata, annullerebbe il tempo e la successione delle cause e degli effetti che sono la vita stessa²³.

La nimfa Calipso nella lettera a Odisseo si chiede: «di che sostanza è il tempo? E dove esso si forma, se tutto è stabilito, immutabile, unico?»²⁴

La differenza tra il tempo come concetto astratto che in modo decisivo determina l'esistenza umana e il tempo come semplice misura cronologica è bene illustrata nel racconto *L'amore di Don Pedro*. Il narratore precisa: «Il tempo, che come concetto è essenziale nella vicenda, è di scarsa importanza come

²⁰ *Piccoli equivoci senza importanza*, cit., p. 26.

²¹ *La testa perduta di Damasceno Monteiro*, cit., p. 169.

²² Ivi, p. 210.

²³ ANTONIO TABUCCHI, *I volatili del Beato Angelico*, Palermo, Sellerio, 1995, pp. 30-31.

²⁴ Ivi, p. 33.

misura cronologica: per dovere di cronaca dirò che si era, comunque, alla metà del secolo decimoquarto»²⁵. Il protagonista, a distanza di molti anni dai tragici eventi, vuole vendicare la morte della sua amata. La semplice vendetta non attenua però la sua sofferenza, né soddisfa la smania di prendersi una rivincita²⁶. Quando poi ha “corretto” il passato, vive ancora a lungo, ma «quegli anni, probabilmente, ebbero per lui una misura diversa dalla misura di ogni uomo. Essi furono tutti uguali, e forse tutti subito, come se fossero già trascorsi»²⁷.

I protagonisti di Tabucchi tornano spesso indietro nel tempo per trovare una risposta a qualche domanda che li tormenta, per afferrare qualcosa che gli era sfuggito, come nel caso del narratore del *Notturmo indiano* che fruga nei vecchi archivi.

Praticamente tutti gli autori delle lettere che compongono la raccolta *Si sta facendo sempre più tardi* sono “alla ricerca del tempo perduto”, rovistano nel passato, cercando di penetrare l'impenetrabile e di decifrare indecifrabile. Con i frammenti dei ricordi, con le vaghe e scancellate tracce sulla sabbia, con piccole cose apparentemente di poca importanza cercano di far combaciare le *puzzle* della memoria. In tali casi l'orologio è ovviamente del tutto superfluo, come lo afferma anche il narratore del racconto *Un biglietto in mezzo al mare*.

Come nel racconto *Messaggio dalla penombra*, anche il narratore del racconto *Il fiume*, dopo essersi separato dalla donna amata era «lontano, in quel frattempo», e questo era fondamentale perché lei capisse cose incomprensibili. Prima taceva, il che non era per niente più facile. Il silenzio si rivela addirittura più difficile del suicidio perché

esso presuppone pazienza, costanza, testardaggine; e soprattutto si confronta con il giorno-dopo-giorno della nostra vita, i giorni che ci restano, uno dopo l'altro, lunghi davvero nelle loro piccole ore, è come un voto, è di cristallo, un niente lo può rompere, e il suo nemico è il tempo²⁸.

²⁵ Ivi, p. 34.

²⁶ «nella solitudine di pietra del suo palazzo egli meditò una rivincita più sottile, che non concerne il piano del pragma e dell'umano, ma quello del Tempo e della concatenazione degli eventi che sono la vita – e che in quel caso erano già stati. Egli pensò di correggere il definitivo» (ivi, p. 37).

²⁷ Ivi, p. 39.

²⁸ ANTONIO TABUCCHI, *Si sta facendo sempre più tardi*, Milano, Feltrinelli, 2001, pp. 26-27.

Lui taceva perché era immerso nel buio completo, «almeno per quel che riguardava il passato [...] perché il passato, anche lui, è fatto di momenti, e ogni momento è come un minuscolo granello di sabbia che sfugge, tenerlo, in sé e per sé sarebbe facile, ma è metterlo insieme con gli altri che è impossibile». L'idea di un futuro, anche solo «posta come ipotesi»²⁹ gli pareva ancora più nebbiosa. E nonostante che il tempo scorra «come deve scorrere: è l'ora di cena e attorno alla tavola le persone giuste vivono [...] l'ora giusta nel posto giusto, perché quello è il giusto metro del tempo, della vita e della favella»³⁰, lui scrive da un tempo rotto, dove tutto è in frantumi.

Forse quel che conta è solo ciò che succede adesso, in questo preciso momento perché solo il presente è alla nostra portata. Il narratore del racconto *Forbidden games* scrive: «Ho pensato al verso di una poesia: il giallo attuale che le foglie hanno. Attuale: ciò che è ora e non è più subito dopo. Ciò che trascorre. E così ho pensato al tempo e al mio trascorrere attraverso di esso»³¹.

Il racconto *La maschera è stanca* parla invece dell'illusione che il passare del tempo sia sempre sinonimo dei cambiamenti. Nella lettera indirizzata a Ofelia leggiamo: «arriva sempre il momento in cui capisci che l'illusione successiva dei giorni, o la loro musica, è giunta al suo termine [...] dopo che la lenta illusione dei giorni diventa lenta illusione che il domani possa essere diverso dall'oggi. No: il domani non può essere diverso»³². L'attore che da anni recita la stessa parte, mettendosi ogni sera la stessa maschera che fa sì che il tempo si ferma, comincia a sentire il peso della sua condizione, come se fosse imprigionato. È possibile però cambiare la trama sheakspeariana? Amleto potrà mai evadere dal cerchio incantato della ripetizione? Il narratore risponde:

il tuo Amleto, diventato finalmente lo spettro con il quale si tormentò per tutta la vita, potrà fare la sua vera parte, e come vuole il copione alzerà il velo nero che avvolge la sua figura e rappresenterà il Tempo senza scampo e senza rimedio che con la falce recide la vita degli uomini³³.

²⁹ Ivi, pp. 30-31.

³⁰ Ivi, p. 35.

³¹ Ivi, p. 41.

³² Ivi, pp. 153-154.

³³ Ivi, p. 161.

Liberarsi dal potere della maschera sembra dunque possibile, il potere del Tempo resta invece intatto (e irrevocabile).

Il narratore del racconto *Vigilia dell'Ascensione* si rende conto che non è possibile recuperare ciò che ci è sfuggito, spera però di poter ritrovare il tempo perduto. Ma perché lasciamo che il tempo ci sfugga, perché decidiamo di reagire quando ormai è troppo tardi? Perché non ci accorgiamo che «il tempo [è] fatto di niente, come le cose anch'esse fatte di niente: un *petit rien* che ci fa pensare che cosa guida le cose: a volte un niente»³⁴. Non ci rendiamo conto che «il tempo non aspetta [...] non si pensa mai che il tempo è fatto di gocce, e basta una goccia in più perché il liquido si sparga per terra e si allarghi a macchia e si perda»³⁵.

Il narratore di un altro racconto, *Sono passato a trovarti, ma non c'eri* sostiene che «il problema è lo sfasamento dell'orario che tutti noi abbiamo [...]. L'ideale sarebbe che tutti, ma dico tutti quanti, si avesse l'età giusta al momento giusto nel punto giusto in cui ci capita di incontrarci in questo pezzettino di universo che si espande verso il nulla»³⁶. Lo stesso Tabucchi cerca di spiegare questo concetto in un capitolo del volume *Autobiografie altrui* dedicato proprio alla raccolta *Si sta facendo sempre più tardi*:

è vero che ci sono slittamenti di tempo, nel senso che si passa da un tempo all'altro, si va all'indietro e lo spazio e il tempo a volte si annullano. Per la verità io non ho ancora ben capito se siamo noi che attraversiamo il tempo o se è il tempo che ci attraversa [...] i personaggi di questo libro hanno la sotterranea sensazione di essere in ritardo, anche su se stessi. Oppure a volte hanno la sensazione di essere stati in anticipo o di essere stati in ritardo, nel senso che avevano intuito ciò che stava loro succedendo [...]. Nel senso che sul momento intuivano ma non capivano; hanno capito dopo [...] sono tutte vite fuori orario³⁷.

E finalmente arriva il momento in cui bisogna rompere definitivamente con il tempo, quando tutti i calcoli non servono più a niente, e il passato, il

³⁴ *Occhi miei chiari, miei capelli di miele*, ivi, p. 183.

³⁵ *Lettera da scrivere*, ivi, p. 208.

³⁶ *Sono passato a trovarti, ma non c'eri*, ivi, p. 82.

³⁷ ANTONIO TABUCCHI, *Autobiografie altrui*, Milano, Feltrinelli, 2003, p. 87.

presente e il futuro si fondono irrimediabilmente. Allora, riflette Tristano, «dimentichiamo che il tempo esiste e non contiamo i giorni della vita»³⁸. Egli sa già che il suo tempo è guasto e la morte non cambierebbe nulla, continua a vagare nel tempo, l'ora e l'allora si confondono, la memoria trascina via tutto, «il tempo dell'orologio non va di pari passo con quello della vita»³⁹ e alla fine lui si ferma in mezzo al tempo fermo. Infine Atropo segnala la fine del nostro tempo, per tutti è apparso lo stesso anno, lo stesso mese, lo stesso giorno, la stessa ora di tagliare il filo»⁴⁰.

La fotografia è un altro attrezzo indissolubilmente legato alla problematica del tempo. Pur essendosi diffusa relativamente di recente, la fotografia ha provocato una vera rivoluzione nei modi di rappresentare la realtà, costringendo a reinterprete tali concetti come la fedeltà o la verità dell'immagine. La fotografia è diventata pure una specie di deposito dei ricordi e della memoria. E anche un tentativo di fermare il tempo, di imprigionarlo nel fotogramma. L'immagine (la riproduzione) fotografica offre la possibilità di immortalare un dato momento della vita ma allo stesso tempo decide della sua irreversibilità.

L'album fotografico di Tabucchi è molto ricco. Le fotografie rievocano soprattutto i ricordi. Nel racconto *Capodanno* il narratore, guardando le vecchie foto dei suoi genitori, richiama alcuni episodi della loro vita. Cominciamo dunque con «i due ritratti nelle cornici d'argento che si fronteggiano lanciandosi un sorriso fuori del tempo»⁴¹. Il sorriso è sopravvissuto allo scorrere del tempo, anche se la fotografia successiva reca una datazione precisa (*Venezia, 12 aprile 1941*). Il narratore descrive in modo molto particolareggiato ciò che si vede sulla foto ma formula anche delle illazioni su ciò che si potrebbe svolgere fuori dell'inquadratura: «gli occhi che fissano, oltre l'obiettivo, forse il canale e il volo dei piccioni»⁴². Quello sguardo malinconico caratterizza la madre, invece sul viso del padre

³⁸ *Tristano muore*, cit., p. 74.

³⁹ *Ivi*, p. 81.

⁴⁰ *Si sta facendo sempre più tardi*, cit., p. 220.

⁴¹ In *L'angelo nero*, cit., p. 114.

⁴² *Ivi*, p. 115.

c'è un'aria di fretta [...], quasi che con educazione voglia comunicare al fotografo di fare presto: oppure forse il vaporetto sta proprio partendo; a pochi metri oltre il fotografo ci sono bagagli già fatti, il conto del Danieli è già pagato e, passeggiando al sole, in attesa del vaporetto, hanno pensato che potevano farsi una foto ricordo⁴³.

Un po' più avanti si ha un'altra fotografia del padre mandata alla moglie «*da Salò eroica*»:

Bastavano pochi centimetri di marmo per attraversare gli anni che separavano il babbo della fotografia di fronte [...]. Nei capelli ricciuti e folti c'è ancora la gioventù dell'altra fotografia; ma gli occhi, nostalgici, non sono presenti: come se cercassero, dietro l'obiettivo che li ritrae, il paesaggio di un viaggio di nozze da cui sono evasi troppo presto per rinchiudersi in quell'immagine⁴⁴.

Nel racconto *Stanze*, Amelia riflette sullo scorrere del tempo guardando delle fotografie di lei e del fratello Guido. Sulla prima foto Guido ha dodici anni, «Amelia guarda la fotografia accanto e sono già passati dieci anni»⁴⁵. Sono passati gli anni, ma il tempo “fra” non era vuoto, le fotografie evocano ricordi, spesso dolenti, rinfrescano la memoria, ricordano le scelte fatte e le loro conseguenze. Perciò si possono addirittura odiare:

Amelia sa che odia quella fotografia. Ha imparato a odiarla molti anni dopo, quando ormai odiarla non aveva più senso. Lo sa e preferisce non sapere che in quel lontano momento che la lastra catturò, la infastidiscano particolari insignificativi⁴⁶.

L'odio di Amelia nasce dalla consapevolezza che allora poteva ancora cambiare qualcosa, andare in un'altra direzione, invece «altre due fotografie accanto a questa [...] non le odia, fanno parte della sua vita vera, quando le scelte ormai erano fatte»⁴⁷. Nell'ultima fotografia «dei siede alla destra del fratello, nei suoi occhi si legge soddisfazione e contentezza, ma le labbra le si sono assottigliate [...] vigilano le parole, i pensieri, la vita. Com'è strano il

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ivi*, p. 116.

⁴⁵ *Stanze*, in *Piccoli equivoci senza importanza*, cit., p. 66.

⁴⁶ *Ivi*, p. 67.

⁴⁷ *Ibid.*

tempo»⁴⁸. Il tempo cambia ovviamente l'aspetto fisico della persona, ma può anche cambiare l'atteggiamento verso la vita e le altre persone. Non sono solo trasformazioni palesi risultanti dalle esperienze vissute, dall'evoluzione nel modo di pensare e reagire. Sono spesso cambiamenti inafferrabili, invisibili che si possono rivelare solo dopo aver paragonato l'espressione degli occhi o il disegno delle labbra. Ed è proprio ciò che permette la fotografia.

Una semplice domanda di due turiste di fargli una foto a New York fa “scattare” i ricordi dal protagonista del racconto *Cambio di mano*: e il verbo è appropriato, poiché è proprio lo scatto che apre l'otturatore della macchina fotografica. È una frazione di secondo in cui si riesce a immortalare un momento della vita: lo scatto “apre” e “libera” per poi catturare e fissare, subito e per sempre, l'immagine. Fotografando le due turiste, il protagonista pensa: «come era strano quel piccolo occhio che si apriva e si chiudeva, clic, e un attimo morto restava prigioniero lì dentro, eterno e irripetibile. Clic, grazie, di niente, buonasera, clic un attimo, dieci anni passati in un attimo»⁴⁹.

Più spesso la fotografia serve a conservare la memoria di noi stessi o di altre persone, ma alle volte preferiamo cancellarla o strapparla. Nel racconto *Lettera da Casablanca* il fratello confessa alla sorella che alla fotografia della madre sulla quale si vede poco, egli preferisce il ricordo che ha di lei. Esprime anche il desiderio di essere seppellito accanto a lei e chiede di mettere sulla lapide la sua fotografia di quando aveva sei anni e sembrava una bambina. Perché proprio quella? Forse perché nel frattempo ha vissuto un'esperienza transessuale, almeno sul piano psicologico.

Nel racconto *Il piccolo Gatsby* il narratore porta sempre con sé la foto di Scottie su cui lei ha quattro anni. Accanto c'è un buco che dovrebbe rappresentare un'altra persona. Quella presenza che manca nella foto non è però uguale al buco nella memoria, tutta la storia raccontata dal narratore è indirizzata proprio a quella non-presenza nella fotografia.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ In *Piccoli equivoci senza importanza*, cit., pp. 121-122.

Ne *Il filo dell'orizzonte* la fotografia è uno degli elementi dell'inchiesta, sia quella condotta dalla polizia, sia quella di Spino. Spino, indagando sull'identità della vittima, trova una foto di tanti anni prima:

Ha stampato l'intera fotografia, lasciando acceso l'ingranditore per qualche secondo in più del necessario [...]. Quel gruppo di famiglia [...] si rifiutava di tornare a esibirsi sul palco delle immagini per soddisfare la curiosità di una persona estranea, in un luogo estraneo, in un tempo che non è più il suo. Ha capito anche che stava evocando dei fantasmi [...]. Ma quel passato è ora in un altro presente, si offre suo malgrado a una decifrazione⁵⁰.

Ciò che va decifrato prima di tutto si trova però di nuovo fuori dell'immagine. Nella foto c'è un ragazzo che «guarda davanti a sé, ma i suoi occhi sono persi oltre l'obiettivo, come se stesse seguendo nell'aria un'apparizione, un evento ignoto agli altri fotografati»⁵¹. Ed è ciò che inquieta di più Spino, «qualcosa che pare sottrarsi alla sua decifrazione: un segnale nascosto, un elemento apparentemente insignificante e che pure indovina fondamentale»⁵². Ma i presentimenti, quello che ci suggerisce l'immaginazione, possono essere una prova valida?

Le riflessioni sulla tecnica fotografica sono uno dei temi più importanti di *Notturmo indiano*. L'autore si occupa del rapporto tra la fotografia, la realtà e i ricordi. Ciò che sembra ovvio, ma di cui non sempre ci rendiamo conto, è che la realtà racchiusa nel rettangolo della fotografia non è la stessa cosa della realtà senza cornici. Il narratore lo capisce una volta arrivato a Bombay. Si era preparato al primo incontro con la città indiana sfogliando un album di fotografie di un famoso fotografo, era pronto per vedere la miseria. Ma adesso vede che la realtà è tutta un'altra cosa, e prima di tutto la sente perché qui la realtà ha un odore molto forte. Fondamentale per questa problematica è l'incontro del narratore con Christine. La donna gli racconta del suo album di fotografie dove non ci sono né titoli né commenti. In particolare parla di una foto che considera la migliore nella sua carriera. È un ingrandimento in cui si

⁵⁰ *Il filo dell'orizzonte*, cit., pp. 54-55.

⁵¹ *Ivi*, p. 56.

⁵² *Ivi*, p. 57.

vede un giovane nero dal corpo atletico, fino alla vita; ha le braccia alzate come nel segno della vittoria. Questa foto è però completata da un'altra in cui si vede tutta la scena: sulla destra c'è un poliziotto in un uniforme da combattimento, tiene un fucile e spara al ragazzo. Il ragazzo cerca di scappare, alzando le mani, però è già morto. Il ragazzo è morto un attimo dopo che la foto era stata scattata. L'unico commento in tutto l'album riguardava appunto la prima fotografia e diceva: «*Méfiez-vous des morceaux choisis*». La fotografia è solo un frammento della realtà, un pezzetto scelto e selezionato consapevolmente o meno, può dire la verità sugli eventi, ma può anche falsificarli totalmente. Sotto le apparenze della verità colta dall'occhio freddo dell'obiettivo si può nascondere qualcosa di completamente diverso.

In *Sostiene Pereira* appare una sola fotografia (quella della moglie del protagonista), che svolge un ruolo chiave nel romanzo, sia nella trama che nella composizione del romanzo. La fotografia con cui parla il protagonista diventa la compagna della sua solitudine, il suo confessionale a cui confida tutti i suoi piccoli e grandi problemi, a cui chiede anche consiglio e aiuto. Ancora più che negli esempi precedenti, la fotografia assume tutte le caratteristiche di una persona viva. Nella terminologia della psichiatria moderna, si potrebbe dire che Pereira non ha ancora elaborato il lutto per la scomparsa della moglie. Sarà poi grazie ai suoi nuovi amici che Pereira riesce a liberarsi dal passato e a smettere di pensare continuamente alla morte. Ma Pereira vive questa evoluzione senza rinunciare alla sua abitudine di parlare con il ritratto della moglie, anzi, proprio questa piccola mania del ritratto faciliterà la decisione finale.

Pereira non è il primo personaggio tabucchiano a parlare con i ritratti delle persone scomparse. Il protagonista del racconto *La trota che guizza fra le pietre mi ricorda la tua vita* si rivolge alla fotografia di una donna: «come avresti detto tu, Lucrezia, tutti stronzi [...] la tua ferocia mi difendeva da tutto»⁵³. Dopo questa breve “conversazione”, arrivano i ricordi. Come osserva André Sempoux, attraverso le fotografie è possibile raccontare tutta la vita, grazie ad esse si può

⁵³ *L'angelo nero*, cit., p. 94.

viaggiare nel tempo, la persona fotografata che è già morta viene incontro ad una persona viva, e quella chiede: «In che anni siamo?»⁵⁴

In *Requiem* il narratore visita la tomba del suo amico Tadeus: «sopra al nome c'era una fotografia che riconosci. Era una fotografia a figura intera [...]. Quella foto l'avevo scattata io nel millenovecentosessantacinque»⁵⁵. I particolari sulla foto erano però sfocati e l'unica possibilità di prendere contatto con il passato era di convocare il defunto, il quale poco dopo si presenterà infatti in pelle e ossa.

Come nel caso dell'orologio, anche qui gli esempi sarebbero ancora tanti. Molto interessante è anche la storia delle fotografie che appaiono sulle copertine dei libri di Tabucchi, e cioè *Si sta facendo sempre più tardi*, *Tristano muore* e *Autobiografie altrui*. Ma questo è un altro discorso.

Come si è già accennato, Tabucchi tiene molto alla precisione, molte delle fotografie di cui parla sono datate. Sia le date che le fotografie sono elementi fondamentali nell'evocazione dei ricordi e nel lavoro della memoria. Teoricamente le date, similmente all'orologio nel caso del tempo, dovrebbero aiutare a ordinare i ricordi. Ma come il tempo non si sottometteva alle rigide regole della cronologia, neppure i ricordi seguono qualsiasi corso logico. Succede che i ricordi si sovrappongono e si fondono in uno, come capita al narratore del racconto *Gli archivi di Macao*: «ricordavo la tua immagine del millenovecentocinquantasei e insieme vi impastavo l'immagine che poi mi avresti lasciato per sempre, quasi trent'anni dopo»⁵⁶. Il narratore s'impadronisce del ricordo della persona a cui scrive fino al punto di annullarla: «sto scrivendo soltanto a me stesso: anche la tua memoria, la tua traccia sono solo una cosa mia, tu non ci sei in niente, ci sono solo io»⁵⁷.

La memoria deposita solo frammenti, dettagli, non sempre quelli più importanti, la selezione che fa sfugge al nostro controllo. Ma ancora più strano

⁵⁴ ANDRÉ SEMPOUX, *Il tessuto narrativo in Antonio Tabucchi*, in SERGE VANVOLSEM ET AL. (a cura di), *I tempi del rinnovamento / Gli spazi della diversità*, Atti del Convegno Internazionale «Rinnovamento del codice narrativo in Italia dal 1945 al 1992», vol. I, Roma/Lovanio, Bulzoni/Leuven University Press, 1995, pp. 501-513.

⁵⁵ *Requiem. Un'allucinazione*, trad. di Sergio Vecchio, Feltrinelli, Milano 1995, pp. 33-34.

⁵⁶ In *I volatili del Beato Angelico*, cit., p. 74.

⁵⁷ *Ibid.*

è ciò che succede durante il sogno. Come Dedalo che ricordava la sala in cui era sbucato, ma non ricordava perché la ricordava. Finalmente «ricordava, e era felice di ricordare»⁵⁸. Non importa l'oggetto della memoria, ma lo stesso processo del ricordo.

Il passato ha una incredibile forza di attrazione, può essere richiamato da una cosa infima. Come nel caso della famosa *madeleine* proustiana,

il passato [...] rimane sempre impigliato da qualche parte, magari a brandelli. A volte bastano soltanto l'olfatto e le papille gustative [...]. Oppure un ricordo, quale che sia: un oggetto visto nell'infanzia, un bottone ritrovato in un cassetto, [...] una persona che essendo un'altra te ne ricorda un'altra, un vecchio biglietto del tram⁵⁹.

Questa attrazione diventa ancora più forte se è legata a un momento di felicità: «quello che ci rese felici nel passato e che vorremmo fosse la nostra vita futura, ammesso che essa esista [...]. Avevo desiderato di averti già conosciuta quando ti conobbi»⁶⁰. Abbiamo a che fare con il rovesciamento dei tempi, il ricordo diventa presente, il presunto presente diventa virtuale, la vita ricomincia dalla fine e torna verso l'inizio. Si approda così alla *saudade* come specifica espressione della nostalgia.

I fatti e le situazioni evocati dalla memoria vengono filtrati e rielaborati dal ricordo. Però la capacità più incredibile e affascinante della memoria è quella di saper depositare e richiamare fatti mai avvenuti. Com'è bello ricordare *Libri mai scritti, viaggi mai fatti*, «il vero viaggio da non fare era Samarcanda. Io ne serbo un ricordo indimenticabile, e così nitido, così dettagliato come possono darlo solo le cose vissute davvero nell'immaginazione»⁶¹. Però anche la memoria ha i suoi limiti, «rievoca il vissuto, è precisa, esatta, implacabile, ma non produce niente di nuovo [...]. L'immaginazione, invece, non può evocare niente, perché non può ricordare», ma «queste due facoltà [che] possono aiutarsi mutuamente»⁶². Sembra però che solo il sogno non abbia nessun limite.

⁵⁸ *Sogni di sogni*, Palermo, Sellerio, 1995, p. 17.

⁵⁹ *Si sta facendo sempre più tardi*, cit., p. 23.

⁶⁰ Ivi, p. 31.

⁶¹ Ivi, p. 140.

⁶² Ivi, p. 141.

**La memoria è una formidabile falsaria:
i “generi” della memoria nella narrativa di Antonio Tabucchi**

Le figure del tempo e della memoria pervadono la narrativa di Antonio Tabucchi. Esse possono essere considerate, pertanto, uno dei motori di ricerca più adatti ad interrogare i suoi testi. Gli spunti, gli stimoli, per chi si appresta ad esaminarli usando una prospettiva del genere, sono numerosi, e molti sono già stati analizzati in altre circostanze.

Nel presente intervento l'analisi non sarà tanto incentrata sul ruolo che la figura semantica della memoria riveste nella narrativa di Tabucchi, quanto piuttosto sui procedimenti specifici che Tabucchi usa nella costruzione dei “racconti della memoria”.

Le trame dei romanzi e dei racconti di Tabucchi corrispondono, spesso, a un faticoso e illusorio tentativo di ricostruire il passato dei personaggi, attraverso il frammentario recupero di ricordi e di testimonianze. Quando la ricerca del passato è strutturata come viaggio o peregrinazione (come nei romanzi *Notturmo indiano* e *Requiem*), diventa ancora più evidente come a uno spostamento piuttosto lineare nello spazio corrisponda un'articolazione temporale molto più movimentata: i continui salti dal presente al passato, e viceversa, intersecano la struttura frammentaria, creando sfasamenti temporali, i quali, a loro volta, corrispondono agli sfasamenti o interstizi epistemologici ed ontologici, spesso tema di fondo delle narrazioni tabucchiane.

La preponderanza con cui i fantasmi del passato s'impongono al presente dei personaggi, ha come risultato una doppia, anzi ibrida, temporalità del racconto, che non sfugge ai soggetti enuncianti, disposti a scandagliare la

* Università di Zagabria (*Sveučilište u Zagrebu*).

comunicazione sull'asse passato-presente. Così il protagonista del *Notturmo indiano*, esaminando le modalità dei propri ricordi, osserva:

Ma non era un sogno, era un ricordo vero: guardavo nel buio della camera e vedevo quella scena lontana che mi pareva un sogno, perchè avevo dormito molte ore, e il mio orologio segnava le quattro del pomeriggio. Rimasi a lungo nel letto pensando a quei tempi, ripercorsi paesaggi, volti, vite¹.

La frase che risveglia un passato accuratamente dimenticato dal protagonista, il "tu" maschile del racconto *Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa*, induce quest'ultimo a riflettere non soltanto sugli eventi, bensì sull'atto stesso del ricordare:

Ci vuole calma, lo senti, hai bisogno di riflettere, scegli una panchina del giardinetto, il cielo va sempre più incupendo, ti metti a pensare a tutti quegli anni, a tutto, è impossibile pensare a tutto assieme, bisogna prendere le cose per ordine, ma le cose hanno un ordine? E a quale ordine si riferisce una frase come questa: a quale tempo, a quale momento, a quale circostanza? A tutto, può riferirsi a tutto, dunque è inutile pensare le cose per ordine, lasciale pure venire come vengono².

Posta in prospettiva metatestuale o metapoetica, questa riflessione del personaggio si rivela un'autoanalisi che offre prescrizioni di lettura adeguate alla movimentata struttura temporale del racconto tabucchiano. La temporalità ibrida dei racconti di Tabucchi varia da una semplice anacronia strutturata in forma di analessi, facilmente distinguibile da altre sequenze temporali (e piuttosto rara nei suoi racconti), ai cosiddetti «richiami analettici»³, molto più frequenti, per arrivare infine a una narrazione ipotetica⁴ che si basa appunto sul

¹ ANTONIO TABUCCHI, *Notturmo indiano*, Palermo, Sellerio, 1999 (prima ed. 1984), p. 32.

² ANTONIO TABUCCHI, *Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa*, in *L'angelo nero*, Milano, Feltrinelli, 1999, p. 20.

³ La distinzione è di Genette, cfr. GERARD GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976, p. 102.

⁴ A proposito della virtualità nella narrativa di Tabucchi, cfr. GIOVANNI PALMIERI, *Per una volatile leggerezza. Il "lato manco" di Antonio Tabucchi* in *Piccoli equivoci con importanza*, Atti del Convegno Internazionale 1991, a cura di Natalie Roelens e Inge lanslots, Ravenna, Longo, 1993. Sull'ipoteticità come fondamentale principio semantico e strutturale si basano recenti lettere di *Si sta facendo sempre più tardi*. Si veda per esempio la lettera *Libri mai scritti, viaggi mai fatti*, dove la frase iniziale introduce implicitamente il paradosso della memoria: «Amore mio, ti ricordi quando non siamo andati a Samarcanda?» Il mittente della lettera, mettendo in atto quanto le autorità filosofiche (non senza

topos dell'irraggiungibilità del passato o sulla consepevolezza del «Principio di realtà»⁵, come Tabucchi preferisce chiamare la presunta autenticità o veridicità del testo narrativo.

Così l'intero racconto *Notte, mare o distanza* si fonda su una supposizione finzionale esplicita: il narratore si presenta come colui che «immaginava come avrebbero potuto o dovuto essersi svolti i fatti quella notte». Pure la trama del racconto *Il battere d'ali di una farfalla a New York può provocare un tifone a Pechino?* è strutturata come storia ipotetica, come una serie di supposizioni raccontate da un pentito.

L'abitudine di riflettere sulla memoria e sull'atto di ricordare qualcosa – che però rimane oscuro, irraggiungibile, semmai traducibile in finzioni, sogni, allucinazioni o divagazioni nostalgiche, che a loro volta assomigliano piuttosto al rimpianto di qualcosa che poteva esserci che alla memoria dell'accaduto – è ormai diventata tipica del narratore tabucchiano.

L'articolazione temporale del tipo di racconto preso in considerazione è caratterizzata da un ampio uso delle anacronie, in particolare di quelle che chiamerei “microanalessi”, e che corrispondono ai richiami analettici genetiani. Nella narrativa di Tabucchi essi consistono in lampi o squarci ellittici che fuoriescono improvvisamente dalle fessure di un presente rivelatosi improvvisamente fragile, assomigliante a un contenitore di ricordi a pressione.

Tra i numerosi esempi, si impone quello tratto dal *Notturmo indiano*, romanzo-racconto il cui protagonista, narratore autodiegetico, percorre i luoghi dell'India, per rintracciare, secondo uno dei possibili livelli di lettura, l'amico perduto.

[...] feci appena in tempo a pensare che anche quello era un lusso superfluo perché nella camera c'era una climatizzazione perfetta, e arrivai subito a una vecchia cappella su un colle mediterraneo, la cappella era bianca e faceva caldo, eravamo affamati e Xavier ridendo tirava fuori da un cesto dei panini e del vino

impliciti echi leopardiani) proclamano riguardo ai limiti della memoria e alla creatività dell'immaginazione («Io ne serbo un ricordo indimenticabile, e così nitido, così dettagliato come possono darlo solo le cose vissute davvero nell'immaginazione»), ricorda un viaggio mai fatto, ma immaginato nei minimi dettagli (cfr. ANTONIO TABUCCHI, *Si sta facendo sempre più tardi*, Milano, Feltrinelli, 2001).

⁵ ANTONIO TABUCCHI, *Autobiografie altrui. Poetiche a posteriori*, Milano, Feltrinelli, 2003, p. 20.

fresco, anche Isabel rideva, mentre Magda stendeva una coperta sull'erba, lontano sotto di noi c'era il celeste del mare e un asino solitario ciondolava all'ombra della cappella⁶.

Vediamo come la rottura temporale è segnata da una congiunzione introdotta dopo una lunga catena di proposizioni giustapposte, coordinate per asindeto, per cui si crea l'impressione che l'azione segnata dal verbo "arrivai", a cui segue l'avverbio "subito", faccia parte dello stesso piano temporale del racconto primo.

In realtà, qui si scivola da un imperfetto narrativo («La camera era», «la vasca era») – che domina nella prima parte del periodo, rappresentando il racconto primo, ed è movimentato da una serie di passati remoti di primo grado (sempre appartenenti al racconto primo) – ad un passato remoto di secondo grado, perchè anteriore al viaggio e alla ricerca del protagonista, anteriore, cioè, al tempo del racconto stesso. La scena introdotta per virtù microanalettica appartiene al passato del narratore autodiegetico che, nel suo atteggiamento di "testimone reticente", ne rivela solo indizi, frammenti, schegge, e qui nasce un connubio narrativo che diventerà tipico della narrativa di Tabucchi. Esso consiste nel richiamare ossessivamente il passato, però in forma "paranalettica", ovverossia, in altre parole, nel fingere di ricordare il passato dei protagonisti e gli eventi anteriori al tempo del racconto, laddove il ricordare stesso risulta estremamente parziale e lacunoso, ridotto piuttosto a un accenno di ricordo.

Un altro esempio di reticenza, nel *Notturmo indiano*, è la lettera che il protagonista scrive in seguito al suo ricordo-sogno, lettera destinata a una delle due donne, ma il protagonista stesso non sa quale. È una lettera mancata

⁶ ANTONIO TABUCCHI, *Notturmo indiano*, cit., p. 32.

Facendo riferimento a esempi congeniali della raccolta *Piccoli equivoci senza importanza*, L. Lepschy osserva come i passaggi dal presente al passato spesso sono elittici, non segnati dagli appositi verbi, nei racconti tabucchiani (cfr. LAURA LEPSCHY, *The Role of Memory in Antonio Tabucchi's «Piccoli equivoci senza importanza»*, in *Antonio Tabucchi. A Collection of Essays*, a cura di Bruno Ferraro e Nicole Prunster, «Spunti e ricerche», 12 (1996/97), p. 63).

perchè non spedita a nessuna delle due destinatarie ipotetiche, ed è, inoltre, una lettera reticente, dato che al lettore non viene riferito il suo vero contenuto⁷.

Le dissi anche cose che non avrei mai pensato di dirle, e quando rilessi la lettera, con l'allegria incosciente di chi ha bevuto a digiuno, mi accorsi che quella lettera in fondo era per Magda, l'avevo scritta a lei, certo, anche se diceva «Cara Isabel»; e così l'appallottolai e la lasciai nel portacenere⁸.

In altre parole, il rapporto ambiguo tra la quaterna, cioè – un gruppo di amici o due coppie di amici e/o amanti: Xavier, Magda, Isabel e Roux, il protagonista – un rapporto del quale il lettore viene a conoscere soltanto indizi e accenni, affiora in modo larvato da un passato che si rivela perduto (per il lettore, non però per il protagonista del romanzo). Il richiamo a uno spazio e tempo diversi da quello del racconto, si rivela allo stesso tempo fondamentale e insufficiente alla ricostruzione degli eventi. L'accento si sposta in tal modo (e questo spostamento è notevolmente agevolato dall'uso frequente di metafore interpretative o di commenti allegorici del narratore e dei personaggi) dal piano evenemenziale al piano simbolico-esistenziale. In altre parole, al lettore non rimane altro che tentare di escogitare una ricostruzione ipotetica del passato segreto, di ricostruire un'analessi accennata e mai raccontata nel racconto lacunoso del protagonista.

Se la principale funzione delle analessi nella narrazione tradizionale è quella di completare il racconto primo, «fornendo al lettore lumi su questo o quello precedente»⁹, le analessi o, per meglio dire, i richiami analettici dei romanzi e racconti tabucchiani, risultano alquanto anomali, grazie alla struttura frammentaria e allusiva delle immagini o degli episodi del passato evocati nel

⁷ L'atteggiamento di testimone reticente è costante nel narratore tabucchiano. Per l'uso della reticenza nel romanzo *Il filo dell'orizzonte*, cfr. REMO CESERANI, «*Il filo dell'orizzonte*». È *Luino o Duino il luogo dove andare?*, in *Dedica a Tabucchi*, a cura di Claudio Cattaruzza, Pordenone, Associazione Provinciale per la Prosa, 2001, pp. 141-156. Si veda, inoltre, l'uso delle parallissi nel romanzo di rottura *Sostiene Pereira*, dove, in un contesto completamente diverso, cioè in una narrazione molto lineare e funzionale all'enunciato che connota un contesto tribunale, abbiamo dichiarazioni esplicite di omissioni laterali (parallissi) che ricorrono con una certa assiduità nella narrazione di Pereira, e riguardano i suoi pensieri, sogni, le sue riflessioni più intime, per questo giudicate non funzionali alla sua storia. Cfr. ANTONIO TABUCCHI, *Sostiene Pereira*, Milano, Feltrinelli, 2005 (prima ed. 1994).

⁸ ANTONIO TABUCCHI, *Notturmo indiano*, cit., p. 32.

⁹ Così GERARD GENETTE, *Figure III*, cit., p. 98.

racconto. L'altra loro particolarità consiste nel fatto che essi servono spesso ad informare il lettore dell'esistenza di un'elisione semantica per niente secondaria, ma, al contrario, determinante, fondamentale per la comprensione dei rapporti tra i personaggi e della trama del racconto. In altre parole, ci si rende conto come il richiamo analettico serva ad evocare gli eventi passati in primo luogo per rilevare la loro assenza, il vuoto creato dalla loro mancanza, per comunicarci l'esistenza stessa di un'informazione che viene a mancare, omessa dalla narrazione. In questo modo, racconti o romanzi interi si mettono al servizio di un passato "accuratamente dimenticato"¹⁰ dai protagonisti (esemplare è il racconto *Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa*), ed evocato solo parzialmente, tramite presenze, oggetti o esseri ambigui, che non acquisteranno mai maggior consistenza.

Da un punto di vista che fuoriesce dal campo della temporalità del racconto, si tratta allora, in tutti questi racconti, di narrazioni organizzate intorno ad una *parallissi*¹¹. Nel caso specifico di Tabucchi, l'omissione *parallissica* riguarda l'antefatto che ha generato il racconto, l'evento che ne rappresenta la *raison d'être*, il suo nucleo profondo. In un certo senso, pure le *parallissi* dei suoi racconti risultano anomale, perchè in realtà il gioco consiste non solo nell'omettere un elemento del racconto, bensì piuttosto nell'accennare che si sta compiendo un'omissione.

Il narratore che accenna a un evento eliso, omesso, lo fa nient'affatto perchè esso sia insignificante, ma perchè è traumatico¹². Di conseguenza, le narrazioni che nascono da questa omissione-elisione sono elaborazioni di un trauma che appartiene al passato, e intorno a questa *parallissi* parziale, generata e motivata dall'evento traumatico – il quale, per essere trasmesso, ha bisogno di

¹⁰ ANTONIO TABUCCHI, *Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa*, cit., p. 21.

¹¹ È così che nella naratologia si chiamano le «lacune d'ordine meno strettamente temporale, consistenti [...] nell'omettere un elemento costitutivo della situazione in un periodo teoricamente coperto dal racconto» (GERARD GENETTE, *Figure III*, cit., p. 100).

¹² Traumatico per i narratori autodiegetici – anche se l'idea di una lettura psicoanalitica e autobiografica dei testi tabucchiani si è dimostrata attraente per una parte dei critici. Cfr. ALESSANDRO IOVINELLI, *L'autore e il personaggio*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2004, pp. 337-408. In un'analisi dettagliata ed esauriente dei vari testi tabucchiani, Iovinelli esamina le valenze autobiografiche dei suoi incroci inter/intratestuali.

dislocazione e, come si vedrà, di moltiplicazione e dispersione – cresce la costruzione porosa, lacunosa del racconto.

A cominciare dal romanzo *Il filo dell'orizzonte*, questo tipo di narrazione predomina nella narrativa di Tabucchi. Del tempo perduto e occultato si fanno portavoci figure larvali, fantasmi del passato, che per magia analessica appaiono nel ricordo dei protagonisti, causando i menzionati slittamenti temporali. Essi vengono introdotti da diversi fattori: immagini e suoni, in primo luogo, mentre più rari sono i casi di memoria olfattoria, e, paradossalmente, ancora più rari quelli di memoria gustativa (per quanto i menù dei personaggi di regola facciano parte della decorazione ambientale e culturale tabucchiana). Se è un'immagine a suscitare la memoria, Tabucchi spesso sceglie fotografie¹³ o quadri, anche se la loro funzione nel racconto spesso risulta diversa. La fotografia rappresenta lo strumento evocativo per eccellenza nella narrativa di Tabucchi – a partire dal romanzo *Il filo dell'orizzonte*, dove funge da movente¹⁴, fino ai racconti *I pomeriggi del sabato*, *Lettera da Casablanca*, *Capodanno*, *Stanze* – mentre altrove assume una funzione metaforica, sia in termini di affinità che in termini di antagonismo rispetto alla scrittura.

¹³ Il ruolo evocativo della fotografia nella narrativa di Tabucchi è già stato rilevato dai critici. Considerando alcuni esempi, Giorgio Bertone le attribuisce la funzione della *madeleine*, «serving to set in train or to conclude a story. Perhaps because there's a secret, unsuspected affinity between writing and photography, especially as regards details and morceaux choisis». Osserva però che la scrittura è in rapporti antagonisti rispetto alla fotografia: «what photography imprisons for ever with the click of the shutter, can, in writing, be thrust into a dynamic and fluctuating moment of time which lives, so to speak, between past and present. Time is the material on which the maker of tales, the watchmaker with his eyepiece works and it is against time that he matches himself» (GIORGIO BERTONE, *Notes for a Reconnaissance of Tabucchi's Works*, in *Antonio Tabucchi. A Collection of Essays*, cit., pp. 29-43, a p. 33).

Sull'antagonismo fondamentale tra il visibile chiuso nel rettangolo della fotografia e il visibile senza cornice, si sofferma il narratore del *Notturmo indiano*, cfr. cit., p. 18. L'io narrante, nella prima lettera della raccolta *Si sta facendo sempre più tardi* intitolata *Il fiume*, sembra associarsi a questa riflessione, considerando il rapporto che si stabilisce tra la vita che si trova «nei diversi segmenti che stupidi rettangoli di carta rinchiodano senza lasciarla uscire dai loro stretti confini», e, dall'altra parte, la vera vita, «gonfia, impaziente [...] che vuole andare al di là di quel rettangolo», la vera vita che è «prigioniera della sua rappresentazione» (ANTONIO TABUCCHI, *Si sta facendo sempre più tardi*, cit., p. 24).

¹⁴ Lo dimostra REMO CESERANI, nelle due analisi de *Il filo dell'orizzonte* (cfr. *The Art of Fixing Shadows and Writing with Light. Tabucchi and Photography in Antonio Tabucchi. A Collection of Essays*, cit., pp. 109-124., e «*Il filo dell'orizzonte*»: è *Luino* o *Duino* il luogo dove andare?, in *Dedica a Tabucchi*, cit.).

Nell'ambito dei suoni, invece, è appunto *la voce portatrice del passato* – per parafrasare un titolo della raccolta *L'angelo nero* – un passato vissuto o mancato, a rappresentare lo strumento evocativo di base in un gruppo di racconti e romanzi pubblicati tra il 1978 e il 1992. Anzi, si potrebbe dire che la voce come suscitatrice di memoria domini nell'intero “primo tempo” della narrativa tabucchiana, per quanto l'autore stesso in un'intervista si sia dichiarato più sensibile agli stimoli visivi che uditivi, per cui i racconti che scrive «gli giungono soprattutto attraverso gli occhi, più che attraverso le orecchie»¹⁵. Per i suoi personaggi però, il passato si fa piuttosto sentire che vedere, si traduce in voce che giunge misteriosamente, superando barriere temporali, ontologiche e testuali, come dimostrano i primi racconti della raccolta *L'angelo nero*, in un omaggio esplicitamente montaliano.

Lo stesso gruppo di racconti e romanzi è unito da un'altra isotopia tematica. In virtù della magia intratestuale, i singoli personaggi oltrepassano le soglie dei singoli romanzi e racconti, traslocando da un racconto all'altro. L'ambiguità e la poliedricità di queste corrispondenze intratestuali si è condensata intorno alla coppia semantica di colpa e rimorso, complesso psicologico-simbolico fondamentale nei diversi testi tabucchiani.¹⁶ Il macrotesto costituito da questa coppia psicologico-simbolica, nonché dallo stesso gruppo di personaggi (il padre, Tadeus, Isabel, Roux e Magda) che con qualche variazione anagrafica e relazionale, traslocano, trasportando i propri rapporti ambigui da una storia all'altra, abbraccia addirittura sette testi: il romanzo *Il piccolo naviglio* (1978), il racconto *Anywhere out of the world* dalla raccolta *Piccoli equivoci senza importanza*, 1983), il romanzo *Notturmo indiano* (1984), i racconti *Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa* e *Notte, mare o distanza* (*L'angelo nero*, 1991), il breve racconto *Gli archivi di Macao* (da *I volatili del Beato Angelico*, 1987) e infine il romanzo *Requiem* (1991).

¹⁵ ANTONIO TABUCCHI in CARLOS GUIMPERT, *La letteratura come enigma ed inquietudine. Una conversazione con Antonio Tabucchi*, in *Dedica a Tabucchi*, cit., p. 49.

¹⁶Di grande importanza è il tema del rimorso nella narrativa di Tabucchi. L'autore stesso gli attribuisce valore generativo, riflettendo sulla letteratura e sul rapporto tra vita e letteratura. Vedi BRUNO FERRARO, *Antonio Tabucchi. Il fascino della finzione e la fantasia della narrativa*, in *Dedica a Tabucchi*, cit., p. 167.

Quest'ultimo merita un'attenzione particolare, in primo luogo per la scelta linguistica (è scritto in portoghese) e poi per le curiose modalità onirico-allucinatorie in cui la ricerca del passato vi si realizza. Già a partire dal sottotitolo in cui l'autore definisce il proprio testo come "un'allucinazione", *Requiem* si unisce alle molteplici forme che lo stimolo alla deformazione o alla sospensione del principio di realtà assume in quasi tutti i precedenti libri dell'autore. Accanto a sogni, insonnie, equivoci, deliri annunciati dall'apparato para/peritestuale che di regola accompagna i libri di Tabucchi, l'allucinazione contribuisce a rivendicare il principio della finzione.

Se, a livello di logica narrativa, il racconto si dichiara generato dall'allucinazione e dal sogno, a livello extratestuale, gli viene attribuito un particolare valore autobiografico-emotivo, tradotto in termini di omaggio a un paese e a una cultura adottiva. *Requiem* perciò si annovera tra le opere in cui il patto romanzesco tra l'autore e il lettore (che Tabucchi stesso deriva dal famoso patto autobiografico di Lejeune, rovesciando) si riferisce soprattutto alle valenze autobiografiche del romanzo. Tale istruzione di lettura è ulteriormente confermata dalla lunga e dettagliata postanalisi che Tabucchi pubblica nella raccolta di saggi intitolata *Autobiografie altrui. Poetiche a posteriori*. *Requiem* si rivela, inoltre, il testo in cui l'autore esibisce maggiormente, in diversi punti (di collocazione peritestuale, metatestuale o postanalitica), la propria inclinazione all'autointerpretazione o autoanalisi.

Secondo l'interpretazione che la postanalisi autoriale offre del titolo stesso, il libro nasce da, e racconta di, un'elaborazione del lutto. Il protagonista di questo *wonderland* allucinatorio, ambientato a Lisboa, luogo per molti versi simbolico nella narrativa di Tabucchi, richiama, evoca orficamente il passato, convocando persone morte, che esistono solo nel suo ricordo. L'incontro con il Padre Giovane rappresenta il capitolo centrale (lo è pure letteralmente), secondo la genesi raccontata da Tabucchi stesso nella postanalisi. Prolisso sul versante della prospettiva linguistico-autobiografica, l'autore si dimostra estremamente reticente su altri campi della postanalisi: innanzitutto su quello intertestuale – in quanto la seconda figura paterna, quella di Pessoa,

fondamentale per l'interpretazione del romanzo, non viene nominata¹⁷. Altrettanto reticente si dimostra a livello intratestuale: sono omessi nella sua postanalisi gli antecedenti intratestuali della figura del padre, cioè il fatto che il padre morto sia già apparso in precedenza come coprotagonista della trama della colpa e del rimorso, sia nel romanzo *Il piccolo naviglio* che nel racconto *Gli archivi di Macao*. Non solo, ma lo stesso occultamento intratestuale colpisce gli altri tre personaggi, protagonisti anch'essi delle narrazioni precedenti, convocate tutte in questo incrocio enigmistico¹⁸ del *Requiem*, e cresciute intorno alla triade amore-colpa-rimorso.

Il primo è il personaggio femminile, un'altra (o forse sempre la stessa?) omonima Isabel, figura dalla consistenza larvale tipica delle fragili presenze femminili nella narrativa tabucchiana: è la donna amata dal protagonista, morta anch'essa, si suggerisce che sia stato per suicidio dopo l'aborto. Nonostante questo apporto informativo, la reticenza del narratore nei suoi riguardi sfocia in vera e propria ellissi: l'incontro tra il protagonista del romanzo e Isabel, atteso come avvenimento rivelatore, rimane l'unico non narrato nel romanzo, ellitticamente omesso dall'evocazione orfica del passato. Più vago di lei risulta solo un altro personaggio, anch'esso femminile, che, addirittura, non viene menzionato, ma evocato, nella forma più reticente possibile, tramite la rete dei rimandi intratestuali. La quarta del gruppo di amici, ricordato di sfuggita¹⁹ davanti al famoso dipinto di Bosch, è forse Magda, quella a cui già nel romanzo *Notturmo indiano* e nel primo racconto de *L'angelo nero*, è stata assegnata una consistenza larvale.

Infine, il terzo fantasma evocato nel *Requiem* e il terzo protagonista del triangolo o della quaterna d'amore e di colpa, è Tadeus – vecchio amico del protagonista anche lui e amante di Isabel; colui che forse l'aveva incoraggiata ad

¹⁷ Tale elisione si può però spiegare con l'evidenza del riferimento stesso.

¹⁸ Per un'analisi più dettagliata del romanzo cfr. ANNA BOTTA, *Antonio Tabucchi's «Requiem». Mourning Modernism*, in *Antonio Tabucchi. A Collection of Essays*, cit., pp. 143-157; GIOVANNA TESSITORE, *In limine scripturae. «Requiem» di Antonio Tabucchi*, in «Critica letteraria», 103 (1999), pp. 363-393.

¹⁹ Quando il protagonista ripensa il passato, rivisitando il famoso dipinto di Bosch, ricorda «noi quattro e le nostre conversazioni», la quarta del gruppo potrebbe essere la Magda del *Notturmo indiano*. Per il lettore che non ha incontrato il suo fantasma in precedenza, la sua presenza nel *Requiem*, mascherata e iperreticente com'è, passerà inosservata: rimarrà un indizio non riconosciuto come tale.

abortire, contribuendo in tal modo al suo conseguente suicidio. Tadeus nel romanzo è presentato come esiliato polacco con pseudonimo portoghese (quale, il narratore non lo dice, ma gli indizi intratestuali ci legittimano a riconoscere in lui un doppio di Roux del *Notturmo indiano*), mentre la sua presenza omonima nel racconto *Notte mare o distanza*²⁰ sembra, se analizzata da un punto di vista intratestuale a posteriori, una prolessi extratestuale in cui viene raccontata la sua esperienza politica, alla quale nel *Requiem* si accennerà solo in forma iconica, tramite la descrizione di una fotografia.

L'analisi di questo gioco di enigmistica parallissica intratestuale ci porta a considerare i precedenti racconti e romanzi come varianti della stessa struttura attanziale, della quale nel romanzo *Requiem* si annuncia lo scioglimento, la rivelazione. Tuttavia, nonostante un moderato apporto di informazioni rispetto alle precedenti attualizzazioni, o solo nei confronti di esse, il romanzo non abolisce la fondamentale reticenza della narrazione basata sull'occultamento. Un occultamento che si realizza, paradossalmente, mediante la tecnica dell'ingrandimento²¹, appresa dalle arti visive. Grazie all'ingrandimento, i singoli racconti nascono come rappresentazioni di particolari – particolari ingranditi della storia – mentre il resto, cioè il contesto falsato da questo ingrandimento, la “vera” trama delle colpe e dei rimorsi, rimane occultata. Vale a dire che la *parallissi* tabucchiana – ossia le numerose lacune delle quali è costituita la sua narrazione – non è ottenuta dalla semplice omissione di singoli elementi costitutivi del racconto, bensì nasce da un ingrandimento che falsa il contesto, causando la porosità del quadro narrativo e l'ambivalenza della trama.

«L'ingrandimento falsa il contesto, bisogna vedere le cose da lontano», afferma il protagonista del *Notturmo indiano*, attribuendo metaforicamente alla *mise en abyme* rovesciata del suo racconto lo stesso effetto che nella fotografia si

²⁰ Dalla raccolta *L'angelo nero*, cit. Insieme al personaggio di Tadeus, il racconto contiene un'altra prolessi intersemiotica e allo stesso tempo intratestuale: l'immagine simbolica e decontestualizzata della cernia oleosa e moribonda, un particolare delle *Tentazioni di Sant'Antonio* di Bosch, si presenterà al protagonista del romanzo *Requiem* restituita alla propria natura iconica, modificata di specie, in quanto classificata come tinca: sarà il particolare ingrandito e copiato da un giovane Copista nel Museo di Arte Antica, visitato dal protagonista del romanzo.

²¹ Per l'uso della tecnica dell'ingrandimento nella narrativa di Tabucchi, cfr. GIOVANNI PALMIERI, *Antonio Tabucchi's Iconic Temptations*, in *Antonio Tabucchi. A Collection of Essays*, cit., pp. 125-140.

ottiene con la tecnica dell'ingrandimento. Se lontano significa lontano nel tempo, allora anche il passato, similmente alle fotografie ingrandite del famoso quadro di Paolo Uccello nel racconto *La battaglia di San Romano*²², può apparire come «un organismo vivente» diventato corpo cadavere. L'autore lo notomizza

[...] per dargli un senso che ha perduto col passare del tempo e che forse non era il suo, come cerco di darlo a quel pomeriggio sulla strada di Madrid e so che gliene sto dando uno diverso, perchè il suo vero senso lo aveva solo in quel momento, quando io non sapevo che senso aveva, e ora che era un senso fatto di giovinezza e Spagna oleografica e romanzi di Hemingway è una lettura di ciò che sono ora: è a suo modo un falso²³.

²² ANTONIO TABUCCHI, *La battaglia di San Romano*, in *I volatili del Beato Angelico*, Palermo, Sellerio, 1997 (1987).

²³ Ivi, p. 56.

JOANNA SZYMANOWSKA*

**Quando la storia diventa favola:
i ricordi dal mondo scomparso in *Storie dell'Ottavo Distretto* e
L'elefante verde di Giorgio e Nicola Pressburger
e *La distruzione* di Piotr Szewc**

... intanto dura ancora – noi
vogliamo, che duri - la danza
gioiosa dei *chassidim*
PIOTR SZEWC

Le relazioni tra il tempo, la storia e la memoria sono centrali nei tre libri che costituiscono la base della presente analisi. *Storie dell'Ottavo Distretto* e *L'elefante verde*, scritti a quattro mani dai fratelli Giorgio e Nicola Pressburger, pubblicati rispettivamente nel 1986 e 1988, e *La distruzione* dell'autore polacco Piotr Szewc, uscito per la prima volta nel 1987¹, toccano in maniera sorprendentemente simile la vasta problematica della memoria, quella della interdipendenza tra storia e memoria, e anche tra microstoria e macrostoria.

Spesso i significati dei termini «storia» e «memoria» vengono confusi, e le due parole usate come sinonimi, perché solitamente la storia è considerata come una disciplina fondata sulla memoria dei fatti. La storia è una ricostruzione di quello che non c'è più. Una ricostruzione incompleta, perché la memoria sulla quale essa si basa è soggettiva, selettiva e eliminatrice. La memoria evoca solo quello che è importante per il soggetto che ricorda, perciò la realtà evocata subisce una metamorfosi, è riconoscibile ma non identica a se stessa, rispecchia l'emozionalità del soggetto.

* Università di Varsavia (*Uniwersytet Warszawski*).

¹ In Italia il libro (in traduzione di Roberto Polce) è uscito nel 1991 presso le edizioni Lindau di Torino.

I racconti dei Pressburger e di Szewc inducono a riflettere sul significato della storia e sulla possibilità di ricordarla e di evocarla. Siamo capaci di riportare in superficie fatti, eventi, luoghi e persone per salvarli dall'oblio, dall'azione distruttrice del tempo? Oppure tutto è destinato a scomparire, e la memoria è condannata a travisare i fatti, renderli diversi, appena riconoscibili?

In tutti e tre i libri presi in considerazione lo spazio evocato, sospeso tra la storia e la memoria, tra la realtà degli accadimenti e la loro trasfigurazione nella mente di chi ricorda, si metamorfizza assumendo caratteristiche del mito. Le vicende evocate con lo sforzo della memoria sfuggono alla concretezza, diventando forme di pensiero astratto, una sorta dell'eterno presente in cui una collettività si può rispecchiare per cercare le proprie radici e la propria identità.

Sia i dieci racconti che compongono *Storie dell'Ottavo Distretto* che *L'elefante verde* dei fratelli Pressburger sono ambientati a Budapest, «città principe di un impero inesistente da oltre mezzo secolo»², in un quartiere oggi decrepito, «stomaco e cloaca insieme di Budapest»³, con «case scrostate, seppure con le tracce di un decoro originale, da quasi un secolo non più tutelato»⁴, dove un turista che visita la capitale ungherese può capitare solo per sbaglio, visto che «non è luogo da visitare a cuor leggero, quello, ma di vita sofferta, dolorosa, talvolta abietta»⁵.

A questo quartiere è ridotta Budapest, città nativa dei fratelli gemelli ungheresi Giorgio e Nicola Pressburger, residenti italiani dal 1956, nel loro libro d'esordio letterario in Italia, pubblicato all'età di 49 anni, *Storie dell'Ottavo Distretto*.

L'Ottavo Distretto era nato «alla fine del diciannovesimo secolo – come quartiere spazioso, sano, pronto a dare vita dignitosa ai suoi abitanti borghesi»⁶. Con l'andare del tempo e l'afflusso di mercanti ebrei rigattieri, commercianti di alimentari, banconieri, il quartiere si degradò e all'inizio del ventesimo secolo «era già stato occupato da decine di migliaia di ebrei e di zingari, le due

² GIORGIO & NICOLA PRESSBURGER, *Storie dell'Ottavo Distretto*, Torino, Einaudi, 2001, p. 3.

³ Ivi, p. 20.

⁴ Ivi, p. 3.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

minoranze reiette dell'impero austroungarico»⁷. Proprio questo luogo, «crogiuolo di povertà e di sofferenza umana»⁸, è il vero protagonista dei racconti dei Pressburger.

Il quartiere evocato, con le sue strade, la sua storia, e la centrale piazza Teleki «con chioschi e bottegucce piazzati su ogni metro quadrato»⁹, è ovviamente un luogo geografico, ma soprattutto è un luogo culturale ed emotivo. Anche se si trova in una grande città, è da essa isolato, mentalmente e culturalmente lontano. L'Ottavo Distretto, il quartiere ebraico di Budapest brulicante di gente, assomiglia piuttosto a tanti villaggi ebrei disseminati in tutta la *Mitteleuropa*, vi si concentra la cultura dello *shtetl*, le tradizioni, la lingua, i valori di un mondo scomparso, divorato dalla Storia. La narrazione-evocazione procede lenta, attenta ai particolari, al dettaglio. Una narrazione spesso in prima persona, ma non autobiografica. La voce narrante, distaccata, registra i frammenti di vita, i ricordi, i sogni, le impressioni, le alterne vicende storiche come un apparecchio sensibile ai minimi aspetti di quella realtà tutta da ricostruire. Una moltitudine di figure umane, personaggi minuti travolti dal tumulto della Storia, che solo la memoria del duplice narratore può salvare strappandoli dal nulla. L'Ottavo Distretto emerge dalla memoria denso di storie umane e atmosfere magiche. Accanto al realismo delle descrizioni si svolge la fiaba. Il mondo costruito grazie allo sforzo mnestico è un mondo favoloso, impossibile, creato dalla nostalgia di chi lo ricorda, quella di un superstite. Il meccanismo narrativo funziona indipendentemente da ogni possibile interpretazione in chiave autobiografica. La situazione del narratore è una situazione universale: i suoi ricordi dell'infanzia vengono confrontati con le sue impressioni di viaggiatore adulto che ritorna a rivedere i luoghi dove era cresciuto cercandovi un mondo che non c'è più:

Di quel mondo facevo parte anch'io una volta. Lo dividevo e nello stesso tempo ero quel mondo, oggetto e soggetto insieme. Eppure non mi ero accorto

⁷ Ivi, p. 5.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

come fosse. Non avevo paragoni. Ora lo ricordo confuso, più che arido e, sì, un po' buio¹⁰.

Come evocare un universo inesistente? I Pressburger registrano dieci storie, e di quelle dieci storie scelte tra migliaia di storie possibili costruiscono il loro mondo ben delineato e delimitato, un mondo di forme, colori e sapori che una volta sembrava dato per sempre e invece era destinato a scomparire. Ritornano ossessivamente i nomi delle vivande, quasi simboli dei vecchi riti, dell'eterno ripetersi dei gesti e dei comportamenti: la composta di uva spina¹¹, la pasta di martedì, con papavero e zucchero¹², il brodo di carne d'oca, gnocchi di semola¹³, oca bollita, strudel di cavoli, zuppa di pesce preparata ogni venerdì per la cena della festa¹⁴, zuppa di carpa¹⁵ e soprattutto lo *sciolet*, «l'antica vivanda degli Ebrei dell'Europa centrale, la migliore, quella che sazia di più [...], composta di fagioli secchi, uova, riso e carne d'oca»¹⁶, il cui ricordo viene paragonato a quello della *madeleine* proustiana grazie al suo potere evocativo, la sua forza di scatenare ricordi e associazioni improvvise. Il ricordo del gusto quasi dimenticato, rimasto nella lontana infanzia del narratore, ci riporta subito dall'autostrada del Sole nell'Ottavo Distretto degli anni immediatamente successivi alla fine della seconda guerra mondiale¹⁷, nelle vicinanze di Piazza Teleki. E subito ci ritroviamo lì, in quel luogo carico di memorie e di significati, dove si aggirano personaggi per i quali quello spazio ristretto costituiva tutto il mondo accessibile, l'unico mondo che conoscevano.

Storie dell'Ottavo Distretto e *L'elefante verde* costituiscono, nel loro insieme, un racconto corale. Una sinfonia di voci che si alzano a testimoniare, a ricordare un'umanità umiliata, ferita, distrutta. Uomini e donne descritti nella loro bruttezza fisica e intellettuale e nella loro dignità. Bambini ebrei «affamati, luridi, pieni di pidocchi»¹⁸, chiusi per mesi nel locale della comunità durante la

¹⁰ Ivi, p. 83-84.

¹¹ Ivi, p. 10.

¹² Ivi, p. 13.

¹³ Ivi, p. 72.

¹⁴ Ivi, p. 85.

¹⁵ GIORGIO & NICOLA PRESSBURGER, *L'elefante verde*, Torino, Einaudi, 2002, p. 48.

¹⁶ GIORGIO & NICOLA PRESSBURGER, *Storie dell'Ottavo Distretto*, cit., p. 94.

¹⁷ Ivi, p. 95.

¹⁸ Ivi, p. 25.

guerra; uomini ricoperti di *tales*, chini sopra i libri di preghiera¹⁹, facchini e suonatori zingari, venditrici di oche, commercianti di usato, tipografi, sarti. Dal buio della memoria esce un corteo di personaggi che hanno subito violazioni di ogni genere: offese degli antisemiti prima, durante²⁰ e dopo la guerra²¹, leggi razziali, chiusura nei ghetti e campi di concentramento, deportazioni, malattie, espropri: Zilla, bambina dalle trecce nere, Bèla Weiss, figlio di un facchino della stazione ferroviaria, tassista («dorme in una fossa comune ad **Aschwitz** Auschwitz? Controlla la citazione per favore»²²), Sandro Klein, un sartorello di provincia («nell'olocausto aveva perso moglie e due figli»²³) che «della vita non capiva nulla»²⁴, rabbi Simeone, Franja la volpe, astuta benché «un po' tarda di mente»²⁵, suo marito Karl Leuchtner, calzolaio polacco, Selma Grün, grassissima venditrice di oche a cui la smisurata obesità non consentiva di «percorrere a piedi nemmeno cento metri»²⁶, i suoi figli Roberto, deficiente, «“toccato” fin dalla nascita»²⁷ e Rachele, che continua a vivere nel suo «paesaggio interiore»²⁸, senza saper distinguere tra l'esterno e l'interno, Jom Tow de *L'elefante verde*, fabbricante di salsicce. E tanti altri. Un mondo compatto, fedele alle proprie tradizioni e ai propri riti.

La vita consiste nella ripetizione. Attorno al quartiere imperversa la Storia, la storia degli altri, di cui gli abitanti dell'Ottavo Distretto sono il più spesso vittime, raramente testimoni, ancora più raramente partecipi. Dopo ogni bufera in cui vengono coinvolti i sopravvissuti tornano nel quartiere, sempre meno numerosi, dopo la Seconda Guerra e l'olocausto decimati, a ricostruire una nuova vita identica a quella di prima, cadenzata dalle stesse attività e feste, preghiere e pranzi di venerdì, visite domenicali ai parenti, a esercitare le stesse

¹⁹ Ivi, p. 20.

²⁰ Cfr. ivi, p. 50: «intanto nell'Ottavo Distretto le parole “sporco ebreo” risuonavano adesso con crescente frequenza e sicurezza, fino a diventare grido rabbioso accompagnato da pugni, sequestri, sputi e insulti».

²¹ Ivi, pp. 44, 64, 98.

²² Ivi, p. 39.

²³ *Ibid.*

²⁴ Ivi, p. 41.

²⁵ Ivi, p. 45.

²⁶ Ivi, p. 58.

²⁷ Ivi, p. 71.

²⁸ Ivi, p. 84.

professioni. Di fronte alle atrocità della Storia restano sbigottiti, spesso increduli, quasi sempre rassegnati, convinti di non poter capire, ma al contempo grandi di un eroismo dimesso, della sofferenza quotidiana come quella di Franja la volpe, una donna apparentemente stupida ma in realtà furba e avveduta, che nonostante tutte le disgrazie subite, ridotta in solitudine e miseria, riesce a salvare la sua dignità di persona e a portarsi nella tomba la pelliccia di volpe azzurra, simbolo di una vita felice e dignitosa:

La Torah davvero continua ad essere scritta nel corpo del popolo eletto [...] se il significato che l'Eterno diede a una misera vita, come quella di Franja, poté essere tanto grandioso. Solo chi riesce a leggere questo libro vivente, un grande *bohem*, potrà comprendere un granello dell'eterna volontà²⁹.

Gli abitanti dell'Ottavo Distretto sono persuasi che «il bene e il male camminano sempre insieme, sono due fratelli gemelli che andranno sempre insieme fino al grande giorno del Messia»³⁰ e credono che nella vita ci sia un disegno, una logica segreta degli avvenimenti. Raramente ai mortali viene concesso di avvicinarsi al Mistero. È questo il caso di Natan, protagonista dell'ultimo racconto di *Storie dell'Ottavo Distretto*, posto a sigillo di tutta la raccolta. Un povero figlio di piccoli commercianti, «segnato dalle crudeltà della guerra»³¹, dopo il 1956, quando gli ultimi ebrei rimasti nel quartiere sono emigrati in Germania, America e Israele, rimane quasi completamente solo e si mette a imparare l'ebraico, l'antica lingua dei padri. Legge «con terribile avidità [...] trenta giorni e trenta notti senza riposo»³² lo *Zohar*, il «Libro dello Splendore», «il fior fiore della cabbala»³³ che contiene le più profonde e le più terribili meditazioni su Dio, l'universo e l'uomo, dopo di che viene assunto in cielo e gli viene rivelata la verità:

Natan stesso si sentì per un attimo come bruciare la mano e poi il braccio e il cuore, come chi resta folgorato. Ricordò quell'attimo con l'estrema chiarezza. Poi una luce dolcissima lo avvolse tutto, facendogli dimenticare peso e resistenza

²⁹ Ivi, p. 45.

³⁰ Ivi, p. 50.

³¹ Ivi, p. 120.

³² Ivi, p. 126.

³³ Ivi, p. 124.

della natura. Egli galleggiò nella luce e bevve la rugiada del cielo. [...] Natan saliva lungo il tronco sacro dell'albero sefirotico, l'albero che regge l'immenso creato³⁴.

Natan arriva nelle regioni più alte e segrete del cielo, e tra gli angeli, i santi, i grandi rabbini gli viene permesso «abbeverarsi alla fonte dell'eternità»³⁵ e di vedere l'Ottavo Distretto e tutte le generazioni dei suoi abitanti in prospettiva escatologica, gli si svela il profondo significato della sofferenza e della redenzione:

uno splendore che occhio umano non ha mai percepito si schiuse allo sguardo di Natan. apparvero le schiere di ebrei dell'Ottavo Distretto sterminati nell'olocausto, seduti uno accanto all'altro in vesti bianche [...]. poi Natan vide i propri avi, uomini dalla lunga barba bianca e donne curve. Lo attorniano e gli cantarono inni sconosciuti [...]. Vide i tratti di padri e madri fondersi in quelli dei figli e i volti modificarsi, intrecciarsi, allontanarsi e avvicinarsi a una comune matrice attraverso i secoli [...]. Poiché nel Libro tutto è scritto, come in un mirabile progetto di ingegneria, e tutto è chiaro e manifesto, come il suo Autore, che egli sia benedetto, tutto è chiaro fin dal principio dei tempi³⁶.

L'ultimo racconto di *Storie dell'Ottavo Distretto* si chiude con una profezia pronunciata da Natan, ormai illuminato dalla sapienza divina, il quale vede il suo quartiere rinato e prospero, tutto come un magnifico palazzo pieno di fiori e profumati giardini, un vero paradiso:

Tutto ciò come dono e premio per i tempi di sofferenza e di abiezione, i lunghi tempi di miseria e di buio che il popolo di questo quartiere ha sopportato³⁷.

La raccolta, di cui potrebbe far parte anche il secondo libro dei fratelli Pressburger, *L'elefante verde*, diviso in dodici brevi capitoli, è strutturata in modo da costruire un macrotesto. Non si tratta però di una struttura rigida e non suscettibile di ulteriori sviluppi o cambiamenti, bensì di una struttura mobile e pluridimensionale, nella quale sono individuabili alcuni motivi costanti intrecciati in modo che ogni singolo frammento rimandi sia ad altri frammenti

³⁴ Ivi, p. 127.

³⁵ Ivi, p. 128.

³⁶ Ivi, pp. 132-133.

³⁷ Ivi, p. 133.

che alla totalità della struttura. La narrazione, a livello del macrotesto, procede e si sviluppa in modo paradossale, contemporaneamente sul piano sinronico e su quello diacronico. I protagonisti dei singoli racconti vivono nello stesso quartiere budapestino, l'Ottavo Distretto, nei pressi di Piazza Teleki. Le loro storie vengono narrate nel loro sviluppo nel tempo, ma sono storie che si incrociano in ogni momento. La vera storia, quella che il lettore deve ricostruire, le abbraccia tutte, fissandole in immagini delle strade e piazze del quartiere pullulante di folla indaffarata, una sorta di fotografia della vita di tutto il quartiere, colta in un preciso momento. Le singole storie sono narrate alternando i *flashback* e i *flash forward*: la successione cronologica dei racconti viene interrotta attraverso l'inserimento di notizie o allusioni che fanno riferimento ai fatti accaduti in precedenza oppure viene narrato prima ciò che avverrà in seguito. Da racconto a racconto cambiano i punti di vista, le figure centrali in una storia sono marginali in un'altra. Così per esempio Rachele, appena menzionata nel racconto dedicato alla figura di sua madre Selma Grün, torna come protagonista ne *La memoria di Rachele* e come moglie di Isacco ne *L'elefante verde*; il personaggio di Isacco, menzionato di sfuggita ne *La memoria di Rachele* dove il narratore gli dedica una sola frase, diventa protagonista de *L'elefante verde*; il racconto *Franja la volpe* è sdoppiato in quello intitolato *A propria immagine e somiglianza* nel quale il narratore assume il punto di vista di Roberto Leuchner, il figlio deficiente di Franja.

Il rapporto che il narratore stabilisce con le storie narrate è soggetto a variazioni. A volte la narrazione può sembrare quasi autobiografica e viene condotta dal punto di vista del narratore-bambino³⁸ o del narratore-adulto³⁹; in altri racconti la narrazione non è più condotta dalla prospettiva di un unico protagonista, ma formata da frammenti intercalati, ciascuno dei quali riconducibile alla visione di uno dei personaggi. Il narratore però è sempre lì; cercando di ricordare, cioè di ricostruire nella sua completezza e integrità il tempo passato, per un momento adotta la visione di un personaggio o

³⁸ Cfr. *L'Ombra, Il Tempio*.

³⁹ Cfr. *Sciolet*.

dell'altro, guarda le cose attraverso di lui o guarda dentro di lui, come per colmare le lacune, rimediare all'inevitabile imperfezione della memoria.

Un microcosmo destinato a svanire, o piuttosto già sepolto dalla Storia rivive anche ne *La distruzione* di Piotr Szewc, esordio letterario del giovane autore, che nel momento della pubblicazione del libro nel 1987 aveva 26 anni. Szewc, come i fratelli Pressburger, evoca un mondo scomparso che continua a esistere e durare soltanto nella memoria. Ma in questo caso la memoria non è più di chi scrive, è quella degli altri, tramandata dalle generazioni precedenti e dai testi scritti: la memoria culturale. Perciò la prospettiva intertestuale sembra quella più adatta all'analisi del racconto di Szewc (e non sarebbe a sproposito parlare anche di dialogicità nel senso bachtiniano). Zamość, metafora dell'universo, evidentemente si riflette nella Drohobycz di Bruno Schulz, del resto anche geograficamente poco distante. Non è un caso se l'azione si svolga nel 1934, l'anno della pubblicazione de *Le botteghe color cannella*⁴⁰. La narrazione, sobria e misurata, in apparenza semplice, poggia su un intelligente procedimento stilistico e gli enunciati non si lasciano decifrare se non oltrepassando la pura referenzialità. Il testo, intessuto di citazioni indirette e di riferimenti allusivi, si configura come un sapiente gioco letterario. Schulz è presente nel libro di Szewc come un continuo, benché sottinteso, punto di riferimento. Ma la prospettiva è rovesciata, e anche se a volte Szewc usa espressioni e figure retoriche di derivazione chiaramente schulziana⁴¹, l'effetto ottenuto è opposto: l'esuberanza linguistica e la sensualità scatenata di Schulz vengono da lui rilette in chiave dimessa e quotidiana, da chi si china con curiosità, quasi con una lente di ingrandimento, sopra alcune vecchie fotografie color seppia e vede tutto dalla parte del dettaglio. Anche alcuni personaggi di Szewc paiono generati da quella che abbiamo chiamato poc'anzi la memoria culturale. Così, per esempio, nella signora Kazimiera de *La distruzione* non sarà

⁴⁰In Italia: BRUNO SCHULZ, *Le botteghe color cannella*, trad. di Anna Vivanti Salmom, Einaudi, Torino, 1964 (1970, 1981, 1991, 2001).

⁴¹ Si tratta soprattutto di frequenti sinestesie e personificazioni che si manifestano sotto forma di animizzazione antropomorfa della natura. Così, alle espressioni schulziane *l'afa respirava, la morbidezza della notte, lo sguardo delle stelle, l'aria inferocita dalla calura, il buio si tumefaceva* ecc. fanno eco, nel libro di Szewc, espressioni come *le briciole di sole, la luce accorre, il respiro dello stagno, il sole salta* e altre.

difficile riconoscere, in versione rimpicciolita e banalizzata, la nuova incarnazione della maestosa e terribile zia Agata de *Le botteghe color cannella*.

Nel libro di Szewc la rievocazione del passato equivale alla sua trasposizione dal tempo reale a quello mitico e mitopoietico. Il luogo d'azione anche in questo caso è uno spazio ristretto quanto quello dell'Ottavo Distretto di Budapest, ridotto a una piazza e qualche strada che si fanno centro dell'universo, diventando metafora di tutto il mondo. Il libro di Szewc § ambientat a Zamość, una cittadina polacco-ebraica situata nella parte sudorientale della Polonia, prima della guerra. Nello spazio dilatato, storico e insieme magico, si svolge l'eterno miracolo della vita. *La distruzione*, un'altra evocazione del mondo ebraico mitteleuropeo, è un racconto senza trama, fatto di scorci, frammenti di immagini e di voci, giochi di luci e di ombre. Se nei libri dei Pressburger i punti di vista sono quelli del narratore e dei diversi personaggi, in quello di Szewc il narratore è nascosto, impersonale, ridotto alla voce che registra ciò che l'occhio vede in una serie di vecchie fotografie. L'occhio è anche quello del lettore, il quale, a cominciare dalla prima frase, «Siamo in via Novembre»⁴², viene trasportato in quel «mondo immobile, fissato per una frazione di secondo»⁴³ e lo osserva dal di dentro.

Szewc racconta la distruzione⁴⁴ senza descriverla, senza nemmeno evocarla. L'occhio e la voce registrano ciò che succede nelle vicinanze della piazza del mercato, i fatti minuti, o piuttosto «la mancanza di qualsiasi fatto degno di nota»⁴⁵ nello sforzo di ricostruire, dall'alba alla sera, una afosa giornata di luglio del 1934. L'unica allusione agli accadimenti avvenire sono gli strani sogni fatti da due personaggi, Hersze Blaum e Walek Daniłowski. Il primo (ebreo) sogna la città allagata e le teste dei suoi familiari galleggianti sull'acqua, l'altro (polacco) un terribile inverno pieno di incendi, quando «dopo il tramonto bisogna sbarrare le porte e oscurare le finestre. I cani affamati assaltano le case,

⁴² PIOTR SZEWC, *Zagłada*, Czytelnik, Warszawa, 1987, p. 5 (tutte le citazioni dal libro di Szewc in traduzione mia).

⁴³ Ivi, p. 8.

⁴⁴ La voce polacca *zagłada* copre l'area semantica dei termini italiani 'distruzione', 'annientamento', ma anche 'olocausto'.

⁴⁵ PIOTR SZEWC, *Zagłada*, cit., p. 10.

sputano fuoco e fumo per le strade»⁴⁶. Il sogno di Walek contiene alcuni elementi presenti nel quadro appeso alla parete dell'osteria. La descrizione del quadro, che rappresenta «una cittadina con casette color sabbia, con un sole appeso sopra i tetti [...]. Sopra la cittadina, tra le nuvole bianche, si librano in aria uomini con le braccia dispiegate»⁴⁷ è un'evidente citazione intertestuale che rimanda a Chagall.

La narrazione procede lenta, sensibile al dettaglio, al colore, ai suoni, ai sapori. Quasi un catalogo di azioni quotidiane, persone, animali, piante. Ci colpisce la ripetitività di questa vita fatta di immagini fisse e di impressioni, e insieme la sua discontinuità. Nella ripetizione nulla si ripete identico, uguale a se stesso di un attimo prima. Ogni minimo dettaglio è unico, irripetibile. La vita evocata, pazientemente ricostruita, si configura come un tutto mitico, un mondo perfetto, completo, visto in prospettiva escatologica. Attorno a questo pezzo di vita evocato con amore e nostalgia si stende la Storia, il Nulla che tra poco travolgerà, che già sta travolgendo ogni attimo. Un mondo paradossale, colto nella sua fragilità; un universo che si scompone, si disfa in ogni istante e insieme è destinato a durare in eterno.

Sia Giorgio e Nicola Pressburger, testimoni oculari che hanno vissuto l'incubo della guerra e dell'olocausto, sia Piotr Szewc, di trent'anni più giovane, nato e cresciuto in quella città delle ombre e delle orme che era diventata dopo la seconda guerra Zamość, con le sue sinagoghe svuotate e una identità tutta da ricostruire, evocano mondi scomparsi che si contrappongono in ugual misura al presente e al passato. Nei loro libri la memoria si contrappone alla storia in quanto riesce ad abolire e annullare il tempo storico, rendendolo inoperante. L'obiettivo della memoria non è quello di riprodurre la realtà passata, ingiallita come le vecchie fotografie, ma quello di trasfigurarla, illuminarla e proiettarla nella sfera dell'eterno presente, dell'irreale e del mitico.

⁴⁶ Ivi, p. 66.

⁴⁷ PIOTR SZEWC, *Zagłada*, cit., p. 48.

**Il tempo ostinatamente impercettibile:
alla ricerca del tempo paradisiaco.**

Un confronto tra la narrativa di Paola Capriolo e Roberto Pazzi

Prolegomeni

Qui i giorni si susseguono in modo così uniforme che quasi si perde il senso del fluire delle ore; si vive piuttosto in una sorta di eternità dove la medesima giornata, anziché cedere il campo alla successiva, continua a ripetersi ostinatamente identica¹.

Il presente contributo propone un confronto solo apparentemente inedito tra la produzione narrativa di due autori Paola Capriolo (°Milano 1962) e i primi romanzi di Roberto Pazzi (°Ameglia 1946) per il fatto che le loro opere costituiscono ambedue viaggi verticali nel tempo che risultano in una ricerca (in)volontaria di un tempo del tutto a-storico, apparentemente immutabile e quindi (quasi) mitico-paradisiaco, viaggi che si compiono tramite un ingegnoso “gioco degli specchi”. Perciò, dopo una breve ma – stimiamo – indispensabile introduzione all’insieme della produzione narrativa della Capriolo e di Pazzi (i cui esordi risalgono nei due casi alla seconda metà degli anni Ottanta, e le cui opere finiranno nelle selezioni degli stessi premi letterari (Campiello,

* Artesis University College, Anversa.

** Lessius University College, Anversa / Università Cattolica di Lovanio (*K.U.Leuven*).

¹ PAOLA CAPRIOLO, *Il doppio regno*, Milano, Feltrinelli, 1991, pp. 50-51; sigla DR.

Al fine di alleggerire l'apparato delle note, i rinvii alle pagine tratte dalle opere narrative della Capriolo e di Pazzi che verranno analizzate saranno inseriti nel corpo del testo, preceduti dalle rispettive sigle riprese nella bibliografia selettiva.

Grinzane...)), verranno indagate la spazialità e la temporalità mettendone in evidenza le molteplici convergenze e le eventuali divergenze.

Ritratti

Alla rilettura delle opere della Capriolo e dell'autore ferrarese colpisce la grande unità della narrativa della prima, unità sia stilistico-formale che tematica – la configurazione narrativa e la trama si snodano a partire dallo stesso schema, mentre nei romanzi di Pazzi è possibile constatare una evoluzione e allo stesso tempo distinguere vari cicli tematico-temporali. Infatti, i primi cicli romanzeschi di Pazzi si ambientano nel passato considerato dall'autore stesso come storico, la rivoluzione russa (*Cercando l'imperatore, La principessa e il drago, La malattia del tempo*) o in epoche più remote, quali l'antichità (*Vangelo di Giuda, La stanza sull'acqua*); gli ultimi cicli, invece, si situano nel presente o in un passato alquanto più recente: il primo è strettamente legato alla città d'adozione di Pazzi, Ferrara (*La città del dottor Malaguti, La città volante*); al Vaticano, alla successione e le consecutive elezioni del papa e l'essenza della religione (*L'eredità, Conclave, L'ombra del padre*); e a Roma in quanto capitale del Paese in assenza degli eventuali leader (*Domani sarò re, Il signore degli occhi*)².

Oltre a questa prima tipologia va notata la grande unità quanto al profilo dei protagonisti: sia nella Capriolo che in Pazzi, ad eccezione del racconto *La grande Eulalia* e del secondo romanzo *Il doppio regno* della Capriolo, i protagonisti sono per lo più maschili. Questi vengono caratterizzati da una certa eccentricità, un isolamento dalla vita sociale e pubblica e da una certa passività nella misura in cui sembrano voler subire un destino fatale. Molto illustrativi sono i suicidi dei protagonisti de *Il nocchiero* e *La spettatrice* della Capriolo. Nei romanzi di Pazzi si assisterebbe ad un suicidio del protagonista eseguito però dall'amante (*La principessa e il drago*), perché la fine fatale si traduce in una morte violenta, un'esecuzione o un'eliminazione. Va osservato che solo nella seconda parte della produzione di Pazzi si riesce a scansare l'ineluttabilità della morte nella misura in cui i protagonisti risultano più attivi, più decisi ad affrontare i

² Si consultino i saggi di Franco Ricci (cfr. bibliografia selettiva).

problemi personali ed ad uscire dal proprio isolamento. Insieme alla diversa ambientazione temporale, la maggiore intraprendenza impedisce la realizzazione della già menzionata immutabilità per cui i romanzi “contemporanei” in questione verranno trattati solo trasversalmente.

Un'altra affinità tra le opere della Capriolo e di Pazzi deriva dalla precedente, nel senso che l'ineluttabilità del destino s'intreccia inevitabilmente con una forte dimensione visionario-onirica. Sono, infatti, molteplici le manifestazioni o espressioni dirette di sogni, i momenti di rivelazione, gli episodi di apparizioni epifaniche. Il destino ineluttabile in Pazzi si personifica, inoltre, tramite tutta una serie di personaggi veggenti, cartomanti, profeti... affidabili o meno che pretendono di vedere tutto, anche il tempo – passato-presente-futuro, in un unico momento. Le loro “predizioni” – che sembrano sottintendere uno svolgimento causale – sono oggetti di una interpretazione difficoltosa, poi hanno per il lettore un valore quasi di “prologo”, dal momento che costituiscono direttrici in carne ed ossa della trama. Nella Capriolo invece si registrano alcune personificazioni di tali direttrici, per esempio in *Una luce nerissima* o in *Barbara*. In quest'ultimo il ruolo e il messaggio di un astrologo e di un eremita verranno capiti solo *a posteriori* dal conte impoverito che in una narrazione retrospettiva racconta la propria vita.

Gli influssi nefasti sono molti, e molto potenti. Vi aspettano numerose difficoltà, forse anche gravi; però, sempre secondo le stelle, alla fine riuscirete a ottenere di nuovo qualcosa che avevate perduto (B 80; cfr. B 7).

Quello che il protagonista ritroverà non sarà l'amore perduto (come aveva dedotto il conte stesso dalla predizione) ma il suo castello ormai andato in rovina che presagisce la propria fine a cui si rassegnerà.

Infine, andrebbe menzionata la densa intertestualità sia nella Capriolo che in Pazzi – si riscontrano molti riferimenti ai modelli dei due scrittori – di cui ci interesserà in particolare quella di stampo mitologico. Non solo vi si riferisce ma si riscrivono la storia di mostri e di giganti, la tragedia dei Dioscuri (cfr. VG 155) o di Orfeo e Euridice, il mito di Prometeo, le avventure di Ulisse... contribuendo così alla ulteriore stratificazione della configurazione narrativa.

Nella Capriolo la figura del Narciso costituisce addirittura un filo conduttore che in *Con i miei mille occhi* e in *Una di loro* diventa il cluster della trama – ne *La stanza sull'acqua* di Pazzi si trova un solo riferimento molto esplicito.

Riflessi e specchi

Delle infinite vicende di cui sono stata teatro, finora nessuna si è mai ripetuta. Perché proprio la storia di Narciso dovrebbe costituire la prima eccezione? (CMO 33)

Come Narciso i protagonisti della Capriolo e di Pazzi, quali il pittore di *Con i miei mille occhi* della Capriolo e Giorgio de *La principessa e il drago* di Pazzi, vengono mossi da una inquietudine imprecisabile abbinata ad una inettitudine che li rende ancora più introversi. Dall'inquietudine nasce la ricerca di un ideale di cui si percepiscono riflessi in specchi veri e immateriali: la persona amata (*La grande Eulalia*, *Con i miei mille occhi*; *La stanza sull'acqua*), il modello eroico (*Gilgamesh*; *La principessa e il drago*, *Vangelo di Giuda*), gli antenati (*La principessa e il drago*, *La malattia del tempo*), la bellezza (*Un uomo di carattere*), l'essenza di se stessi (*Barbara*)... I vari riflessi creano aspettative e ciò instaura un tempo dell'attesa della materializzazione degli stessi riflessi.

Nell'opera di Pazzi gli specchi veri si limitano ad un solo romanzo, *La principessa e il drago*, mentre nella Capriolo sin dal debutto, *La grande Eulalia*, essi si materializzano maggiormente. Nel racconto eponimo della raccolta d'esordio, Eulalia sparirà nello specchio che ospita l'uomo misterioso, oggetto del suo amore. Il potere ammaliante dello specchio viene del resto prefigurato nel paratesto, cioè nella riproduzione di un particolare del quadro *Femme dans une grotte* di Delvaux si vede una donna che si è inserita in uno specchio all'interno di una grotta. Quest'immagine rafforzerebbe l'idea platonica formulata nel testo, idea seconda la quale il mondo reale sarebbe il riflesso sbiadito del mondo delle idee:

Mi pareva che tutta la magnificenza della terra non fosse che l'eco sbiadita di quella che appariva là, nello specchio (GE 21).

In *Con i miei mille occhi* lo specchio assume dimensioni perfino iperboliche. Il lettore assiste alla ripetizione della storia di Narciso e Eco in una foresta che richiama letteralmente i tempi remoti dell'intertesto mitologico nella misura in cui essa diventa voce narrante: così, si riporta la vita di un pittore di cui si capisce gradualmente che è la reincarnazione di Narciso:

Ma lo stesso destino, come potrebbe ripresentarsi a distanza di secoli e di millenni? Lo domandai a Eco, che naturalmente non mi risponde ma ripete più volte la mia domanda in tono perplesso. Come potrebbe ripetersi? Troppo tempo è passato da allora, troppe generazioni sono apparse e risprofondate nel nulla, e ciascuna seppelliva quel remoto avvenimento sotto un nuovo strato di polvere cancellandone a poco a poco persino l'esatta memoria (CMO 32).

Nel romanzo del 1997 quindi si ripete l'amore fra Narciso e Eco in cui le di lei tracce lasciate nella capanna vengono raddoppiate da segni lasciati sullo specchio, tramite drappi e il suo soffio («eppure ogni sera, quando rientra nella capanna, trova gli specchi appannati o coperti dai lugubri drappi», CMO 66). Alla domanda del pittore «Chi sei?», iscritta sullo specchio, verrà data una risposta nell'*explicit*, momento in cui si reincarna pure Eco che a sua volta prende corpo dallo specchio in cui si era sempre visto il riflesso del quadro, il ritratto di una donna, che il pittore stava dipingendo.

A lungo il pittore mantiene lo stesso silenzio, la stessa immobilità. Forse li manterrebbe per sempre, se a un tratto non scorgesse un'ombra allungarsi sulla tela. Allora si volta, non di scatto ma adagio, con una sorta di cauta lentezza, e la vede a pochi passi da lui, intenta a esaminare il quadro da sopra la sua spalla. Vede le labbra color carminio e gli occhi di un azzurro scuro e profondo, vede una bionda chioma vaporosa intorno ai lineamenti delicati e il velo fine e impalpabile che copre la nudità del corpo. Torna a girarsi verso la figura dipinta, poi guarda di nuovo l'altra figura che le corrisponde in modo così pieno come a un oggetto corrisponde la sua immagine riflessa in uno specchio e tuttavia, diversamente dalle immagini negli specchi, è fatta di carne e di ossa (CMO 84-85).

Questo rapporto fra specchio e pittura si ritrova anche ne *La principessa e il drago* di Pazzi, il cui protagonista Giorgio, fratello malaticcio dello zar Nicola II, si specchia nei ritratti dei suoi antenati con cui vorrebbe identificarsi («Un

fratello di mio padre, l'altro che doveva regnare [...] ... si chiamava Nicola, lui era lo Zarevich, e morì [...] Vedi, sembriamo due gocce d'acqua"», PD 57). I veri specchi saranno poi una costante nel romanzo, ma torneranno nei sogni di Giorgio in cui guarderà negli occhi di Napoleone, di Luigi XV e Caterina II di Russia. Il sogno costituisce un viaggio nel tempo che da Giorgio viene definito come un «risalire sugli specchi» (PD 111-112) per cui il protagonista s'immerge «nel mare delle esistenze» (PD 66).

Come franavano le memorie una nell'altra a riportare in superficie le cose lontane, a nascondere di nuovo il presente. Chi era mai se non un punto d'incontro di memorie, un crocevia d'età che entravano una nell'altra (VG 27).

Questa citazione, tratta dal *Vangelo di Giuda* in cui il narratore insiste sul riemergere e l'incrociarsi di esistenze e di memorie, mette in evidenza che sull'asse del tempo s'intessono rapporti di orizzontalità e di verticalità che altereranno l'identità dei protagonisti. Questi s'approprieranno in diverse misure dell'identità altrui («crearsi identità», PD 186). Nel penultimo romanzo della Capriolo Gilgamesh introduce Enkidu, l'uomo selvatico, che potrebbe essere il suo gemello, alla vita umana – solo così Enkidu può diventare uomo. In certi casi questo processo trasforma i protagonisti in creature androgine. Ne *La stanza sull'acqua* di Pazzi Cesarione assomiglia sempre di più alla sua amata Afra («“Tu sei me”», SA 104/ 105/ 110-113), laddove ne *Il doppio regno* della Capriolo la protagonista tagliandosi i capelli e vestendosi come cameriere perde la sua femminilità per poi cancellarsi nell'albergo quasi vuoto in cui ha trovato rifugio. Personaggi, spazi e testi poi si accavalleranno in un «doppio regno», una delimitazione spaziale della Capriolo che non solo costituisce il titolo del romanzo ma è anche riferimento al sonetto *Doppelbereich* di Rilke (*Die Sonette an Orpheus*) che la Capriolo non vuole esplicitare riprendendo così un'idea cara allo scrittore Borges secondo il quale non solo un verso amato diventa proprio ma ogni uomo, in un'ideale eternità, sarà anche tutti gli uomini e autore di tutti i libri diventando «operaio della memoria» (PD 144), un lavoro quasi da archeologo (cfr. CI 152) che deve scavare un «luogo della memoria» (PD 115). Va detto per inciso che il *topos* borgesiano viene concretizzato nella biblioteca

piena di libri illeggibili, scritti in lingue misteriose e catalogati con criteri altrettanto misteriosi.

Nei luoghi dalla stratificazione indistricabile della Capriolo e di Pazzi si tesse una rete di personaggi interscambiabili tramite un processo di contiguità – in Pazzi si formano *cluster* veri e propri che si infittiscono all'infinito, il che provoca un processo di trasmigrazioni anche vampiresche – «per interposta persona» (SA 102), processo che si può estendere a creature animali (cfr. SA 94). In altre parole, si materializza metonimicamente ciò che si desidera metaforicamente. Ne *Il nocchiero* Carmen è la metafora irraggiungibile del mondo ideale, mondo che il protagonista toccherà solo tangenzialmente tramite la realtà metonimica di Linda. Nella Capriolo ma anche in Pazzi quest'ultima risulterà quasi sempre trionfatrice della prima: il protagonista si trova «di fronte a una versione addomesticata del proprio sogno» (N 30).

Il «territorio dell'oblio» (PD 94)

La nostalgia per la patria immobile (GE 47)

[I]l tempo segna sempre la stessa ora, e tutto è già accaduto (CI 78-79)

I rapporti di orizzontalità e di verticalità cancellano progressivamente il percorso lineare del tempo che continua a dettare la vita degli altri personaggi instaurando un tempo e una percezione del tempo diversa. Nell'opera dei due autori l'altro tempo viene definito come una specie di non-tempo, un "tempo" immutabile, immobile, impercettibile. La differenziazione temporale è sregolata: si guastano orologi – ne *La malattia del tempo* si assiste ad una vera implosione del tempo che sfocia in una sospensione del tempo e della Storia, e eventualmente un viaggio-ritorno nel tempo – ed è impossibile valutare oggettivamente un lasso di tempo, determinarne la durata, adoperare principi determinativi (cfr. PD 94) sicché i personaggi sembrano muoversi in un mondo atemporale e si sottraggono ad eventuali cambiamenti. Tale sottrazione al tempo lineare comporta una regressione, un ritorno alle origini. In *Vangelo di Giuda* Tiberio vede ringiovanire la figlia del poeta Cornelio Gallo, il cui

profetico poema su Jeshua di Nazareth era stato distrutto da Augusto ma che si era conservato nella memoria della figlia:

Ma quanti anni poteva contare la memoria? Perché questo era divenuta Cornelia, soltanto memoria. [...] era stata via per ricordare e salvare qualcuno, un modo diverso di essere femmina e di nutrire una vita, come quella d'un figlio. Ma figlio era stato il padre, e in tale inversione della sua maturità Cornelia, invece d'invecchiare, era stata risucchiata indietro nel tempo, ringiovanendo a ogni poema che imparava (VG 39).

Ne *Il doppio regno* si manifestano più indizi della regressione. Così, alla protagonista androgina non ricresceranno più i capelli tagliati. Nell'albergo i fiori apparentemente si preservano e gli oggetti tendono a occupare «la posizione originaria» (DR 42).

Quei gesti morbidi, di un'esattezza automatica, avevano su di me lo stesso effetto rassicurante dell'ambiente che mi circondava: entrambi riflettevano un ideale di *placida immutabilità*. Pareva che quei gesti si ripetessero identici da tempi immemorabili e fossero destinati a ripetersi per sempre senza alcuna variazione. Così l'arredamento, la disposizione delle lampade e dei soprammobili, tutto lì dentro obbediva a una necessità che escludeva qualsiasi alternativa (DR 20, corsivi nostri).

Quest'altro tempo avrebbe un alto grado di "primitività", nel senso di una purezza incontaminata, che si materializza in alcuni romanzi. Laddove nella Capriolo questi esseri puri, quali Enkidu (*Gilgamesh*) e Yossel (*Una luce nerissima*), stanno per essere plasmati, in Pazzi gli esseri primitivi, quali Kaigiàr (*Cercando l'imperatore*) e Adamo (*La principessa e il drago*), sono personaggi dall'età indefinibile che hanno vissuto tante vite e tante morti, non sono uno ma molti («un altro uomo ancora in quell'essere indefinibile e senza tempo», CI 35), sono figure archetipiche che attraversano la Storia per cui avrebbero una temporalità ciclica; d'altra parte, tramite loro si può risalire alla prima donna o al primo uomo, inconscio ed incurante della precarietà della vita terrestre. A questa luce va messo in evidenza il valore dell'onomastica nelle opere dei due autori: i personaggi di Pazzi hanno un nome dal significato ben preciso; ciò vale anche per i personaggi secondari della Capriolo all'opposizione dei protagonisti che

per lo più rimarranno anonimi – così che nel loro ambiente mancheranno agganci ben concreti.

L'*habitat* di Kaigià e Adamo viene descritto come un mondo paradisiaco a cui vorrebbero avere accesso i protagonisti che però si trovano confinati in spazi chiusi. Questi s'iscrivono in una tipologia ben circoscrivibile: nella Capriolo il lettore entra in mondi a se stanti, come foreste, teatri, dimore e soprattutto alberghi “in decadenza”, nei quali il protagonista si rifugia ulteriormente in una stanza dall'aspetto estetizzante; in Pazzi vengono privilegiati vari tipi di stanze: una camera, uno scompartimento, una cabina su una nave (*La stanza sull'acqua*).

Tutti questi spazi vengono caratterizzati da una forte immobilità, persino il movimento del treno o della nave si adegua senza comportare ulteriori cambiamenti – ne *La stanza sull'acqua* l'elemento acquatico non perde una certa possibilità di spostamento e di cambiamento, laddove negli altri romanzi presi in considerazione l'acqua sta proprio per una stasi, per l'immobilità. I protagonisti si compiacciono nella chiusura delle cosiddette stanze cosicché la si potrebbe definire come una vera e propria claustrofilia (non rassicurante però). Quindi si ritirano «come un'Eva e un Adamo nella solitudine di un algido paradiso» (S 96), il che li esonera «dal terribile scherzo di replicare altrove le regole del tempo» (CM 115-116). Nel giardino dell'Eden si conosce «l'assoluta sospensione della vita» (CI 137) dando, parafrasando il narratore di *Vangelo di Giuda* (cfr. VG 50), vita alla morte.

Bibliografia primaria

- CAPRIOLO, PAOLA, *La grande Enlalia*, Milano, Feltrinelli, 1988; GE.
---, *Il nocchiero*, Milano, Feltrinelli 1989; N.
---, *Il doppio regno*, Milano, Bompiani, 1991; DR.
---, *La ragazza dalla stella d'oro*, Torino, Einaudi, 1991 (letteratura per l'infanzia).
---, *Vissi d'amore*, Milano, Bompiani, 1992.
---, *La spettatrice*, Milano, Bompiani, 1995; S.
---, *Un uomo di carattere*, Milano, Bompiani, 1996.
---, *Con i miei mille occhi*, Milano, Bompiani, 1997; CMO.

- , *Barbara*, Milano, Bompiani, 1998; B.
- , *Il sogno dell'agnello*, Milano, Bompiani, 1999.
- , *Una di loro*, Milano, Bompiani, 2001.
- , *Qualcosa nella notte*, Milano, Mondadori, 2003.
- , *Una luce nerissima*, Milano, Mondadori, 2005.
- PAZZI, ROBERTO, *Cercando l'imperatore*, Genova, Marietti, 1985; CI.
- , *La principessa e il drago*, Milano, Garzanti, 1986; PD.
- , *La malattia del tempo*, Milano, Garzanti, 1991 (Genova, Marietti, 1987).
- , *Vangelo di Giuda*, Milano, Garzanti, 1989.
- , *La stanza sull'acqua*, Milano, Garzanti, 1991.
- , *La città del dottor Malaguti*, Milano, Garzanti, 1993.
- , *Incerti di viaggio*, Milano, Longanesi, 1996.
- , *Domani sarò re*, Milano, Longanesi & C, 1997.
- , *La città volante*, Milano, Castoldi & Baldini, 1999.
- , *Conclave*, Milano, Frassinelli, 2001.
- , *L'erede*, Milano, Frassinelli, 2003.
- , *Il signore degli occhi*, Milano, Frassinelli, 2004.
- , *L'ombra del padre*, Milano, Frassinelli, 2005.

Bibliografia della critica

- ANIA, GILLIAN, *At Capriolo's Hotel. Heaven, hell, and other worlds in «Il doppio regno»*, in «Italian Studies», LIV (1999), pp. 132-156.
- , *Inside the Labyrinth. The thematic of space in the fiction of Paola Capriolo*, in «Romance Studies», XVIII (2), dicembre 2000, pp. 157-171.
- BASILI, SONIA, «*Il doppio regno*» e «*Oceano mare*». *Punti di confine e alibi di fuga nei personaggi di Paola Capriolo e Alessandro Baricco*, in MARIE HÉLÈNE CASPAR (a cura di), *Nuove tendenze della letteratura italiana*, «Narrativa», 10 (1998), Paris X-Nanterre, Centre de Recherches italiennes, pp. 185-206.
- MARINIELLO, SILVESTRA, *La rappresentazione impossibile. Lettura di alcuni testi de Paola Capriolo*, in SERGE VANVOLSEM et al. (a cura di), *Gli spazi della diversità. Rinnovamento del codice narrativo in Italia dal 1945 al 1992*, vol. II, Roma, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 155-165.
- WILSON, RITA, *The Space(s) of Myth in Paola Capriolo's «Con i miei mille occhi»*, in «Studi d'italianistica nell'Africa australe», 12 (1999), pp. 37-57.

- PETTENER, EMANUELE, *An Interview with Roberto Pazzi*, in «Forum Italicum», XXXVIII (2004), 1, pp. 197-207.
- RICCI, FRANCO, *Intervista con Roberto Pazzi*, in «Italian Quarterly», 30 (1989), pp. 55-66.
- , *Beyond Tautology: The Cosmo-Conception of Time in Roberto Pazzi's «La malattia del tempo»*, in «Italice», LXVIII (1991), 1, pp. 13-28.
- TRECCA, MICHELE, *Roberto Pazzi*, in *Parole d'autore*, Lecce, Argo, 1995, pp. 197-206.
- VANELLI, PAOLO, *La camera oscura della narrazione in Roberto Pazzi*, in SERGE VANVOLSEM et al. (a cura di), *I tempi del rinnovamento. Rinnovamento del codice narrativo in Italia dal 1945 al 1992*, vol. I, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 325-345.
- , *L'anticamera della luce. I romanzi neostorici di Roberto Pazzi*, in *Le icone del testo. Saggi sulla narrativa italiana contemporanea*. Genova, Marietti (“Collana di Saggistica” 112), 2006, pp. 201-251.

IV.

**TEMPO E MEMORIA
NELLA NARRATIVA DEGLI ANNI DUEMILA**

GIORGIA ALÙ*

**Sulle tracce del passato: memoria e frammentazione familiare
in *Vita* di Melania Mazzucco e *La Masseria delle Allodole*
di Antonia Arslan**

Nel quadro della recente narrativa italiana prosperarono i romanzi dedicati a passati episodi di migrazione, esilio ed espatrio, in cui l'Italia viene presentata come luogo di partenza, di arrivo o di ritorno. In particolare, è interessante come buona parte di questi testi siano scritti da donne. Esempificano tale tendenza i seguenti romanzi: *Quando Dio ballava il tango*¹ nel quale Laura Pariani ricostruisce episodi della migrazione italiana – e di alcuni componenti della sua famiglia – in Argentina; *Ghibli*² di Luciana Capretti, sull'esilio degli italiani dalla Libia di Gheddafi nel 1970 (il libro racconta anche la fuga per mare dello zio dell'autrice); *Pane amaro*³ di Elena Gianini Belotti, che narra la difficile sopravvivenza del padre dell'autrice negli Stati Uniti all'inizio del ventesimo secolo. Ma sono degni di attenzione anche opere meno note come: *Oltremare*⁴, romanzo epistolare sulla migrazione sarda in Argentina di Mariangela Sedda; *Come il re e la regina*⁵ di Graziella Bonansea, romanzo sulla emigrazione italiana in Argentina; *L'Orafo*⁶ di Rossana Carcassi, sulla migrazione sarda in Perù; e *Cronache dalla collina*⁷ di Anna Maria Riccardi, in parte dedicato alla migrazione dei nonni dell'autrice negli Stati Uniti⁸.

* University of Sydney.

¹ Milano, Rizzoli, 2002.

² Milano, Rizzoli, 2004.

³ Milano, Rizzoli, 2006.

⁴ Nuoro, Il Maestrone, 2004.

⁵ Milano, La Tartaruga, 2004.

⁶ Nuoro, Il Maestrone, 2005.

⁷ Roma, Gangemi, 2005.

⁸ Ricorderei anche ERMINIA DELL'ORO, *Asmara Addio*, Pordenone, Studio Tesi Edizione, 1988;

In molti di questi racconti le scrittrici si cimentano nella ricostruzione della storia della propria famiglia, intrecciando ricerca storica ed immaginazione con memoria collettiva e reminiscenze personali. Per mezzo della scrittura l'autrice assume il ruolo di custode dei rapporti tra membri di una stessa famiglia o comunità, e di testimone di memorie frammentate, interrotte o fatte tacere da separazioni e distanze. Patricia Holland sottolinea come tanto nel passato che nel presente le donne si fanno protettrici delle memorie e dell'archivio di famiglia grazie ad una narrazione del passato che esplora aspetti spesso tangenziali ai principali cambiamenti politici e sociali⁹. Allo stesso tempo, la geografia, i luoghi e gli itinerari raccontati rivelano non soltanto momenti significativi della storia familiare, ma anche la sua inclusione in un determinato spazio sociale e nella storia nazionale¹⁰. Inoltre, attraverso la storia degli spostamenti del nucleo familiare la scrittrice intraprende un percorso di riscoperta della propria identità che è anche un atto terapeutico volto a cancellare ombre e colmare lacune di un passato estraneo.

Nelle seguenti pagine mi soffermerò essenzialmente sul romanzo di Melania Mazzucco, *Vita*¹¹ e su *La Masseria delle Allodole*¹² di Antonia Arslan, con lo scopo di analizzare brevemente sia la maniera in cui eventi, luoghi e personaggi narrati sono vissuti e percepiti dalle due scrittrici, che la funzione personale e sociale di questo genere letterario ibrido che mescola autobiografia e biografia, storia e finzione, documentazione e memoria.

REGINA CIMMINO, *Quella terra è la mia terra. Istria: memorie di un esodo*, Padova, Il Prato, 1998; ANNA MARIA MORI, *Nata in Istria*, Milano, Rizzoli, 2006; GRAZIELLA GHERMANDI, *Regina di fiori e di perle*, Roma, Donzelli Editore, 2007.

⁹ PATRICIA HOLLAND, *History, Memory and the Family Album*, in *Family Snaps. The Meaning of Domestic Photography*, a cura di Jo Spence e Patricia Holland, Londra, Virago, 1991, p. 9.

¹⁰ Anne Muxel spiega come riscoprire luoghi e spazi familiari può aiutarci a recuperare un percorso biografico, così come l'origine, il progresso e l'involuzione di un destino sociale, individuale e collettivo (ANNE MUXEL, *Individu et mémoire familiare*, Paris, Nathan, 1996, p. 47).

¹¹ Milano, Rizzoli, 2003.

¹² Milano, Rizzoli, 2004.

Nel labirinto del passato

Vita di Melania Mazzucco viene pubblicato nel 2003 e lo stesso anno il libro vince il Premio Strega. Il romanzo narra le vicende di due bambini italiani, Vita e Diamante – rispettivamente di 9 e 12 anni – che dal piccolo paese di Minturno nel Garigliano, nel basso Lazio, emigrano a New York nel 1903. Diamante è il nonno della Mazzucco, e Vita la ragazza amata da Diamante in gioventù e colei che sarebbe potuta diventare la nonna dell'autrice. Le loro esistenze si separano quando Diamante ritorna in Italia, dopo dieci anni di duro lavoro trascorsi in America. Vita, invece, rimane a New York dove si sposa, apre un ristorante e ha un figlio che chiama Diamante o Dy. Nel libro la narrazione è affidata tanto alla prima persona (con l'io narrante dell'autrice che commenta e ricorda), che alla terza (per il racconto della storia). La storia, inoltre, si dipana per salti temporali e attraverso tre momenti narrativi: le traversie dei giovanissimi Vita e Diamante nel primo decennio del ventesimo secolo; l'ingresso degli americani a Roma nel 1944 con il capitano Dy alla ricerca della famiglia materna; gli anni Cinquanta a Roma, con Diamante ormai funzionario pubblico, anziano e malato, mentre Vita, vedova, prova inutilmente a ricontrarlo. Il romanzo comincia con l'arrivo in Italia di Dy, il figlio di Vita, alla ricerca del paese di Minturno distrutto dalla guerra e conosciuto soltanto dai racconti della madre. In maniera simile, quel mondo e quelle persone lontane che Mazzucco ha incontrato grazie ai racconti del padre e del nonno Diamante, sono scomparsi, annientati dal tempo. Tanto per Dy – *alter ego* della scrittrice – che per Melania Mazzucco il viaggio per i meandri della memoria familiare è un viaggio attraverso le rovine del passato¹³.

Mazzucco inizia quest'avventura nel labirinto della storia familiare per caso, quando nel 1997 si reca a New York per partecipare ad una conferenza e per fare ricerca. La deludente scoperta di Little Italy, ridotta ad attrazione turistica, le fa capire quanto poco conosca questo capitolo di storia pubblica e privata. L'autrice confessa, inoltre, come in passato non avesse mai nutrito

¹³ Si veda anche MELANIA MAZZUCCO, *Lo specchio di carta. Osservatorio sul romanzo italiano contemporaneo*. Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Palermo, 21 Aprile 2004.

particolare interesse per quegli episodi di storia familiare, i cui protagonisti, nel racconto di parenti e genitori, emergevano come prevalentemente maschili. Nasce, allora, all'improvviso, il desiderio di rinvenire fatti, cose, luoghi e nomi perduti, di ridare colore alla vecchia cartolina raffigurante la vita degli emigrati italiani a New York, e di riportare in vita personaggi quasi fiabeschi in quanto conosciuti soltanto attraverso i racconti disconnessi e contraddittori del padre Roberto. Nel romanzo la chiave che apre le porte di un passato inesplorato e sconnesso è rappresentato da Vita; personaggio femminile a metà tra finzione e realtà, Vita diviene il *trait d'union* tra ieri e oggi, tra memoria personale e memoria collettiva, così come tra storia familiare e storia pubblica.

Il romanzo è quindi un libro autobiografico in cui Mazzucco tenta di riscoprire il proprio passato attraverso l'esistenza del padre, del nonno, di Vita e di altre persone che non ha mai conosciuto. Melania Mazzucco – così come Antonia Arslan e molte delle altre scrittrici sopramenzionate – non è nata né vissuta nei luoghi descritti nel suo romanzo¹⁴. Il viaggio della scrittrice a New York diventa viaggio di riconquista della propria vita (da qui l'ambiguità del titolo del romanzo), di riscoperta identitaria e di romanticizzazione delle radici attraverso una sorta di riappropriazione e affabulazione della memoria degli altri. Annette Kuhn discute il modo in cui ciascun individuo può percepire, come parte delle proprie memorie personali, anche eventi avvenuti prima della sua stessa nascita, e come questo avvirebbe un processo d'identificazione e riappropriazione di luoghi, cose e persone sia a livello personale che collettivo¹⁵. Marianne Hirsch denomina tale processo *postmemory*, 'post memoria', e lo definisce una forma di memoria particolarissima proprio perché il suo legame con l'oggetto o con la fonte del ricordo è mediato non attraverso quest'ultimo, ma attraverso un percorso creativo¹⁶.

In *Vita* la saga familiare veicola quindi l'esigenza di rimpossessarsi di storie lontane e dimenticate, per non permettere che gli effetti del tempo sulla

¹⁴ Erminia dell'Oro e Luciana Capretti ritraggono rispettivamente l'Eritrea e la Libia dove sono nate ma che hanno lasciato da adolescenti. Le storie di Laura Pariani, invece, sono ambientate in Argentina dove l'autrice ha soltanto trascorso un breve periodo della sua infanzia.

¹⁵ ANNETTE KUHN, *Family Secrets. Acts of Memory and Imagination*, London, Verso, 1995.

¹⁶ MARIANNE HIRSCH, *Family Frames. Photography, Narrative, and Postmemory*, Cambridge, Ma, 1997, p. 22.

memoria dileguino anche la possibilità della scoperta delle proprie radici e di un ricongiungimento del passato con il presente:

Perché proprio a me è toccato il caso – o il destino – di essere l'ultima. Nessuno è nato dopo di me – con me la catena di spezza, il nome si perde, con me tutti noi venuti dal niente ci dissolviamo nel nulla. La leggenda dell'origine diventa allora tanto più urgente, la volontà della memoria quasi imperativa¹⁷.

Vita è anche storia pubblica, quella di milioni di italiani che tra il 1840 ed il 1940 lasciarono l'Italia in cerca di fortuna e di un futuro migliore. Mazzucco comunque riesce a ricreare quasi un'atmosfera fiabesca mescolando realtà a finzione, eventi collettivi a storie private, le vite di persone comuni a quelle di personaggi noti come Enrico Caruso e Charlie Chaplin. L'autrice si impadronisce del passato attraverso ricerche di documenti privati e pubblici, in Italia e negli Stati Uniti, effettua studi in archivi e biblioteche, controlla registri di nascite e morti, rovista tra le carte del padre, riscopre vecchi articoli apparsi sulla stampa americana agli inizi del secolo riportanti il «pericoloso afflusso di stranieri indesiderati», esamina liste passeggeri negli archivi di Ellis Island, consulta libri sull'emigrazione negli Stati Uniti e sulla storia di Minturno. Allo stesso tempo raccoglie memorie scritte ed orali degli ultimi testimoni di quegli eventi. *Vita* diventa l'affresco della storia passata di un'Italia moderna in cerca della propria identità per mezzo della memoria. Un libro come *Vita*, ma anche quello della Arslan e gli altri romanzi elencati precedentemente, possono intendersi pertanto come riflesso della necessità dell'individuo moderno di recuperare e storicizzare una memoria collettiva e di rappresentarla sullo sfondo di cambiamenti sociali e culturali. Inoltre, *Vita* esprime il tentativo di una riscoperta, attraverso il recupero memoriale, di elementi di una storia che gli italiani condividono con altre popolazioni, oggi parte del nuovo tessuto sociale italiano:

Intervistavo ragazzi albanesi, marocchini, africani, sudamericani [...]. Ascoltando le loro storie ho avuto un forte choc culturale e mi sono resa conto che era esattamente la storia di mio nonno, una storia mai finita, la cui dimenticanza era

¹⁷ MELANIA MAZZUCCO, *Vita*, cit., p. 383.

un delitto personale e familiare perché significava rinnegare il passato. Però era anche il delitto culturale di un intero paese che stava cancellando la sua Storia¹⁸.

Il libro quindi assolve ad una duplice funzione sociale: la ricostruzione e la narrazione di «un momento importante» dell'Italia narrato per mezzo dei «nessuno della storia»¹⁹, e la comprensione di eventi recenti del Paese. Il romanzo della Mazzucco esprime pertanto la necessità di integrare memoria e storia familiare alla più vasta storia di una nazione per concorrere alla riscoperta, ricostruzione e persino alla riscrittura (dal basso) della sua storia passata e presente²⁰.

Riappropriarsi delle radici

Nel 2004 Antonia Arslan pubblica *La Masseria delle Allodole*, un romanzo interamente dedicato al genocidio armeno del 1915. Immaginazione e memoria danno forma al racconto della tragica storia della famiglia dell'autrice, la deportazione e la fuga in Italia di alcuni dei sopravvissuti. Strumento di riflessione personale e consolazione spirituale, per Arslan il libro è parte di un lento processo di riappropriazione delle proprie origini armene e segna l'apice di un percorso di ricerca che ha visto l'autrice impegnata in una serie di traduzioni di opere di intellettuali armeni negli ultimi vent'anni²¹. Come nel caso di Melania Mazzucco per la quale *Vita* è nato anche da un'esigenza di liberarsi dalla letteratura e dalle influenze postmoderne che avevano

¹⁸ MELANIA MAZZUCCO & GIAN ANTONIO STELLA, *Quando di emigrati eravamo noi*, in «Cafe letterario» a cura di Grazia Casagrande, 16 settembre 2003.

¹⁹ MELANIA MAZZUCCO, *Lo specchio di carta*, cit.

²⁰ Sul rapporto tra diversi livelli di aggregazione umana (individuo, famiglia, società e Stato) come complessi meccanismi attorno ai quali è costruita la storia di una nazione si veda PAUL GINSBORG, *Italy and its Discontents, 1980-2001*, London, Penguin, 2001 e *Family, civil society and the state in contemporary European history: some methodological considerations*, in «Contemporary European History», vol. IV (1995), 3, pp. 249-73.

²¹ Nel 1992 Arslan traduce in italiano *Il canto del pane* del poeta armeno Daniel Varujan, una delle prime vittime del genocidio del 1915. Nel 1996 traduce dal francese *Breve storia del genocidio armeno* di Claude Mutafian (1996), e con Laura Pisanello co-edita *Hushér, la memoria*. Nel 2002 Antonia Arslan e Boghos Levon Zekiyian curano la versione italiana della *Storia degli Armeni* di Gérard Dédéyan, e nel 2003 *Storia del Genocidio Armeno* di Vahakn Dadrian. Antonia Arslan ha insegnato letteratura italiana moderna e contemporanea all'università di Padova e ha pubblicato vari studi sulla scrittura femminile in Italia.

caratterizzato i suoi precedenti romanzi, per Antonia Arslan *La Masseria delle Allodole* risponde alla necessità di una “scrittura autentica”, seguita ad anni di scritti accademici e pertanto vissuta come liberazione.

La prima parte del romanzo è ambientata in un paesino dell’Anatolia, durante la quaresima del 1915, alcuni giorni prima del massacro degli armeni da parte dei Giovani Turchi. Yerwant, il nonno dell’autrice, che abita a Venezia dove si è trasferito da studente, organizza una visita alla famiglia di Sempad, il fratello più giovane rimasto in Anatolia. Da un lato quindi leggiamo della grande festa pasquale in preparazione e della costruzione dell’idillica «masseria delle allodole» per la tanto aspirata riunione familiare. Dall’altro lato assistiamo al progetto del governo di ripulire la nazione dagli indesiderati armeni. Scoppia la Seconda Guerra Mondiale e il confine viene chiuso. Yerwant non rivedrà mai più la famiglia in quanto questa verrà quasi tutta sterminata dai Giovani Turchi. La masseria delle allodole diviene il tragico teatro del massacro. Soltanto le donne e alcuni bambini saranno lasciati vivi e il resto del libro narra della loro umiliante e traumatica deportazione fino al salvataggio e alla fuga dei bambini in Italia. Durante la deportazione le donne assolvono un ruolo cruciale: non solo si sacrificano coraggiosamente per proteggere i bambini, ma preservano con ostinazione alcuni ricordi della loro terra. Si tratta di racconti, pochi oggetti e alcune fotografie, relitti o icone «di un atroce naufragio», come altri pochi oggetti spediti da Sempad in dono ai suoi parenti in Italia²². Grazie a tale “atto di trasmissione memoriale” anche l’autrice può oggi vedere e toccare oggetti ed immagini appartenuti alla sua smembrata famiglia armena e quindi ricongiungersi ad un passato sconosciuto. Tale ruolo di tramite tra passato e presente, svolto dalla donna, si ritrova anche nel romanzo di Melania Mazzucco. È, infatti, il personaggio di Vita a trasferire al figlio i ricordi di Minturno, il suo perduto paese italiano; Dy andrà poi alla ricerca dei frammenti del passato durante il suo viaggio in Italia.

La Masseria delle Allodole apre con un prologo intitolato *Il nido e il sogno dell’Oriente* precedentemente pubblicato nel 1998. Arslan racconta una visita fatta da bambina alla basilica di Sant’Antonio a Padova insieme al nonno

²² ANTONIA ARSLAN, *La Masseria delle Allodole*, cit., p. 21.

Yerwant. Tra le varie funzioni di questa parte iniziale è rilevante sottolineare quella di presentazione al lettore del rapporto particolare e privilegiato instaurato dall'autrice con il nonno; nel racconto questi le assegna, infatti, la speciale missione di narrare e far ricordare agli altri una tragedia dimenticata. Inoltre, l'autrice si avvicina per la prima volta al Paese Perduto proprio attraverso i ricordi di Yerwant per quei sapori e colori dell'Anatolia raccontati come «fiabe lontane, forse inaccessibili, forse sognate»²³. Di conseguenza, sin da bambina l'autrice diventa la depositaria delle memorie, della malinconia e del dolore del nonno:

per un paese che non esiste più, per le colonne dei deportati, per una famiglia morente sotto il sole velenoso, per le tombe sconosciute lungo le polverose strade e i sentieri d'Anatolia ... ma anche per tutto ciò che scomparve con loro di vivo e odoroso, di fatica e di gioia, di pena e di consolazione: l'anima del paese²⁴.

Come per Mazzucco, la terra descritta da Antonia Arslan nel suo libro è sconosciuta all'autrice fino a quando non la visiterà in età adulta. L'Armenia è quindi un luogo inizialmente immaginario, ricostruito prima attraverso i racconti del nonno e, successivamente, per mezzo di studi, ricerche, e la raccolta delle memorie degli armeni di seconda generazione in Italia e all'estero. Così facendo Arslan si riappropria del paese perduto trasformandolo in spazio di una geografia personale in cui confluiscono immaginazione, memoria e Storia. L'Armenia acquisisce, pertanto, una funzione affettiva e, così ricostruita, permette all'autrice di vedersi e rappresentarsi in uno spazio ed un tempo che risalgono a prima della sua nascita. Sebbene Arslan si dichiari italiana, l'Armenia è riconquistata in nome di una ricerca identitaria, in cui convergono recupero del passato e del presente. Leggere, ascoltare, trascrivere e raccogliere documenti privati e pubblici, ed infine scrivere il romanzo con l'ausilio della fantasia, aiutano la scrittrice a far emergere le sue radici ibride e a fare “fiorire”

²³ Ivi, p. 139.

²⁴ Ivi, p. 38. Nel libro brevi paragrafi in corsivo danno visibilità grafica alle riflessioni della scrittrice e ad anticipazioni di eventi futuri.

una parte di sé, a riscoprire un nuovo Io: «una maggiore felicità di essere italiana proprio perché mi sento anche armena. Quindi riconciliata»²⁵.

Antonia Arslan è inoltre testimone di storie interrotte o distrutte dal tempo e dalla dislocazione, ma ereditate attraverso “atti di post memoria” visivi, verbali e fisici, così come attraverso una forma di relazione mistica e onirica con persone del nucleo familiare che non ha mai incontrato ma che le «hanno parlato» e altri personaggi fittizi creati appositamente per il libro²⁶.

Tanto Arslan che Mazzucco in *Vita*, attraverso un processo di affabulazione e narrativizzazione invitano il lettore a riflettere su episodi dimenticati di storia nazionale presente e passata²⁷. In una recensione del libro della Arslan, Francesco Demattè infatti ricorda: «un popolo, quello armeno, che ha subito un destino per certi versi simile a quello dei nostri istriani, fiumani e dalmati»²⁸.

La famiglia allora si presenta come *locus* ideale per la riappropriazione della memoria culturale e collettiva. Mazzucco e Arslan, quindi, offrono al lettore italiano (e straniero, in seguito alla traduzione delle loro storie in altre lingue) dei romanzi storici e di memoria, nei quali alternative ricostruzioni e rappresentazioni di episodi di storia nazionale – e dei suoi concatenamenti con quella di altri paesi – rivelano una moderna esigenza di raccogliere e dare forma ad aspetti di un passato marginalizzato e frammentario²⁹, e di evidenziarne gli elementi in comune con la più recente Storia del nostro Paese.

²⁵ ANTONIA ARSLAN, «*La Masseria delle Allodole*». *Storie e Storia al femminile*, intervista a cura di Stefania Garna, in «DEP, Deportate, esuli, profughe: rivista telematica di studi sulla memoria femminile», Padova, gennaio 2005. <http://venus.unive.it/rtsmf/index.html>

²⁶ Si vedano i ringraziamenti dell'autrice a fine romanzo.

²⁷ Si veda come ulteriore esempio il caso della narrativa post olocausto: EFRAIM SICHER, *The Future of the Past. Countermemory and Postmemory in Contemporary American Post-Holocaust Narrative*, in «History & Memory», XII (2000), 2, pp. 56-91.

²⁸ FRANCESCO DEMATTÈ, «Il Secolo d'Italia», 14 luglio 2004.

²⁹ ANN RIGNEY, *Plenitude, Scarcity and the Circulation of Cultural Memory*, in «Journal of European Studies», XXXV (2005), 1, pp. 11-28.

Narrativa, memoria e fotografia

Tra i vari documenti e il materiale utilizzato per la scrittura della storia familiare, le immagini visive, ed in particolare le fotografie, acquisiscono un ruolo importante. Per coloro la cui vita è stata direttamente o indirettamente segnata da esperienze di esilio, migrazione ed espatrio, le fotografie possono offrire una qualche illusione di continuità nello spazio e nel tempo, collegando le vite di vari individui attraverso continenti e generazioni. Come evidenziato da Daniel Sherman, la vista è l'unico senso abbastanza potente da colmare il vuoto tra coloro che possiedono una memoria radicata nell'esperienza di determinati eventi e coloro che, nonostante manchino di tale esperienza, tentano di condividere con i primi le stesse memorie³⁰.

In *Vita* e *La Masseria delle Allodole* le autrici inseriscono o descrivono fotografie ed immagini di luoghi e persone. Anche nei romanzi di altre scrittrici, come Elena Gianini Belotti nel suo *Pane amaro*, e Laura Pariani in *Quando Dio ballava il tango*, l'immagine fotografica ispira la scrittura. Sia in forma di illustrazione che di narrativa visiva o immagini in prosa³¹, la fotografia non è effettivamente utilizzata per documentare l'esistenza di un individuo e la veridicità di un evento³². Si può piuttosto sostenere che essa sia aggiunta nel testo per rinvenire l'“essenza” di determinate persone: l'immagine fotografica funge da strumento che ricongiunge frammenti di storie sconosciute e dimenticate ad un presente che necessita di coerenza. In particolare, attraverso ritratti e foto di gruppo ci si può identificare con visi e corpi appartenenti al passato. Un esempio è il ritratto del giovane personaggio di Vita nel romanzo di Melania Mazzucco. Il volto familiare – e rassomigliante alla scrittrice stessa – cancella la vasta distanza spaziale e temporale che separa il soggetto raffigurato

³⁰ DANIEL SHERMAN, *The Construction of Memory in Inter-war France*, Chicago/London, University of Chicago Press, 2002, p. 14.

³¹ Per i termini *visual fiction*, *visual narrative* e *prose pictures*, si veda W.J. THOMAS MITCHELL, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1994.

³² Per esempio, in *Pane amaro*, Elena Gianini Belotti costruisce un episodio del racconto utilizzando una fotografia che ritrae il padre in posa in uno studio fotografico negli Stati Uniti. Si veda l'immagine stampata sulla copertina della prima edizione di *Pane amaro* e le fotografie descritte a pp. 17, 18 and 31-32 del romanzo.

dalla scrittrice-visore. La foto diventa pertanto una complicata forma di autoritratto che rivela l'Io della scrittrice necessariamente relazionale e, allo stesso tempo, frammentario³³. In maniera simile, le descrizioni di fotografie di gruppo ne *La Masseria delle Allodole* sono utilizzate da Antonia Arslan per recuperare i legami con i suoi dispersi parenti armeni:

Arussiag, Henriette, Nubar, due femmine e un maschietto-vestito-da-donna, i torpidi sopravvissuti, coloro che verranno a Occidente, gli scampati di Aleppo ... Questi bambini ora mi guardano da una fotografia scattata ad Aleppo un anno dopo il 1916, subito prima di imbarcarsi per l'Italia: e sono gravi occhi infantili misteriosamente ravvolti in se stessi, opachi e glaciali, che hanno accettato – dopo troppi perché senza risposta – la cieca selezione che li ha lasciati sopravvivere³⁴.

Trasformando i personaggi della foto in protagonisti del libro, frammenti visivi vengono “adottati” come parte della storia familiare e usati dall'autrice come mezzi per ricostruire la trama della sua stessa esistenza. Queste immagini, insieme a pochi oggetti salvaguardati dalle donne durante il massacro e la deportazione diventano reliquie, «aridi asciutti scheletri memoriali» dei quali l'autrice se ne rimpossessa attraverso atti di post memoria. Inoltre le immagini incluse o soltanto descritte tanto in *Vita* che ne *La Masseria delle Allodole*, insieme al testo, sono oggetto di ricordi, commemorazione, così come di dolore collettivi (per il paese di Minturno e per la comunità armena in Italia), *lieux de mémoire* che fermano il tempo, bloccano l'oblio, immortalano la morte e materializzano l'immateriale³⁵.

Conclusione

Il presente è costantemente influenzato da relazioni o fratture reali e immaginarie con un passato richiamato alla memoria. Raccogliere ricordi

³³ MARIANNE HIRSCH, *Family Frames*, cit., p. 83 e MEIR WIGODER, *History Begins at Home. Photography and Memory in the Writings of Siegfried Kracauer and Roland Barthes*, in «History & Memory», XIII (2001), 1, pp. 19-59.

³⁴ ANTONIA ARSLAN, *La Masseria delle Allodole*, cit., p. 24.

³⁵ PIERRE NORA, *Between Memory and History. «Les Lieux de Mémoire»*, in «Representations», 26 (1989), p. 18.

personali e pubblici dona coerenza ed integrità a storie interrotte, divise o compromesse da perdite, dislocazioni e divisioni³⁶. Nel nostro caso il viaggio nel passato familiare può neutralizzare il silenzio e colmare i vuoti nella storia personale e nella Storia del nostro paese. Storia familiare, personale e nazionale sono, infatti, interconnesse e la storia di una nazione viene scritta come storia familiare³⁷. Inoltre, narrativa personale e memoria familiare sono mezzi cruciali attraverso i quali l'individuo postmoderno può trovare il senso della vita quotidiana, dei fatti di attualità e della stessa società frammentaria e multiculturale a cui appartiene.

Infine, in *Vita* e *La Masseria delle Allodole*, attraverso la ricerca di documenti originali ed atti di post memoria, le autrici unificano il loro presente al perduto mondo della loro famiglia; in questa maniera esse rafforzano le loro radici e ancorano le loro identità a un tempo e uno spazio distanti.

³⁶ AZADE SEYHAN, *Writing Outside the Nation*, Princeton, Princeton University Press, 2000.

³⁷ BENEDICT ANDERSON, *Imagined Communities. Reflections of the Origins and Spread of Nationalism*, London, Verso, 1991.

MICHEL BASTIAENSEN*

**La cascina della memoria:
a proposito de *La misteriosa fiamma della regina Loana*
di Umberto Eco**

L'amnesia, di cui l'attualità propone periodicamente qualche clamoroso caso vissuto, ha conosciuto anche una discreta fortuna nella letteratura e nel cinema, dalle opere ispirate all'emblematica vicenda dello «Smemorato di Collegno»¹ a quelle in cui il motivo viene sfruttato in chiave ora seria ora comica, ora da tragedia ora da giallo, o ancora da storia a fumetti. Vengono subito in mente il Chaplin del *Grande Dittatore*, Jean Anouilh, George Eliot, Jean Giraudoux, Diego Marani; ma sono solo alcuni di una schiera abbastanza vasta di autori, troppi per essere elencati in questa sede. Stranamente, sembra che non esista una trattazione d'insieme sull'argomento – eccettuando l'utile sintesi-inventario, ad uso pedagogico, elaborato da Michel Balmont² e alcuni capitoli nel bel libro di Nicholas Dames³, limitato alla letteratura inglese dell'Ottocento.

In questa tradizione letteraria prende posto il provvisoriamente ultimo romanzo di Umberto Eco, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, uscito nel 2004⁴. Ricordiamone brevemente la trama: in seguito a un incidente di salute, il protagonista, libraio antiquario, perfetto omonimo del celebre tipografo parmense del Settecento Giambattista Bodoni ma da tutti chiamato Yambo, è

* Università Libera di Bruxelles (*Université Libre de Bruxelles*), Belgio.

¹ 1927-1931. Cfr. LUIGI PIRANDELLO, *Come tu mi vuoi* (1930), LEONARDO SCIASCIA, *Il teatro della memoria* (1981; anticipato su «L'Espresso», 18 gennaio 1981, sotto il titolo *Lo smemorato di Collegno*); e il film eponimo di SERGIO CARBUCCI, con Totò nel ruolo del protagonista (1961).

² michel.balmont.free.fr/pedago/amnesie

³ NICHOLAS DAMES, *Amnesiac Selves. Nostalgia, Forgetting, and British Fiction, 1810-1870* (Oxford University Press, 2001).

⁴ Milano, Bompiani.

stato colpito da amnesia: ha perso cioè la memoria episodica o autobiografica, mantenendo intatta una fenomenale memoria semantica, fatta di innumerevoli riferimenti letterari e culturali in genere⁵. Sperando di fargli recuperare così la memoria personale, e dunque tutta una porzione della vita, sua moglie lo induce a rivisitare da solo il luogo dove, da bambino e adolescente, gli capitava di trascorrere lunghi mesi, ossia la cascina del nonno a Solara. Quindi, per una ventina di giorni sembra che il narratore fruga sistematicamente le molte stanze della casa, zeppe di vecchi libri, giornali, manifesti, dischi, fotografie, giocattoli, manuali e quaderni di scuola meticolosamente raccolti a suo tempo dal nonno giornalista, riconvertitosi, dopo aver subito i maltrattamenti degli squadristi, al commercio di libri usati. E infatti, a poco a poco riaffiorano alla mente di Yambo ricordi erratici, frantumi destrutturati di una vita passata, strane associazioni di suoni, immagini, profumi, «misteriose fiamme» risolutamente non riconducibili a un insieme articolato. L'acme di questa esplorazione nella *Memoria di carta* (è il titolo della seconda parte) è la scoperta fortuita, in fondo a una cassa, di una rarissima copia del *First Folio* (1623) delle opere di Shakespeare. Questo è il colpo di grazia per Yambo, che non regge all'emozione ed è folgorato da un secondo attacco cardio-cerebrale. Almeno è quello che si inferisce dalla terza parte, intitolata **ΟΙ ΝΟΣΤΟΙ**, in cui il protagonista, immerso in un profondo coma preludente alla morte, rivede, tra un caotico vorticare di immagini, nomi e fantasmi, gli episodi salienti della sua vita e riconnette tra di loro i brandelli di memoria intravvisti, privi di senso, nella parte precedente (e si ritrova così un altro motivo letterario legato alla memoria, ossia l'«anamnesi in punto di morte»⁶). Ma è ormai tardi: le sagome si fanno sempre più annebbiare, e l'io narrante si sente dissolvere nel Grande Nulla.

Tra le diverse chiavi di lettura possibili di questa opera oltremodo densa di significati, vorrei proporre, a titolo di ipotesi, quella della casa di Solara vista

⁵ Per chi vuole identificarle tutte, c'è una lista in fine di volume, e perfino un sito, *Queen Loana Annotation project*, <http://queenloana.wikispaces.com>, che, accanto a informazioni vere (il *fumifugium* di Evelyn), spiega anche dove si trova il piloro e che cosa significa *hic et nunc* e *à poil*.

⁶ Cfr. ad es. ARMAND SALACROU, *L'Inconnue d'Arras* (1935); JURA SOYFER, *Vineta* (1937); KAREL VAN DE WOESTIJNE, *De boer die sterft* ['Il contadino morente'] (1918).

come un sistema di memoria artificiale di ispirazione classica – un campo al quale Umberto Eco si è interessato in diversi suoi scritti⁷.

Ricordiamo brevemente di che cosa si tratta, rimandando per una più ampia informazione ai libri fondamentali di una notevole schiera di studiosi⁸, tra cui Frances Yates costituisce un riferimento imprescindibile⁹. L'Antichità classica aveva elaborato, originariamente ad uso degli oratori, una serie di tecniche di memorizzazione su basi topografiche. Schematicamente, questa «arte della memoria» consisteva nel rappresentarsi mentalmente, con la massima precisione e forza di evidenza possibili, una struttura – spaziale – paesaggio o edificio – e nell'associare a ogni suo singolo elemento una cosa da ricordare – concetto, periodo, frase, parola,...: nella terminologia tecnica dell'arte, sui *loci* vengono disposte delle *imagines rerum* per i concetti, i *signifiés*, o delle *imagines verborum* per le parole, i *signifianti*.

Il Medioevo e il Rinascimento hanno poi prodigiosamente diversificato e sviluppato quello che era originariamente un semplice ausilio mnemotecnico, facendone una vera e propria archiviazione del sapere e dell'universo, non aliena da preoccupazioni filosofiche o pseudofilosofiche, astrologiche, alchimiche, magiche... tutte abbastanza sulfuree da scatenare i fulmini dei guardiani dell'ortodossia. Anche se tali speculazioni non portarono sempre alle conseguenze tragiche che ebbero per Giordano Bruno, non si può fare a meno, a distanza di qualche secolo, di essere sbalorditi dall'estrema complessità di questi sistemi, la cui assimilazione doveva essere ben più ardua della semplice, collaudata memorizzazione per ripetizione. «Questi precetti sono la vera regola

⁷ Si pensi alle pagine de *La ricerca della lingua perfetta* (1993) sulle mnemotecniche quali sistemi semiotici, e a una *Bustina di Minerva* del 7 maggio 1998, di cui c'è una ripresa pressoché letterale (p. 323) e un'eco (p. 435) nel delirio comatico di Yambo: si tratta dei nomi dei sette nani e dei sette re di Roma, uno dei quali ci sfugge invariabilmente quando cerchiamo di enumerarli. La stessa *Bustina* rende conto della mostra del Fondo Morris N. Young sulla memoria e la mnemotecnica, tenutasi all'Università di San Marino (25 aprile-20 maggio 1998), per cui Eco fornì un testo introduttivo.

⁸ I limiti di questa comunicazione non consentono di dare una bibliografia più o meno consistente. Basti ricordare i nomi di Helga Hajdu, Paolo Rossi, Frances Yates, Lina Bolzoni, Anne Machet, Mary Carruthers, Herwig Blum, Sabine Heimann-Seelbach e altri, che verranno citati nelle note.

⁹ FRANCES YATES, *The Art of Memory*, London, Routledge & Kegan Paul, 1966; abbiamo utilizzato l'ed. Penguin, 1969.

della memoria, ma bisogna aver molto buona memoria per servirsi di essi», come ebbe a dire un allievo cinese del gesuita Matteo Ricci¹⁰.

Anche se, nella biblioteca personale e nella bottega di Yambo, non si trova esplicitamente nessuna delle opere classiche della «memoria artificiale» – e ve ne furono però con bellissime illustrazioni —, d'altra parte non si dimenticherà che Giambattista Bodoni jr. si è laureato con una tesi sull'affascinante *Hypnerotomachia Polyphili*, di cui Frances Yates si domanda se questo «sogno archeologico di un umanista non interferisca con i sogni dei sistemi mnemotecnici per dare alla luce questo strano mondo immaginario»¹¹. Né è certamente un caso se il neuropsichiatra che si occupa del nostro protagonista si chiama proprio Gratarolo, come l'autore di un manuale mnemotecnico pubblicato nel 1555 e promesso a una discreta fortuna¹².

Ma torniamo alla casa di Solara dove Yambo, frugando stanza dopo stanza, cerca di recuperare i tasselli della sua memoria infantile e adolescenziale, attraverso libri e giornali, stampe e fumetti, scatole e figurine, dischi e manifesti, tutti doviziosamente riprodotti nell'abbondante iconografia, e tutti potenzialmente portatori di ricordi, anche se non immediatamente ricomponibili in un quadro unitario e coerente. Stanze occupate da oggetti associati a concetti e parole da ricordare: sono esattamente i *loci* e le *imagines* della tradizione mnemotecnica classica, come elaborata sin dai testi più antichi e più canonici in materia, dalla pseudociceroniana *Rhetorica ad Herennium* e da Quintiliano fino a Romberch a Della Porta a Pietro di Ravenna e moltissimi altri. Né si dimenticherà il S. Agostino dei «campi e spaziosi palazzi della memoria», in un celebre passo delle *Confessioni* (X, 8) che Yambo riscopre e rilegge appena tornato dall'ospedale (p. 40)¹³.

¹⁰ Lettera da Nancian, 13 ottobre 1596: MATTEO RICCI, *Opere storiche*, a cura di Pietro Tacchi Venturi S.I., vol. II: *Le lettere dalla Cina, con appendice di documenti inediti*, Macerata, Giorgetti, 1913, p. 224; n. 25.

¹¹ P. 130 dell'ed. inglese.

¹² GUGLIELMUS GRATAROLUS, *De memoria reparanda, augenda, servandaque, liber unus. De locali vel artificiosa memoria, liber alter*, Romae, 1555; versioni francese di ESTIENNE COPPÉ, Lyon, Barricat, 1555, inglesi di WILLIAM FUL(L)WOOD, *The Castle of Memorie*, London, 1562, e di MARIUS D'ASSIGNY, London, 1699. Su questo autore, cfr. ALESSANDRO PASTORE: *Gratarolo, Guglielmo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. LVIII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2002, pp. 731-735.

¹³ *Campos et vasta praetoria memoriae*; la citazione si trova anche nell'articolo «Memoria» di Jacques Le Goff in *Enciclopedia Einaudi*, vol. VIII (1979), p. 1083. Si ricorderà che a questa *Enciclopedia* collaborò anche Eco con la voce «Segno».

I manuali di memoria artificiale insistono sul fatto che le immagini saranno tanto più efficaci quanto più straordinarie e dotate di vivacità, icasticità, dinamicità, forza di evidenza: i teorici del passato, da Cicerone (*De oratore*, II, 88) e dall'*Ad Herennium* (III, 22) in poi le chiamavano *imagines agentes*. Queste, ribadiscono i teorici di tutte le epoche e tutti i paesi, dovranno essere grandi, incredibili, mai viste né sentite, nuove, rare, mirabili, lagrimevoli, di straordinaria bellezza o d'insigne bruttezza, e tali da muovere o al riso, o alla pietà, o all'ammirazione, o ancora alla collera o all'indignazione; parecchi vantano inoltre le virtù memorative delle immagini erotiche, grottesche o addirittura oscene. Ora la maggioranza di questi requisiti si ritrova nelle «immagini-ricordi» di Solara. Vediamone i principali.

• *L'abbigliamento delle imagines*. Per rendere le *imagines agentes* più pregnanti, e quindi operanti, i trattatisti raccomandano di rappresentarsele vestite di indumenti fastosi, vistosi, fuori dell'ordinario, nella loro doppia funzione "ostensiva" e tassonomica. L'*Ad Herennium* le orna di corone e di mantello purpureo; quelle di Giambattista Della Porta¹⁴ potranno essere spogliate e vestite «in tutte quelle fattezze e modi che parerà che bisogni» (*Arte*, p. 68); dal canto suo, Gesualdo¹⁵ vuole che le immagini siano persone

di diverse nationi, patrie, costumi, e qualità, huomini, donne, fanciulli, fanciulle, vecchi, giovani, maritati, non maritati, preti, secolari, religiosi, monache, prencipi, signori, schiavi, nobili, ignobili, artegiani, nani e simili (f. 22 v.)

– una diversità raggiungibile essenzialmente attraverso gli attributi vestimentari, conformi alla rigida ripartizione e riconoscibilità dei ruoli sessuali e sociali dell'epoca¹⁶.

Il fatto è che nella casa di Solara non mancano le immagini degli abbigliamenti più disparati, sontuosi o esotici, antichi o moderni, ma che hanno

¹⁴ GIOVANNI BATTISTA DELLA PORTA: *Ars reminiscendi, aggiunta L'Arte di ricordare tradotta da Dorandino Falcone da Gioia*, a cura di Raffaele Sirri (Napoli-Roma-Benevento-Milano, 1996: «Edizione nazionale delle opere di Giovan Battista Della Porta», vol. III).

¹⁵ FILIPPO GESUALDO, *Plutosofia, nella quale si spiega l'Arte della memoria...*, Vicenza, Heredi di Perrin Libraro, 1600.

¹⁶ LINA BOLZONI, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995, p. 165.

in comune di non appartenere al mondo che ci è familiare: splendide tavole *art déco* delle riviste francesi, «pagine che sembrano miniature» (p. 105), soldatini *d'Epinal* (p. 101), foggie orientali o americane sulle copertine dei romanzi di Salgari (p. 148) o dei fascicoli di Buffalo Bill (p. 145), e perfino divise fasciste sui libri di scuola (p. 182); senza dimenticare le scatole metalliche del cacao o delle sigarette, istoriate con personaggi vestiti come in altri tempi e altri paesi (pp. 121-125). Ma una delle prime cose intravviste da Yambo nelle sue perlustrazioni sono dei quadri appesi nei corridoi rappresentanti costumi di varie regioni ed epoche, in particolare una serie di stampe tedesche, *Zur Geschichte der Kostüme*, in cui ciascun soggetto, anche il più umile, è colto convenzionalmente «con l'abito delle grandi occasioni» (p. 96). Involontariamente quanto compulsivamente, questa serie di incisioni fa sorgere in lui una frase: *razze e popoli della terra*, e un'immagine, quella di una «vulva pelosa»: un'associazione piuttosto enigmatica che, come molte, troverà la sua soluzione soltanto nella IIIa parte, quando il narratore evoca l'enciclopedia etnografica di Renato Biasutti (I ed. 1941) e la sua fretta adolescenziale di trovare la pagina «con foto di donne calmucche, *à poib*» (p. 315), ciò che porta a un'altra tematica nel processo del ricordare, della quale si dirà più tardi. Esaminiamone prima un'altra.

• *Il risibile, il grottesco*. Tutti gli autori sottolineano la straordinaria capacità che hanno le «immagini ridicole» di scolpirsi nella memoria. Della Porta prescrive di introdurre tra le immagini di nobili ed ecclesiastici quelle di persone vili e ridicole, come sono i «buffoni e simili» (*Arte*, p. 70; *Ars*, p. 15); e, per evocare alla memoria il concetto «INNAMORATO», egli consiglia non l'immagine convenzionale dell'«asettico» gentiluomo innamorato, bensì quella caricaturale di Polifemo amoroso come descritto da Ovidio; infatti, quanto più l'immagine sarà ridicola, tanto più facilmente entrerà nella memoria (*Arte*, p. 79; *Ars*, p. 24).

Fermo stando che a qualche secolo di distanza, non si ride necessariamente delle stesse cose, è appena necessario sottolineare la presenza massiccia di questa componente «grottesca» nel libro di Eco, si tratti di vere e proprie caricature in senso moderno, di disegni comici o – soprattutto – dei

personaggi dei fumetti, animali che vestono e agiscono come esseri umani (come Mio Mao, Topolino o i simpatici abitanti di Zoolandia, p. 228). Di queste figure ibride, uomini con testa d'animale o animali vestiti da uomo, se ne trovano anche nei trattati mnemotecnici (ad es. nella *Logica memorativa* di Thomas Murner¹⁷: figure incontestabilmente “grottesche”, anche se non concepite al fine di far ridere. Invece i personaggi di Walt Disney lo furono senz'altro, ma qui trascendono la mera comicità per acquistare una funzione euristica e mnemonica: si pensi al paradigmatico *Tesoro di Clarabella*.

• *L'eros, la sessualità*. Può sorprendere il fatto che alcuni trattatisti, peraltro impregnati di severe preoccupazioni moralistiche nel rivolgersi a un pubblico di studenti giovani, consiglino di dare un contenuto erotico alle *imagines agentes*, al fine di conferire loro una più grande efficacia. La raccomandazione non è sistematica, ma corrisponde a una tendenza sufficientemente significativa perché Lina Bolzoni le dedichi una parte del suo libro (cap. IV, § 3), sottolineando che «le immagini della memoria appaiono [...] dotate di una inquietante autonomia, di una vitalità che può diventare difficile controllare» e che «sono per molti aspetti simili ai fantasmi dell'eros» (p. XXIII). L'utilizzazione di bellezze femminili come supporto del ricordare viene espressamente raccomandata dal Toscanella, dal Marafiotto e, con una particolare insistenza, dal Della Porta, per cui niente funziona meglio dell'immagine «di diece o venti donne bellissime, le quali abbiamo godute, amate o riverite» (*Arte*, p. 70)¹⁸. Prima di loro, Pietro da Ravenna, la cui memoria fenomenale era da molti ritenuta sovranaturale, ne svela il segreto «a lungo taciuto per pudore»: e cioè di collocare «nei luoghi delle fanciulle formosissime», che eccitano prodigiosamente la sua capacità memorativa. Naturalmente, aggiunge, questo precetto non può giovare a coloro che odiano e disprezzano le donne, né avere l'approvazione degli «uomini casti e religiosi»;

¹⁷ Strasburgo, Gruninger, 1507.

¹⁸ Istruttivo il gioco delle varianti (cfr. l'ed di Sirri, p. X): i due mss (Vaticano Lat. 5347; Paris, Ital. 589 cod. 10166) recano: *godute o almeno amate o riverite*, la 2a ed. a stampa (Napoli, Cancer, 1583), *amate o riverite*. La versione latina ha: *quas amavimus coluimusque*.

ma l'eccellenza dell'arte e il desiderio di formare successori eccellenti giustificano pienamente queste fantasticherie erotiche¹⁹.

La componente erotica, ora discreta ora «appoggiata», è anche ampiamente presente nell'archivio paraletterario di Solara. Le scansie, casse e scatole rovistate da Yambo offrono una abbondanza di immagini femminili, per lo più allusive, ma sempre cariche di forza evocativa. Saltano fuori quei calendarietti da barbiere, «insopportabilmente profumati», con la loro «sinfonia di cocotte, di dame in crinolina ma discinte, di bellezze in altalena, di amanti perduti, di danzatrici esotiche, di regine d'Egitto» atti certamente ad «accendere morbosamente la fantasia di un bambino» (p. 126). Ci sono i numeri di *Novella*, con in copertina le castigatissime bellezze dell'epoca, e il narratore non può fare a meno di posarvi un casto bacio, come doveva aver fatto da bambino, «già certamente in preda ad alcune inquietudini» (p. 247). Ci sono, poi, nelle avventure a fumetti del *Corrierino*, quelle eroine dalle fattezze chiaramente indovinabili sotto il vestito aderente, con la scollatura o lo spacco al posto giusto, che furono per lui «la prima rivelazione dell'eterno femminile» (p. 244), tanto intensa da procurargli ancora, più di mezzo secolo dopo, una fortissima reazione fisica (p. 243) – come a comprovare la ricetta di Pietro da Ravenna. Meno fisico, ma non meno forte è lo choc provato nello scoprire un'altra diva dei fumetti, la Regina Loana appunto: una (ri)scoperta che avvicina Yambo alla «soglia della rivelazione finale», per cui il viaggio a Solara acquista finalmente un senso (p. 249), dando la spiegazione di quell'enigmatica espressione che lo perseguitava, «suono di immagine» – immagine senz'altro femminile e potenzialmente erotica, anche se «di una piccola squinzia capricciosa, travestita da bajadera» (p. 251).

• *L'osceno e lo scatologico*. L'avventura di Yambo a Solara è racchiusa tra due episodi a dir vero poco accademici. All'inizio del soggiorno, egli cede all'irresistibile impulso di fare i bisogni in piena natura, tra i filari delle vigne: un modo piuttosto inconsueto di ricongiungere se stesso con i tempi dimenticati (p. 88), con risultati mnemonici piuttosto scarsi. Poi, verso la fine della II parte

¹⁹ PAOLO ROSSI, *Clavis universalis*, Milano-Napoli, 1960, p. 30; LINA BOLZONI, *La stanza della memoria*, cit., p. 150.

del libro, egli scova, in solaio, la bottiglietta in cui il nonno, nel 1922, tornato a stento a casa dopo le sevizie degli squadristi, aveva travasato dell'olio di ricino, e non solo olio di ricino, al fine di riservirlo, un ventennio dopo, al suo tormentatore. La maleodorante bottiglietta diventa quindi non solo strumento di vendetta tardiva, ma anche sostituto materiale del ricordo, che ne è la *conditio sine qua non*.

Ora quella componente triviale, oscena, scatologica, coprolalica non è assente dall'arsenale mnemotecnico di alcuni antichi teorici. Così, nel primo Seicento, sia Robert Fludd che una riedizione postuma del trattatello²⁰ di Johann Spangenberg affermano che, oltre agli altri requisiti, le *imagines agentes* possono avere anche quello dell'oscenità²¹. Dal canto suo, Guglielmo Gratarolo dà vita alle sue proponendo una scenetta in cui tale Pietro vuota un urinale addosso a Giacomo, e tale Martino impomata una certa parte del corpo di Enrico, ecc.: un metodo infallibile, a detta dell'autore, per tenere in memoria i nomi propri²². E, per ricordare facilmente parole rare o di significato sconosciuto, Bernhard Hirschvelder, verso il 1470, consiglia di associarle a parole *unkeusch*, «impure» – a parole tabù, insomma²³ –, né si vergogna di dare qualche esempio: chi vuole rammentarsi la parola *philacertus* (che dovrebbe stare per *φιλοκερδης*, 'cùpido'), pensi alla frase *er hab ein grosser zersch*²⁴. Peggio

²⁰ *Artis memoriae, seu potius reminiscetiae, pars secunda*, in *Trivii erotemata, hoc est grammaticae, dialecticae, rhetoricae quaestiones* (s.l., 1544).

²¹ ROBERT FLUDD, *Utriusque Cosmi [...] historia*, Oppenheimii, De Bry-Galler, 1617, Tom. II, Tract I, Sect. II, Portio III, Cap. VI, p. 64; Spangenberg: dopo l'elenco canonico dei requisiti, l'ed. di Francoforte, Spiess, 1604, aggiunge (f. 157 v.): *Vel quae sunt ridiculae, vel obscenae*. Altre riedizioni (Francofurti ad Moenum, Brathering, 1603; Francofurti et Lipsiae, Ellinger, 1678 (in *Variorum de arte memoriae tractatus*) hanno, al posto di *obscenae* il più tradizionale *deflendae*, «lacrimevoli».

²² GUGLIELMUS GRATAROLUS, *De memoria reparanda...*, cit., cap. VII, nell'ed. Francoforte, Becker, 1603, p. 56.

²³ *Ars memorativa*, ms. München, Cgm. 4413. Cfr. LUDWIG VOLKMANN, *Ars memorativa*, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen», N. F., III Sonderheft, Wien 1929, p. 153: «Auch so magstu Innen selber bedeutnus figiern durch ein seltzames oder durch ein vnkusches dabey du es zu mercken vermeinst».

²⁴ LUDWIG VOLKMANN, *loc. cit.*; *zers* «das männliche glied»: GEORG FRIEDRICH BENECKE-WILHELM MÜLLER-FRIEDRICH ZARNCKE, *Mittelhochdeutsches Wörterbuch*, Leipzig, Hirzel, 1861 [Neudruck, 1990], vol. III, p. 871.

ancora per *phisologium*²⁵. Tutto questo non sarà proprio di una grande raffinatezza ma, stando agli autori, è di una efficacia a tutta prova.

E tale pretesa non è forse del tutto priva di fondamento nel caso di Yambo. Infatti a suscitare in lui un fugace barlume di memoria è proprio la parola *merda*, di cui ricorda d'improvviso l'assenza dal suo vocabolario latino scolastico, ma di cui constata l'ampia presenza, insieme ai termini associati, nel dizionario del Melzi, che a sua volta porta a galla il vago ricordo di altre parole tabù e di un condiscipolo che le diceva: niente di preciso, niente di più che «frasi, sequenze di parole [...] *Flatus vocis*» (p. 114) – ma nonostante tutto, l'impercettibile germe di un processo mnemonico.

• *I supplizi*. Però, se il narratore si precipita istintivamente sul *Nuovissimo Melzi*, è per cercare quello che sa già di trovarvi, ossia la tavola dei supplizi, gli uni più raccapriccianti degli altri (p. 110), obbedendo a un fascino, forse morboso, ma certo non inconsueto presso un pubblico di scolari giovani. E della stessa vena si rivelano, un po' più avanti nelle perlustrazioni di Yambo, molte delle copertine del «Giornale illustrato dei viaggi», come se la sadica illustrazione del Melzi «avesse ispirato disegnatori perversi, presi da una innaturale frenesia di emulazione» (p. 138). Per quanto riguarda il nostro argomento, queste orrende carneficine di carta dovrebbero rinviare a un altro dei requisiti possibili di una *imago agens* funzionante: quello cioè di muovere alla *pietà* o *miserecordia* di fronte a uno spettacolo cruento, reale o immaginato: sentimento efficace in quanto estremo. «Ci ricordiamo più di coloro che muoiono per forza di atrocissime giustizie che di coloro che muoiono di febbri o altre malattie», dice il Della Porta (*Arte*, p. 79)²⁶. Robert Fludd propone l'immagine di una forca con due impiccati²⁷. E Cosma Rossellio, in cui fortissimo è l'apporto dantesco, consiglia di rappresentarsi i supplizi dei

²⁵ «Phisologium exemplum durch ein seltzames setz sie hab ein weittes phisologium idest ein weittes arschloch» (LUDWIG VOLKMANN, *loc. cit.*).

²⁶ Il testo latino ha: *potius eorum meminimus qui horribili carnificina quam qui febri aut aliqua pereunt infirmitate* (*Ars*, p. 24).

²⁷ ROBERT FLUDD, *Utriusque Cosmi [...] historia*, cit., Tom. I, Tract. II, Part. I, lib. X, Regula II, p. 155.

dannati²⁸. Quando usano questa tematica, i trattatisti si attengono per lo più al generico (forse perché erano, nella realtà, spettacoli pubblici tristemente banali?). Più espliciti sono invece i manuali di alchimia, in cui le frequenti evocazioni, sia iconografiche che verbali, di vari supplizi simbolici, stanno a rappresentare la purificazione dei metalli²⁹. Ora si sa che questi libri potevano fungere da sistemi mnemotecnici, con i loro *loci* e *imagines agentes*³⁰. Notiamo pure che il sinistro *Theatrum poenarum, suppliciorum et executionum criminalium*, pubblicato nel 1693 dal penalista Jacob Döpler, potrebbe funzionare come un trattato (e teatro) di memoria artificiale, e che come tale viene incluso nel progetto «Computer als Gedächtnistheater» di Peter Matussek³¹. Comunque, il fatto è che, per Yambo, quell'atroce «universo di dilaniamenti, scorticature, roghi e impiccagioni» (p. 138), è un primo passo verso altre trovate e altri ricordi, apparentemente sconnessi ma destinati a ricomporsi più tardi in un quadro coerente: l'enigmatica associazione ai re magi, poi il presepe, scovato poco dopo, e quindi una delle sfaccettature della complessa personalità del nonno, ecc.

Ammesso che il narratore ritrovi questi suoi brandelli di memoria perché la casa di Solara funziona come un sistema mnemonico, con la sua tipica topografia significativa e le sue immagini pregnanti conformi ai requisiti tramandati dalla trattatistica canonica in materia, non bisogna però trascurare alcune fondamentali differenze.

E prima di tutto la materialità. È ben reale la cascina custodita dalla vecchia e affezionata Amalia, sono ben concreti gli oggetti che Yambo va man mano scovando e manipolando: si possono vedere, se ne può annusare la muffa o il più che cinquantennale profumo di pessima qualità, e quando si

²⁸ COSMAS ROSSELLIUS, *Thesaurus artificiosae memoriae*. Venetiis, Antontio Padovano, 1579., f. 80 r°: *supplicia etiam diversa, ut ignis caldissimus*, [segue l'enumerazione tradizionale delle pene infernali] [...] *et varia tormenta pro figuris haberi possunt*.

²⁹ Cfr. JACQUES VAN LENNEP, *Alchimie. Contribution à l'histoire de l'art alchimique*, Bruxelles, Crédit Communal, 1985, pp. 70-78, 125; 335. Si ringrazia l'amico Willem Van den Bossche per i chiarimenti specialistici in proposito.

³⁰ Cfr. LINA BOLZONI, *La stanza della memoria*, cit., pp. 107-108, a proposito di GIAMBATTISTA NAZARI, *Della tramutazione sogni tre* (1599); e BARBARA OBRIST, *Les débuts de l'art alchimique* (Paris, Le Sycomore, 1982), pp. 111-113]

³¹ *Theaters of Memory* - «Synopsis» di Peter Matussek, Berlin/Düsseldorf, Humboldt-Universität Berlin/Universität Düsseldorf, www.sfb-performativ.de/seiten/archiv/b7_2004.html).

tratta di vecchi dischi, si possono anche ascoltare... Nella memoria artificiale invece, tutto appartiene all'ordine della rappresentazione mentale, dell'immaginazione concepita come «territorio intermedio fra dimensione fisica e dimensione intellettuale»³². Non si esce dall'universo della pura speculazione.

Sembra però che in alcuni casi, anche se pochi, sia potuto esistere almeno un abbozzo di realizzazione materiale di queste costruzioni mentali. È abbastanza celebre il grandioso «teatro della memoria» progettato da Giulio Camillo Delminio³³ che, se non poté realizzarsi appieno, trovò nondimeno una forma minore di attuazione in un modello di legno, sufficientemente capace perché vi potessero entrare due persone alla volta, l'inventore e Viglio Zuichemio, che ne fece una sommaria relazione in una lettera ad Erasmo³⁴. Per quanto riguarda le *imagines agentes*, Cosma Rossellio consiglia di realizzarle in cera o in un'altra materia, un artificio di cui parecchi hanno potuto sperimentare i vantaggi³⁵. Altri testi sono abbastanza ambigui da consentire eventualmente un'interpretazione «materialista», senza però escludere l'altra, come quando Filippo Gesualdo parla di mobili da sistemare nei luoghi, di quadri da appendere al muro e di cose da tracciarvi, o quando consiglia di «scrivere in un foglio» le persone-immagini e di collocarle «nelli luoghi, che stiano in piedi dritte ...» (ff. 22 v.-23 r.). Forse questo non basta per concludere, con Anne Machet³⁶, che si trattava di modelli ritagliati nel cartone, come le figurine di un diorama: non è certamente la sola interpretazione possibile. Ma una tra le altre lascia intravedere almeno la possibilità di una realizzazione materiale, effettiva o solo contemplata, di un «edificio della memoria», come potrebbe essere, se la nostra ipotesi regge, la cascina di Solara.

Un'altra grossa differenza tra questa e i trattati mnemotecnici sta nel meccanismo del ricordare: classicamente è il soggetto pensante ad avere il ruolo

³² LINA BOLZONI, *La stanza della memoria*, cit., p. 135.

³³ Cfr. FRANCES YATES, *The Art of Memory*, cit., pp. 135-174 dell'ed. inglese; GIULIO CAMILLO, *L'idea del teatro*, a cura di Lina Bolzoni, Palermo, Sellerio, 1991.

³⁴ Lettera 2657, da Padova, 8 giugno 1532, in *Opus epistolarum Des. Erasmi Roterodami*, ed. P. S. e H. M. Allen - H.W. Garrod (Oxonii, e Typographeo Clarendoniano, 1941), vol. X, p. 29.

³⁵ F. 132 r°: *Cera vel aliquo huiusmodi imagines confingere, quam plurimi multum prodesse memoriae experti sunt*. Altrove (f. 131 v°) si parla di *imaginariae, vel reales figurae*.

³⁶ ANNE MACHET, *Si la mémoire m'était comptée. Symbolique des nombres et mémoires artificielles de l'Antiquité à nos jours*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon/CNRS, 1987, pp. 48-49.

attivo, decidendo sovraneamente di abbinare tale contenuto significativo a tale immagine da lui stesso scelta o creata. Per Yambo invece il ruolo attivo si limita a scavare nelle «immagini», le quali gli si imporranno più o meno prepotentemente: sono esse ad avere l'iniziativa, sfruttando per lo più associazioni mentali involontarie e inconscie. Sono come le memorie che popolano i *campos et lata praetoria memoriae* in S. Agostino: «si precipitano a ondate, mentre ne cerco e desidero altre, ballano in mezzo, con l'aria di dire: "Non siamo noi per caso?"»³⁷. L'autore le percepisce come insignite di vita propria e dotate di un potere d'iniziativa a cui il soggetto, volente o nolente, ha da sottomettersi.

Questa inquietante autonomia, difficilissima da arginare e controllare, di cui parla Lina Bolzoni, prende il suo pieno e sinistro significato nel caso di Yambo: sovvertendo senza scrupoli le vie delle classiche *artes memoriae*, gli oggetti-immagini-ricordi del suo passato finiranno coll'essergli fatali. Il paradosso vuole che, partito a Solara per recuperare una parte del suo passato, quindi del suo essere, vi trovi solo la dissolvenza dell'essere. E se è vero che, stando a Ernst Bloch, «il solo ricordo fecondo è quello che rammenta ciò che è ancora da fare»³⁸, allora quelli che finalmente emergono alla coscienza dell'io narrante (nella III parte) sono del tutto sterili, giacché non potranno più rinviare a un'azione futura. Letto così, *La misteriosa fiamma della Regina Loana* non racconta certo una storia allegra; come non è allegra l'epoca che vide l'infanzia e l'adolescenza di chi racconta; ma non per questo è una professione di fede pessimistica. Vi si propone anche una riflessione sull'atto e sul valore stessi del ricordare, sull'affidabilità e gli inganni – involontari o fabbricati – dei ricordi, sulla possibilità, anche se è difficile, di scorgere il vero al di là del falso, le idee dietro le ombre. In questo senso, l'ultimo romanzo di Umberto Eco è una affermazione di altissima portata umanistica.

³⁷ *Augustini Confessiones*, X, 8. Cfr. MIGNE, PL, vol. 38, col. 784: *Quaedam catervatim se prouunt, et dum aliud petitur et quaeritur, prosiliunt in medium quasi dicentia, ne forte nos sumus?*.

³⁸ «Nur jedes Erinnern ist fruchtbar, das zugleich daran erinnert, was noch zu tun ist» (ERNST BLOCH, *Avicenna und die aristotelische Linke* (1952); traduzione in italiano di Michel Bastiaensen).

GABRIELLA CASTAGNA*

Un viaggio nella memoria (umana e letteraria):

L'isola dei morti di Valerio Massimo Manfredi

Non nuovo lo stile artistico e letterario di ripercorrere la storia della letteratura italiana secondo diversi procedimenti storici e letterari che ambiscono alla *morte del padre*.

Non più sufficiente il classico manuale letterario della storia della lingua parlata e letteraria nel suo continuo divenire. Già Francesco De Sanctis aveva tentato e trovato il *metodo critico* per leggere la storia letteraria; Silvio D'Amico aveva interpretato ed insegnato quello per il teatro; il *secolo dei lumi* e l'«ancien régime» erano stati forse i primi fautori di un lungo discorso filosofico dedicato ad un «lettore attento»¹ da educare anche socialmente.

Ma chi pensa a «il Babbo Natale che va scomparendo nell'era di internet»²? Non è più Prometeo a spiccare il volo ma «il “pesce-bastoncino”. Scrivo queste righe e credetemi sudo freddo perché [...] Il pesce è un animale virtuale che naviga nelle acque virtuali dell'Internet»³.

È la nuova *tragedia* dei bambini di città⁴.

Quale ne l'arzanà de' Viniziani
bolle l'inverno la tenace pece
a rimpalmare i legni lor non sani⁵.

* Castelgandolfo, Roma.

¹ JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Discorso sull'origine e i fondamenti della disuguaglianza fra gli uomini*, in *Scritti politici*, a cura di Eugenio & Maria Garin, in FRANCESCO ADORNO, TULLIO GREGORY & VALERIO VERRA (a cura di), *Storia della filosofia*, vol. II, Bari, Laterza, 1983, p. 448.

² Presentazione ad ANDREA CAMILLERI, *Racconti quotidiani*, Pistoia, Libreria dell'Orso, 2001.

³ Ivi, pp. 28-29.

⁴ Ivi, p. 28.

⁵ VALERIO MASSIMO MANFREDI, *L'isola dei morti*, Venezia, Marsilio, 2004, p. 7.

Con questi versi danteschi del XXI canto dell'Inferno Valerio Massimo Manfredi avvia la sua storia, rifacendosi al cerchio ottavo della quinta bolgia ove dimorano le anime dannate, punite per esser state fraudolente in vita. È la bolgia dei «*barattieri* che operarono nascostamente le loro *baratterie* (traffico fraudolento e inconfessabile di cose pubbliche a fine di guadagno)»⁶, quella che viene *in mente* a Lucio Masera protagonista de *L'isola dei morti*.

Mi sono venuti in mente quei versi dell'Inferno appena ho visto quel relitto, non so perché, anzi, lo so benissimo. Siamo a Venezia, o in ogni caso non molto distante, sul fondo della laguna a poche spanne dalla superficie c'è una nave risalente al quattordicesimo secolo, lunga una trentina di metri, che gli archeologi stanno liberando dal fango che la ricopre, e il fasciame comincia a riapparire... Uno spettacolo, ti assicuro, una tecnica costruttiva formidabile, una perfezione nelle connessioni che faceva pensare a un violino, non allo scafo di una galea⁷.

L'osservazione del giovane studioso è rivolta ad un suo amico, Rocco Barrese, studioso anch'egli ed esperto in filologia medievale – «un filologo romano che insegnava letteratura medievale [...] e che aveva pubblicato un importante studio sulle fasi compositive della Divina Commedia»⁸.

L'attenzione rivolta all'attività del Barrese è di importanza centrale per lo sviluppo della trama, in quanto si tende a sottolineare, al riguardo della storia romanzata e letteraria, una duplice conseguenza: la filologia si alimenta da essa, «mentre feconda e diffonde la nuova letteratura, la nuova filosofia, la nuova poesia»⁹. Discipline che hanno in comune lo stesso oggetto di indagine ma affrontato con metodi diversi, staccandosi, di conseguenza, non solo una dall'altra ma e soprattutto dalla filologia.

Perciò, mentre la filosofia si distaccava dalla filologia, quest'ultima si distaccava dalla filosofia, od in verità l'ignorava¹⁰.

⁶ Nota a DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, a cura di Giuseppe Vandelli, Milano, Hoepli, 1952, p. 167.

⁷ VALERIO MASSIMO MANFREDI, *L'isola dei morti*, cit., p. 7.

⁸ *Ibid.*

⁹ PIERO TREVES, *Francesco Acri e il «platonismo» italiano del secolo XIX*, in PLATONE, *Dialoghi*, a cura di Carlo Carena, Torino, Einaudi, 1970, p. XIII.

¹⁰ *Ivi*, p. XIV.

Impossibile trascurare le osservazioni del già citato De Sanctis, quando nella sua *Storia della letteratura italiana* si sofferma a rintracciare le affinità ed i punti di comunione tra il discorso filosofico e quello letterario, definendo il *Paradiso* dantesco il

regno della filosofia, che Dante voleva realizzare in terra; il regno della pace, dove intelletto, amore e atto sono una cosa. Amore conduce lo spirito al supremo intelletto, e il supremo intelletto è insieme supremo atto¹¹.

Nel suo tentativo di affermare la critica letteraria come attività autonoma, egli riuscì a superare le barriere poste dal pensiero hegeliano «della “morte dell’arte”, cioè della progressiva scomparsa della poesia e dell’arte, assorbite dal trionfo della riflessione o della filosofia»¹². Uno sviluppo, questo, iniziato già nella seconda metà del Settecento, nel momento in cui si cominciò ad affermare la convinzione illuministica di una letteratura specchio della società nella quale essa veniva prodotta. Convinzione che non poteva non comportare una riattenzione alle opere di Dante e di Shakespeare, impreziosite dal mutamento di gusto e di valori che le letterature «del Nord» portavano con sé. Sviluppo, quindi, che iniziatosi con il romanticismo alimentava una concezione della poesia riguardante un più ampio orizzonte letterario rispetto alle letterature a carattere nazionale o dell’età classica, era un orientamento verso una letteratura mondiale, quale ipotizzata dal Mazzini o dal Goethe. Il trasformarsi della critica letteraria da disciplina erudita a disciplina «storica» e «ideologica» fu la logica conseguenza di questo lento processo, che mirava a cogliere gli interessi e i problemi del tempo.

Una letteratura animata da una volontà di rappresentarsi come «espressione della società», che superasse il concetto settecentesco, già profondo, del suo rapporto con il clima e con l’ambiente nel quale veniva prodotta, ma considerata anche nel suo studio a mezzo della storia. Correttezza formale e mancanza di difetti non vengono più considerati come elementi fondamentali della produzione artistica di un «genio», ma è la stessa presenza

¹¹ FRANCESCO DE SANCTIS, *Il «Paradiso». Ultima dissoluzione della forma*, in ALDO D’ASDIA & PIETRO MAZZAMUTO, *Pagine di documentazione critica*, Firenze, Le Monnier, 1979, p. 191.

¹² GIUSEPPE PETRONIO, *L’attività letteraria in Italia*, Firenze, Palumbo, 1979, p. 666.

del «genio», a rappresentar l'elemento pregnante dell'opera d'arte. Paradigmatico per la critica romantica il pensiero della Staël, secondo il quale, principio animatore era capire l'opera d'arte nelle sue caratteristiche individuali, rapportate alla natura dell'autore e alle condizioni sociali del suo tempo. Un pensiero che superava la concezione classicistica di considerare la produzione artistica un modello esemplare a cui far costantemente riferimento.

Gli scritti del Manzoni che seguirono le polemiche dei romantici, documentano l'allargarsi dell'orizzonte critico esaminato. Tratti che trovarono, agli inizi dell'Ottocento, attuazione nelle pagine letterarie del Foscolo, il quale si impegnò per stabilire quel rapporto tra opera, autore ed età. Il suo saggio *Sul testo della Divina Commedia* è illuminante per comprendere i rapporti fra Dante e l'Italia comunale. Egli sottolineò in altri suoi scritti danteschi alcuni principi approfonditi dalla critica successiva, quali l'importanza delle considerazioni psicologiche del poeta, analizzato nel suo mondo interiore; il distinguo fra «poeta» ed «artista», fra colui nel quale la ricchezza del mondo interiore prevale sull'arte e colui nel quale predomina la ricerca dell'arte, dell'eleganza e della perfezione formale.

È merito del De Sanctis l'aver portato alle estreme conseguenze il processo di sviluppo della critica romantica. Non assorbì solo le istanze del più alto romanticismo europeo esprimendolo in modo originale, ma lo superò arricchendo il proprio pensiero e la propria opera con gli ideali della cultura post-romantica. Contribuirono alla sua formazione anche riflessioni della scuola tedesca, soprattutto di Hegel e dell'hegelismo. Egli apprese l'importanza di superare il precetto puristico della «purezza» della parola, per sostituirlo con quello della «proprietà». In seguito intravide i limiti e i difetti dello psicologismo francese e dello storicismo dei tedeschi, per auspicare una critica fondata sulla fusione delle virtù degli uni con quelle degli altri. È da rintracciare dietro ogni letteratura un corso storico, quale corso della storia civile di un popolo, e della storia dell'umanità riflessa in un popolo.

De Sanctis, sulla base della lirica romantica, sottolineò come da ogni nuova civiltà e da ogni nuova cultura nasca una particolare maniera di *essere* come riflessione e convinzione del superamento del precedente modo di essere.

Dietro i suoi scritti non c'è solo una profonda conoscenza letteraria italiana di respiro europeo, ma una fisionomia netta e precisa di una coscienza teorica. Anche l'opera dantesca venne percepita come una lettura univoca che non scindesse il «contenuto» dalla «forma».

Pertanto chi «con orgoglio, perpetuasse l'ignoranza della filologia»¹³ «non poteva non finire a far parte per se stesso, in un empireo meta-storico, al quale del pari l'avviavano la sincerità del misticismo e la radicale a-storicità»¹⁴.

Colpisce l'attenzione, la minuzia di particolari con le quali l'autore de *L'isola dei morti* descrive il suo personaggio ispirandosi alla realtà degli avvenimenti letterari, arricchendoli di fatti fittizi, prodotti dalla sua immaginazione artistica.

L'ipotesi di Barrese – prosegue Manfredi – era che Dante fosse tornato sul suo testo fino all'ultimo momento e che certi ripensamenti o certe aggiunte erano state fatte addirittura poco prima della sua morte e non solo nella terza cantica del Paradiso, ma in tutto il poema¹⁶.

Per proseguire con una lettura critica della storia narrata, si sappia ancora che «Barrese era inoltre un linguista poliglotta di sterminata dottrina, capace di distinguere a prima vista, o al primo ascolto, impercettibili sfumature semantiche e fonetiche»¹⁷, o come tutta la sua vita si articolasse intorno allo studio della *Commedia* dantesca.

Il suo studio al secondo piano di una casa del ghetto vecchio era talmente ingombro di libri che a malapena si riusciva a passare da un ambiente all'altro e sulla scrivania ce n'erano almeno una mezza dozzina di aperti, tra i quali la biografia di Dante del Petrocchi. [...] Inoltre l'idea che un passaggio della *Commedia* fosse collegato a una scoperta archeologica, anche se soltanto per una semplice associazione di idee e per una coincidenza cronologica, lo eccitava¹⁸.

¹³ Interessante questo continuo richiamo del discorso filosofico collegato alle varie discipline ma soprattutto alla filologia. Il discorso è stato affrontato da PIERO TREVES, *Francesco Acri e il «platonismo» italiano del secolo XIX*, cit., p. XV.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁶ VALERIO MASSIMO MANFREDI, *L'isola dei morti*, cit., pp. 7-8.

¹⁷ *Ivi*, p. 8.

¹⁸ *Ibid.*

È all'archeologia, quindi, che ci si affida per recuperare i fatti reali da quelli fittizi o immaginari. La storia neutra, scientifica aiuta a rimettere insieme i fatti *bruti* fini a se stessi. E' a questo livello che l'autore gioca il tutto, con una giustapposizione dell'oggetto al soggetto per fare luogo alla nuova concezione della storia letteraria.

Di quei programmatici versi danteschi, i primi due si ritrovano al termine della narrazione, con una costruzione *circolare* del testo. Mentre sul piano della narrazione, si affaccia l'importanza del ritrovamento e della diffusione letteraria di un documento dantesco, una pergamena contenente indicazioni per rintracciare l' «autografo, della copia unica, del poema vergato dalla mano stessa dell'Alighieri», l'autografo della *Divina Commedia*¹⁹.

Si stabilisce, attraverso l'affannosa e assidua ricerca del documento, dietro una trama romanzata, «il punto focale dove si accende, nell'anima dell'uomo, la scintilla divina di Prometeo: *col primo contrassegno nasce il linguaggio*²⁰».

Con il loro linguaggio colloquiale e normale i personaggi colorano e drammatizzano un contesto, ricco anche di neologismi tecnicistici. Un linguaggio graduato «a misura della memoria»²¹ quasi da rintracciarne origini divine nella forma e nei contenuti.

Dio era così a corto di idee e di vocaboli da dover fare ricorso a un uso così sconcertante di termini, oppure aveva una tale passione per le iperboli, per le metafore stravaganti, da imprimere questo suo genio finanche nelle radici fondamentali della sua lingua?²²

Il documento, che era stato rapito o sottratto in modo non lecito da una compagnia inglese, innesca ne *L'isola dei morti* una serie di meccanismi tesi a

¹⁹ Tematica centrale continua ad essere per tutto il romanzo lo studio dell'opera dantesca. Ivi, p. 59.

²⁰ Non si può affrontare un viaggio nella memoria umana e letteraria senza soffermare l'attenzione sulla ricostruzione critica e storica che la nascita del linguaggio porta con sé. A partire dal Settecento l'argomento fu posto al centro delle disquisizioni filosofiche e letterarie offrendo spunto per interessanti saggi quale lo scritto di JOHANN GOTTFRIED HERDER, *Saggio sull'origine del linguaggio*, Parma, Pratiche, 1995, p. 71.

²¹ I grandi dibattiti della cultura europea spingono Herder a soffermarsi sullo studio della natura degli uomini e delle sue forme storiche. Ivi, p. 77.

²² Ma è una realtà naturale che resta sempre irriducibile agli uomini in quanto nota solo a Dio. Ivi, p. 91.

rivendicare la proprietà nazionale del testo dantesco, assicurare la giusta valutazione culturale e risalire alle origini del pensiero del sommo poeta.

Se fossero stati il *mutum et turpe pecus* di Lucrezio, quando mai gli uomini avrebbero sentito il bisogno di affinare la loro lingua?²³

Ma anche dall'altra parte si afferma Liddel-Scott, della Fondazione Foster, «la struttura culturale di una grossa azienda di telecomunicazioni, la Intercom, che ha sede a Londra» con presidente Sir Basil Foster «un maniaco dell'archeologia navale»²⁴, anch'egli teso a difendere l'importante scoperta, anche a costo di sfiorare l'illegittimità: sottraendo l'importante reperto archeologico dallo scavo ufficiale dell'Ispettorato all'Archeologia. Ma

Non è l'uomo ferino di Rousseau: ha una lingua. Ma nemmeno è il lupo hobbesiano: ha una lingua familiare [...], non è neanche un agnellino prematuro, e dunque è ben in grado di crearsi per antagonismo una natura, un costume, un linguaggio²⁵.

Non è in mani inesperte, quindi, l'importante scoperta, ma in quelle di attenti studiosi che mirano a fini diversi da quelli auspicati dall'illustre filologo Barrese e dal suo giovane amico Masera; «quest'uomo è uscito non dalla caverna di Platone [...]. Invece è uscito dalle mani della natura nel pieno vigore delle sue energie vitali, già con la predisposizione ideale, *fin dal primo istante, a svilupparsi*»²⁶.

Per leggere il romanzo di Manfredi nell'ottica herderiana, si potrebbe dire che «*L'uomo è dunque un ascoltatore attento*»²⁷; si potrebbe quasi azzardare l'ipotesi che dietro questa rivendicazione letteraria di non far appropriare in modo indebito l'autografo dantesco ci sia quasi una rivendicazione della sostanziale fecondità degli studi classici italiani. C'è pertanto un ritorno, nella salvaguardia e nella rivendicazione dei valori *umanistici*, alla storia e all'intelligenza storica

²³ Herder, attraverso un'analisi etimologica di alcuni termini latini, intende ritrovare un'antica sapienza di cui vuole restaurare gli insegnamenti (ivi, p. 133).

²⁴ VALERIO MASSIMO MANFREDI, *L'isola dei morti*, cit., p. 10.

²⁵ JOHANN GOTTFRIED HERDER, *Saggio sull'origine del linguaggio*, cit., p. 139.

²⁶Ivi, p. 113.

²⁷Ivi, p. 72.

dell'Alighieri quale *padre* della lingua italiana. Un classicismo reale ed *ex hypothesi* benefico, quello che vuole riportare la cultura italiana alle sue fonti originali della vitalità del mondo medievale.

Prima il linguaggio è tanto sovrumano che tocca a un dio inventarlo, poi tanto poco umano che qualunque bruto, se solo se ne desse la briga, riuscirebbe nell'intento²⁸.

Va ricordato che lo stesso Dante è stato un attento studioso della disciplina filosofica: il platonismo informa tutta la sua produzione letteraria, non solo la *Commedia*. Nell'introduzione alla *Vita Nuova* Giorgio Petrocchi sottolinea come si esprimano le proposizioni filosofiche tra gli scritti di poesia e prosa. E' una riflessione letteraria e filosofica che si riflette, «prima che nella enunciazione di lemmi culturali esibiti nel *Convivio*»²⁹, nella poesia di Dante. Il poeta si ripromette «di comparare l'autobiografia col ragionamento morale e la poesia con la prosa»³⁰ in un rigoroso schema letterario. Citazioni funzionali si esprimono in una forma asciutta, senza cadere mai nei limiti di un retore o un grammatico.

Pensa al *Critone* di Platone il Petrocchi, ed al suo modo di portare avanti i discorsi socratici nei suoi dialoghi: «Platone è consapevole che la citazione non stacca, ma anzi coniuga la medesima tenuta del dialogato»³¹.

Ciò che deve essere inteso come un *modulo* da presentare al lettore, continua Petrocchi, in modo non rigido

Evidentemente ciò non va affermato rigidamente, ma quale piuttosto un modulo con cui presentarsi al lettore, confrontare se stesso nel breve giro d'un'univoca esperienza personale (Boezio) o in un lungo monologo narrativo che coinvolge tutte le occasioni della propria giovinezza [...] (Dante); un libro di un uomo prossimo a chiudere la vita (Boezio) e un uomo che si apre per la prima volta ad una grande avventura terrena (Dante); un libro dove la morte è sentita entro la

²⁸ Ivi, p. 69.

²⁹ Analizzato il nesso filologico-filosofico andrà ricordata, tra quelle del sommo poeta, l'opera filosofica per eccellenza da cui GIORGIO PETROCCHI, *Introduzione*, in DANTE ALIGHIERI, *Vita Nuova*, Milano, BUR, 2004, p. 5.

³⁰ La riflessione letteraria e filosofica prosegue in ivi, p. 6.

³¹ Ivi, p. 7.

coscienza dell'autore e la Filosofia consola un disilluso che ha ben poche speranze dinanzi a sé³².

Il progetto di una vita tutta dedicata alla *confortante Filosofia*, unica via per un'anima consapevole. La *Vita Nuova* nasce da un disegno superiore che troverà successiva realizzazione anche nelle *parole sciolte* del *Convivio*, e nella *Divina Commedia*, per «rievocare la propria storia umana in un quadro reso immenso anche in virtù dell'eccezionale accumulo di molte altre esperienze oltre quelle [...] dell'Amore»³³.

La produzione letteraria di Dante, si pone così come un organismo artistico unitario del poeta; non è mai un messaggio *mistico-iniziatico* ma una *struttura segreta*, un evolversi del materiale memorialistico scevro «d'ogni concretezza di materialità quotidiana» e nello stesso tempo ricco «di alternative psicologiche», frutto di una mente intellettualisticamente *inquieta* eppur razionalmente *solida*³⁴.

Unica nel suo genere la struttura compositiva della *Vita Nuova*, una triplice composizione di poesia, prosa narrativa e critica letteraria, sottoposta poi ad un esame di giudizio stilistico metrico. Un'opera «minore» che ha un suo posto nella cultura e nella letteratura del tempo riferendosi non solo ai valori morali e religiosi; ma «contemporaneamente ai valori del linguaggio»³⁵. È la storia del primo formarsi graduale dell'arte dantesca, del suo lento ma deciso passaggio dalla scuola toscana allo stilnovismo. Arte di cui Dante si appropriò in modo del tutto originale creando uno stupefacente miracolo letterario, che «conserva e consacra tutti i requisiti, aspetti, costanti e varianti della operazione letteraria»³⁶.

³² *Ibid.*

³³ *Ivi*, p. 8. Si noti come il Petrocchi torni ad insistere sull'importanza della *Vita Nuova* non solo come opera autonoma, ma anche come tappa fondamentale per ricostruire il viaggio umano e letterario dantesco.

³⁴ *Ivi*, p. 5.

³⁵ *Ivi*, p. 9.

³⁶ *Ivi*, p. 10.

Tutta l'ipotesi di Rousseau sull'ineguaglianza fra gli uomini si fonda, notoriamente, su [...] difficoltà summenzionata che per inventare il linguaggio occorresse già la ragione³⁷.

Non dissimile l'accostamento che Gino Funaioli effettua tra il mondo greco e l'opera dantesca confrontando le sue conoscenze dirette della lingua latina con quelle del mondo greco. L'impronta latina *più vigorosa* in lui «per atavismo e per tradizione storica» si oppone ad un greco non conosciuto direttamente da Dante, ma filtrato attraverso le opere dei grandi maestri del passato quali Aristotele «se non anche del *Timeo* di Platone»³⁸.

Ma poi, potrebbero gli uomini dirsi degni alunni di Dio se imparassero così? E se da sempre avessero imparato senza ragionare, da dove mai proverrebbe il nostro linguaggio razionale?³⁹

Non ci stupiremo dunque se quella splendida architettura poetica della *Commedia* resta, secondo Mario Luzi, «un'immagine remota per il poeta di oggi»⁴⁰. Nessun poeta può forse «nutrire l'illusione di risalire come Dante alla sintesi e tanto meno all'armonia delle sfere che tutto presagisce e tutto contiene»⁴¹. Questo *discepolo di Virgilio* era riuscito con mirabile perfezione ad armonizzare il *tempo della poesia* con quello «dell'azione e dell'intelligenza attuale del mondo»⁴². È forse questa la risposta al quesito posto da sempre, perché la poesia di Dante non invecchi.

«Inventare il linguaggio è dunque, per lui, un fatto naturale quanto l'essere uomo»⁴³. Riassunta così tale proposta estrema, l'attenzione non poteva che ricadere sulla modernità intesa come concetto *drammatico*, il quale nasce dalla difficoltà di legare insieme scienza e umanesimo; scienza e speculazione filosofica, scienza ed invenzione poetica. Vanto del secolo dei lumi, la verità

³⁷ Il riferimento a JOHANN GOTTFRIED HERDER, *Saggio sull'origine del linguaggio*, cit., p. 67 torna come un passo obbligato per comprendere perché il secolo dei *lumi* dedicasse attenzione a Dante, espressione dell'età della «rinnovata barbarie» per dirla in termini vichiani.

³⁸ GINO FUNAIOLI, *Dante e il mondo latino*, in ALDO D'ASDIA & PIETRO MAZZAMUTO, *Pagine di documentazione critica*, cit., p. 226.

³⁹ JOHANN GOTTFRIED HERDER, *Saggio sull'origine del linguaggio*, cit., p. 64.

⁴⁰ MARIO LUZI, *Dante e Leopardi o della modernità*, Roma, Editori Riuniti, 1992, p. 57.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ivi*, p. 23.

⁴³ JOHANN GOTTFRIED HERDER, *Saggio sull'origine del linguaggio*, cit., p. 58.

scientifica ha rivoluzionato la cultura degli aristotelici, sottolinea ancora Luzi, i quali obbedendo al principio di autorità respingevano le imposizioni della scienza galileiana.

Invece nel Settecento, l'epoca dei lumi, l'epoca di Voltaire, l'epoca della «philosophie» (si sa che il Settecento è l'epoca dei *philosophes*: Voltaire, Diderot, Rousseau ecc.) [...] *Philosophie* vuol dire critica, vuol dire verifica razionale dei dati e delle cognizioni, non vuol dire altro. La metafisica e tutte le altre branche della filosofia sono accantonate per quelle più utilizzabili della conoscenza pratica, razionale, sociale, molto efficace per la progressione sociale⁴⁴.

Il saggio del Luzi non è quindi una polemica intorno l'età moderna intesa come *progressione scientifica*, non è contro il progresso che si riassume la riflessione sulla tragicità dell'epoca moderna, ma contro l'elevarlo a una *religiosa presunzione* che fa pensare ai

volti di quegli indovini e maghi, pseudoscientziati che nelle Malebolge son dannati a «indietro venir» perché hanno il viso travolto e paralizzato a guardarsi le spalle⁴⁵.

L'«incursione della modernità»⁴⁶ infirma valori inattaccabili, un tempo *immobili* ed *immutabili* offrendo al loro posto nuovi oggetti *elettrizzanti*, intesi come momenti di *verità provvisorie*, forme «blande e sperimentali, di ribellione»⁴⁷.

Il risultato di questa mentalità complessa si esprime nel messaggio artistico fornito dalla figura e dall'opera di Silvio D'Amico.

Mutata prospettiva, il discorso letterario si spostò verso un tipo di storiografia rivolto ad una più ampia diffusione sociale. Non è più la parola a bastare a se stessa, non è più il poeta a dominare la scena letteraria, ma il pubblicitista, il funzionario, lo scolastico. E fu proprio Silvio D'Amico lo scrittore critico che riuscì a subordinare la critica e l'arte a un criterio di pubblicitista, acquisendo autorità come cronista di teatro e come portavoce di una decisiva riforma istituzionale. Riforma che sostituì l'insegnamento della scuola al

⁴⁴ MARIO LUZI, *Dante e Leopardi o della modernità*, cit., p. 129.

⁴⁵ Ivi, presentazione.

⁴⁶ ALESSANDRO BARICCO, *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin*, Milano, Garzanti, 2005, p. 43.

⁴⁷ Ivi, p. 69.

noviziato artigianale degli attori *figli d'arte*, i teatri stabili alle *compagnie di giro*. Determinante anche l'avvento del cinema e di altre forme di comunicazione sociale, che mettendo in crisi economica la produzione artigianale, imponevano ai tempi un indispensabile cambiamento d'indirizzo. *Accademia Nazionale di Arte Drammatica* ed *Enciclopedia dello Spettacolo* furono i risultati «di questa mentalità complessa e di questa operosità d'intervento»⁴⁸, che videro preferire una commedia ad un'altra più per *giuochi di mano* che per scelte di gusto.

Valga l'esempio di Ugo Betti, poeta e drammaturgo, che toccò nei suoi drammi «il tema della responsabilità collettiva e i modi dell'inchiesta che saran propri delle forme più attuali di comunicazione sociale»⁴⁹. Ma nonostante il successo internazionale delle sue interpretazioni, «già Betti, nei suoi ultimi anni, si era lamentato che un autore come lui, tanto rappresentato e con così vivo successo di pubblico e di critica, trovasse poi tante difficoltà nel vedersi accolto da questo o quel teatro, da questa o quella compagnia»⁵⁰.

Lo svolgimento delle ricerche letterarie consente oggi la produzione di opere destinate a moltitudini sviate da proposte tematiche che escludono la ricerca *individuata*, e stabiliscono *trasvalutazioni stilistiche* di forme e contenuti. Ne nasce una linea di separazione tra vecchio e nuovo dove l'attenzione è colpita da strumenti che captando luci, suoni ed immagini in movimento, si allontanano da una interpretazione reale della parola e della scrittura «logicamente o artisticamente elaborata»⁵¹, alterando profondamente sentimenti, costumi e linguaggio. La rivoluzione culturale avviata già con l'epoca romantica, che vide il popolo protagonista della poesia, si esprime nell'epoca attuale portando a compimento il colloquio che Vico e Herder avevano iniziato con la nuova storia. I mezzi tecnici furono un valido supporto per la realizzazione storica di queste nuove esigenze culturali, che hanno assunto le forme di una produzione industriale, delineando i caratteri della nuova cultura.

⁴⁸ MARIO APOLLONIO, *I contemporanei*, Brescia, La Scuola, 1969, p. 773.

⁴⁹ Ivi, p. 774.

⁵⁰ Ivi, pp. 774-775.

⁵¹ Ivi, p. 693.

I nuovi strumenti di informazione culturale e sociale divengono così l'ultima frontiera pedagogica per riproporre «l'indagine dall'oggetto al soggetto»⁵², dopo che tutti i comportamenti e le tecniche dello scrivere tradizionali erano state messe in crisi dallo stesso pubblico letterario.

Gli utenti non si ribellano, ma si riconoscono; e se la memoria degli spazi umani instancabilmente percorsi dalla ridda elettronica non li spaventa, torneranno a risentirsi liberi e capaci di accogliere in sé l'universo divino ed umano⁵³.

⁵² Ivi, p. 848.

⁵³ *Ibid.*

NATALIE DUPRÉ*

Tempo e memoria
in *Notte a Samarcanda* di Giuliana Morandini

*Notte a Samarcanda*¹ racconta il viaggio di Sophie attraverso l'Uzbekistan, ex territorio dell'Unione Sovietica e terra di confine dove viene praticata una particolare forma d'Islam: l'Islam delle confraternite. Durante la prima tappa del viaggio attraverso il deserto, la protagonista è insieme a Sebastian, funzionario diplomatico e compagno di Sophie, al quale è legata da un rapporto complicato e sofferto. Per una caduta da cavallo, Sophie viene ricoverata in un ospedale uzbeko, dal quale, solo dopo un lungo periodo, viene dimessa consapevole di essere almeno cambiata.

Affrontando la tematica del tempo e della memoria in *Notte a Samarcanda* non si può fare a meno di rimandare a quello che è l'ipotesi² principale del romanzo, ovvero al ciclo delle *Todesarten* ('Cause di morte') di Ingeborg Bachmann. Questo ciclo comprende, oltre a due romanzi incompiuti (*Der Fall Franza* e *Requiem für Fanny Goldmann*), l'unico romanzo compiuto della Bachmann, *Malina*. Il riferimento al ciclo delle *Todesarten* permette di chiarire le modalità del tempo e dello spazio attive in quest'ultimo romanzo della Morandini. Da sempre la scrittrice, nata ad Udine e residente a Roma, nutre un grande interesse per l'opera della Bachmann e in questo romanzo, più che nei precedenti e in modo anche più esplicito e diretto, essa diventa un vero e proprio ipotesi quale struttura portante del romanzo.

* Università Cattolica di Lovanio (K.U.Leuven) / Istituto Universitario di Bruxelles (HUBrusse).

¹ GIULIANA MORANDINI, *Notte a Samarcanda*, Genova, Marietti, 2006. Da ora in poi ci serviremo della sigla NS seguita dall'indicazione delle pagine.

² Cfr. GÉRARD GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 11.

La chiave all'ipotesto si trova alla fine del romanzo in un paragrafo che contiene riferimenti espliciti a tre scrittori mitteleuropei di lingua tedesca: Günter Grass, Christa Wolf e Ingeborg Bachmann. Si tratta di riferimenti espliciti, nel senso che gli autori vengono menzionati per nome o cognome. Nel caso di Grass e Wolf vi sono delle citazioni presentate come tali (con o senza virgolette), le quali trattano la problematica del tempo. Possiamo quindi dire che il suddetto paragrafo, che si trova isolato tra due spazi bianchi, offre un'ottima chiave di lettura, nella misura in cui riferisce, oltre all'ipotesto principale, anche alla tematica del tempo e della fuga nell'opera della Bachmann. Sta al lettore poi di approfondire questa traccia intertestuale, che è lontana dall'essere l'unica nel romanzo, ma che figurando appunto in quel brevissimo paragrafo, risalta in particolar modo all'interno del capitolo conclusivo.

Notte a Samarcanda riprende dalle *Todesarten* la distinzione tra due tipi di esperienza del tempo: la *Mörderzeit* e la *Feierzeit* (il 'tempo assassino' e il 'tempo festivo')³. La metafora del "tempo assassino" rappresenta l'esperienza quotidiana di un ininterrotto e minacciante scorrere del tempo, che condanna alla lontananza ogni esperienza e vicissitudine. Il "tempo assassino" porta inevitabilmente a una inarrestabile perdita esistenziale destinata ad arrestarsi soltanto nel momento della morte. È il tempo progressivo e lineare scandito dalle ore e dalle giornate segnate sui calendari della modernità. La metafora del "tempo festivo", invece, rimanda al tempo che si ferma nell'attimo del ricordo o nell'intensità dell'esperienza estatica. Sia nel ricordo che nell'esperienza estatica, l'essere assorto nell'attimo porta con sé una perdita delle categorie del tempo, un'assenza di cronologie quale elemento possibilitante della celebrazione di una festa lenta e segreta, di un'esistenza riuscita compiuta nell'attimo.

Alla base di questo adempimento dell'attimo presente nella Bachmann è l'esperienza estetica, che in *Notte a Samarcanda* non prende le vesti di una contemplazione in senso artistico, bensì di un'esperienza estetica intesa più

³ DAGMAR KANN-COOMANN, «...eine geheime langsame Feier ...». *Zeit und ästhetische Erfahrung im Werk Ingeborg Bachmanns*, Frankfurt am Main/Bern/New York/Paris, Peter Lang, 1988, p. 7.

ampiamente, cioè prende le vesti dell'ammirazione di una bellezza di tipo sensoriale o quelle della visione di un'esperienza estatica, in cui si delinea una bellezza di tipo invece sensuale. In *Notte a Samarcanda* la contemplazione di queste due forme di bellezza è la condizione che rende possibile lo stare nel presente, con uno svanire nell'intensità esclusiva dell'attimo del rimando al futuro e alla morte.

Alla base invece della possibilità di una funzione memorativa è la temporalità stessa a cui si trova sottoposta la protagonista, ridotta ad una condizione di non appartenenza a se stessa. In *Notte a Samarcanda* l'esperienza della perdita esistenziale viene portata agli estremi dalla deterritorializzazione spazio-temporale⁴ provocata dallo spostamento della protagonista; il viaggio causa una spoliazione, una privazione in chi lo compie⁵. Dopo la tappa nel deserto e la caduta, la restrizione dello spazio a una stanza d'ospedale crea inoltre un vero e proprio spazio della negazione, il quale si fa spazio del tempo e della memoria. La prima fase del viaggio che porta la protagonista nel deserto, quale spazio emblematico dell'illimitatezza, dell'assenza di confini, può essere definita come un tentativo di fuga dal dolore, dal marchio presente del vuoto e dell'assenza che la protagonista si porta dentro. Non si tratta solo di un tentativo di fuga, ma anche della ricerca di una qualche verità in grado di colmare quel vuoto, solo che Sophie dovrà compiere un percorso difficile prima di poter intraprendere la vera fuga, quella in grado di segnare "la differenza".

Pur sentendosi nel deserto vicina a una possibile verità, già all'inizio del suo percorso la protagonista si mostra scettica riguardo ad una verità che «a volte è un inganno elaborato, un miraggio poco convincente» (NS 45). In fuga dal dolore e dalla sensazione di vuoto interiore Sophie s'imbatte sempre di nuovo in ciò che tenta di sfuggire: il vuoto, il silenzio, il deserto. In *Der Fall Franza* è il legame etimologico tra *Wüste*, deserto, e *Verwüstung*, distruzione, a

⁴ PAOLA MILDONIAN, *Voyage dans le noir, voyage dans la lumière*, in AA.VV., *Travel Writing and Cultural Memory. Ecriture du voyage et mémoire culturelle*, Proceedings of the XVth Congress of the International Comparative Literature Association «Literature as Cultural Memory» (Leiden, 16-22 August 1997), vol. IX, a cura di Maria Alzira Seixo, Amsterdam-Atlanta, GA, 2000, p. 45.

⁵ Si veda ERIC LEED, *The Mind of the Traveler* citato da PAOLA MILDONIAN, *Voyage dans le noir*, cit., p. 36.

condannare la protagonista al suo destino, mentre in *Malina* lo spazio narrativo finisce per restringersi in metafore come quelle della camera a gas e della crepa nel muro, quali luoghi del delitto e della negazione.

Con la restrizione dello spazio in *Notte a Samarcanda*, con il passaggio dal deserto alla stanza d'ospedale, il dolore della protagonista finisce per assumere una forma anche fisica, e diventa quindi ineluttabile. L'intensità del dolore crea una condizione di agonia, la quale diventa la cornice estrema ed ultima per un confronto con il passato al di là di ogni limite razionale, confronto che porterà però *in extremis* a una comprensione disillusa e liberatoria. La fuga che conclude il romanzo non può quindi essere letta come la fuga da una verità rivelatasi inesistente; anzi, la fuga comporta la salvezza, nella misura in cui permette il distacco emotivo dal passato. Il raccontare si fa salvifico, non nel senso che porta al recupero del tempo perduto o a una convergenza con il passato, brutto o bello che sia, ma nella misura in cui instaura una differenza tra Io presente e passato. Il percorso sofferto verso quella "differenza" si traduce a livello narratologico in un alternarsi sempre più fitto tra prima e terza persona. Si noti che *Der Fall Franza* adopera una terza persona adatta a raccontare il destino mortale di Franza ridotta a "caso" dal marito psichiatra. In *Malina* invece è un Io narrante ad assumersi la propria voce e a raccontare la propria morte nella crepa del muro. Questo particolare uso combinato della prima e della terza persona, legato ai costanti rimandi da una dimensione temporale all'altra, rispecchia l'incompiutezza dell'istanza narrante, oltre che a servire da base al doppio legame intertestuale.

Forse parlare di "identità" nel caso di Sophie è troppo, tanto che l'alienazione non può venire meno. Avendo le sue radici nella natura stessa del tempo, l'alienazione si rivela essere una condizione permanente. Il susseguirsi indistinto delle unità del tempo costringe ad orientarsi soltanto attraverso gli strumenti del tempo e non attraverso il proprio vissuto, il che esclude la possibilità di un rapporto con se stessi attraverso un rapporto con il tempo. Solo sottraendosi all'anelito della progressione del tempo, è possibile essere, seppure per un istante, non orientati verso il futuro. Anche in Heidegger ritroviamo lo stesso appello a sollevare l'unilateralità che porta l'uomo ad essere

diretto sempre verso il futuro, che è un futuro di morte, e ciò a favore di un'esperienza del tempo i cui rimandi estatici coinvolgono le dimensioni del presente e del passato, oltre a quella del futuro.

In *Malina* la contrapposizione tra il personaggio di Malina, il compagno dell'Io narrante, e quello di Ivan, l'amante, si spiega a partire dall'opposizione tra l'idea di un'esperienza estetica, da un lato, e la prassi della produzione estetica, dall'altro. Paradossalmente la riuscita dell'esistenza dipende da un incontro con il bello che nella stessa produzione estetica è destinato nuovamente a perdersi; costretto nella forma del linguaggio il bello viene a mancare, perché smette di "esistere". Se in *Malina* la contrapposizione tra idea e prassi è riposta nella duplicità dell'entità maschile Malina-Ivan, in *Notte a Samarcanda* si presenta una triplice costellazione maschile: Sebastian, il compagno di Sophie – soprannominato da lei «l'uomo importante», l'uomo «per il quale tutto si fa» –, «l'arabo gentile», che incontra assistendo a una danza estatica e «l'uomo di Heidelberg», che compare e scompare nella stanza d'ospedale.

L'inizio del romanzo segna subito una tensione tra Sebastian e Sophie, tensione che riguarda appunto l'esperienza del tempo. Sebastian mostra un certa reticenza ad assistere alle danze estatiche; vorrebbe che Sophie ritornasse al più presto in Europa, che lasciasse quell'Oriente capace di sconvolgere il loro ordine delle cose. Sebastian è proiettato verso il futuro; vive il tempo come una progressione. Nella figura di Sebastian ritroviamo il "tempo assassino" del ciclo delle *Todesarten* della Bachmann. Per potersi staccare dal suo compagno, la protagonista deve riuscire a sottrarsi al "tempo assassino" che scandisce la vita del suo uomo importante.

«L'arabo gentile», la seconda pedina della trinità maschile, appare una prima volta nella scena della danza estatica alla quale Sophie assiste insieme al suo compagno. Attraverso la contemplazione di questo rito ancestrale la protagonista conosce e condivide un'esperienza del tempo diversa da quella progressiva e lineare impostale dal suo cavaliere occidentale. La morsa del tempo viene meno; Sophie si allontana con lo straniero e dopo l'atto sessuale, si dichiara «libera per sempre» (NS 44).

«L'uomo di Heidelberg», infine, appare come una figura alquanto astratta che ricorda il personaggio di Malina, anche se in *Notte a Samarcanda* «l'uomo di Heidelberg» non assume il ruolo di compagno. Le conversazioni tra «l'uomo di Heidelberg» e Sophie nella stanza d'ospedale vertono su questioni sia personali che filosofico-culturali in genere. Nel romanzo, «l'uomo di Heidelberg» instaura una specie di dimensione intersoggettiva «immaginaria al secondo grado» all'interno della quale Sophie viene spinta a liberarsi momentaneamente del tempo lineare, affrontando i suoi ricordi e differenziandosi dal proprio passato. La figura dell'«uomo di Heidelberg» potrebbe rappresentare per la protagonista quell'umanità che in passato le è stata negata. Nella sua astrattezza, egli funge però prima di tutto da interlocutore interiore per Sophie.

Durante le sedute con «l'uomo di Heidelberg» la protagonista esprime a più riprese la paura di “perdere” la memoria, il che comporterebbe una perdita di se stessa, dato che la differenza tra presente e passato tende a costituirsi appunto attraverso il richiamo del passato. La funzione memorativa non viene però mai meno al punto da impedire alla protagonista di compiere l'atto finale di autoconservazione. Le amnesie rimangono, tutto sommato, parziali e di certo non bloccano la narrazione; semmai sono le circostanze e la consapevolezza della costante perdita esistenziale a rendere difficile e doloroso il racconto.

Interessante, però, in *Notte a Samarcanda*, è l'opposizione tra la suddetta forma di amnesia che si riporta ai ricordi della protagonista, da un lato, e un'altra forma di oblio: quella che Heidegger chiama la *Seinsvergessenheit*, la «dimenticanza dell'essere». Dagmar Kann-Coomann, nella sua monografia sul tempo e sull'esperienza estetica in Bachmann, non fa riferimento a questa distinzione, né a quella tra *Erinnerung* e *Gedächtnis*, quando si tratta di analizzare un processo “senza limiti” in cui lo stesso presente diventa oggetto della memoria. È a dir poco curioso, tanto più che sappiamo che la Bachmann concluse una tesi in filosofia intitolata *Die kritische Aufnahme der Existentialphilosophie Martin Heideggers*.

Heidegger concepisce il tempo come un «insieme di rimandi “estatici”», ossia come «un uscire sistematico da ogni unilateralità»⁶. La temporalità appare come un «originario “fuori di sé” in sé e per se stesso». Fra i tre rimandi al presente, passato e futuro, il primato è riservato al futuro; spetta alla morte impedire che il tempo si trasformi in una fuga accelerata verso il futuro e a garantire che il tempo maturi in un’apertura reciproca delle tre estasi. L’esticità del tempo appare così come «forza critica», «possibilità e garanzia di incontro integrale con le cose». Umberto Regina definisce la dimenticanza in Heidegger come «una pura reazione all’indimenticabile». Il ricordo, in quanto mera riattualizzazione di passate fattualità, impedisce il funzionamento di una memoria più autentica. In *Was heißt denken* (1954) Heidegger assegna «uno spessore epocale» a quella memoria che non si rivolge esclusivamente al passato, ma che è quel «pensare in quanto particolarmente volto a ciò che più ha bisogno di essere pensato»⁷. È proprio questo tipo di memoria che viene praticata e tematizzata nelle conversazioni con «l’uomo di Heidelberg», quando parla del «doloroso, paralizzante oblio» (NS 122) che segna i nostri tempi. La dimensione individuale dei ricordi della protagonista trova così riscontro nell’orizzonte di senso che va costituendosi attraverso una memoria; non ha una mera funzione psicologizzante, ma dota il romanzo di un autentico significato filosofico-culturale.

Se durante le scene estatiche e le conversazioni in cui domina la funzione memorativa la protagonista riesce a sottrarsi momentaneamente allo scorrere del tempo, è altrettanto vero che anche nel resto del romanzo non domina il tempo progressivo e lineare, tempo che Sophie si è lasciata alle spalle avventurandosi nel deserto. Anche nel resto del romanzo la fuga del tempo risulta attenuata. All’inizio del viaggio è il deserto che sembra privare il tempo delle sue unità primarie. In seguito l’incontro con l’arabo gentile assorbe la protagonista a tal punto da farla entrare «in un tempo altro, più che in un altro

⁶ UMBERTO REGINA, *Esistere pensare e rammemorare in Martin Heidegger*, in AA.VV., *Il tempo della memoria. La questione della verità nell’epoca della frammentazione*, Atti del secondo Colloquio su Filosofia e Religione (Macerata, 16-18 maggio 1985), a cura di Giovanni Ferretti, Casale Monferrato, Editrice Marietti, 1985, p. 240.

⁷ UMBERTO REGINA, *Esistere pensare e rammemorare in Martin Heidegger*, cit., pp. 247-248.

luogo» (NS 45). Nella seconda parte del romanzo lo spazio si restringe; dopo la caduta da cavallo Sophie è costretta a scambiare la distesa per una grigia stanza d'ospedale, dove rimangono solo le deboli variazioni della luce ed i controlli di un volto velato a scandire il vuoto del tempo: «La vita era sospesa e l'attesa ridestava dolori antichi e speranze» (NS 125).

L'uomo «per il quale tutto si fa» non riesce a trascinare la protagonista nell'autodistruzione come ad esempio è il caso di Franza o l'Io narrante di *Malina*, che dopo la perdita emotiva ammutolisce e muore nella crepa di una parete, pietrificandosi. Questa morte metaforica può però essere letta anche come un atto riuscito di autoconservazione. In *Notte a Samarcanda* si riferisce esplicitamente a questa lettura del finale di *Malina*:

Ieri sarà quel che domani è stato, ha detto Gunther Grass. Anche Christa ha detto «il tempo non c'è più, perché potrebbe essere stato ieri, può essere stato molto tempo fa, può essere ancora, essere sempre». E Malina è in un luogo che richiama ovunque e nessun posto. È il tempo di Ingeborg o il suo? *Non importa, lei è ovunque si possa fuggire* (NS 165) (Il corsivo è nostro).

La privazione dovuta alla condizione di deterritorializzazione e di costante perdita esistenziale non porta alla morte della protagonista; *in extremis* la protagonista reagisce all'odore acre di urina nei bagni dell'ospedale. Inoltre, il finale del romanzo descrive una fuga “fuori dal tempo” che porta salvezza nonostante la sua forma visionaria. Il processo memorativo in *Notte a Samarcanda*, oltre a superare confini di natura spazio-temporale, va al di là di ogni limite razionale per produrre un discorso in cui riflessioni, sogni e visioni si alternano per testimoniare lo stesso dolore e desiderio di verità. La fuga “avviene”, seppure in forma visionaria, grazie al fatto che il romanzo si è potuto raccontare. Dopo che si è creato il distacco tra presente e passato, il racconto è però destinato a chiudersi.

La fuga che conclude il romanzo costituisce un rimando intertestuale che coinvolge non solo la dimensione cognitiva e esistenziale del testo, ma dà luogo a una riflessione metadiscorsiva sullo stesso processo di scrittura. La natura aperta ed illimitata del processo memorativo fa sì che essa si estenda in ultima istanza anche alla dimensione intertestuale del testo. Il paragrafo contenente la

cosiddetta chiave di lettura del romanzo appare chiaro e ingannatore quanto la verità rivela in esistenza all'inizio del romanzo.

La comprensione nell'agonia del deserto avrà allontanato sicuramente la cultura e specie quella europea. «Ieri sarà quel che domani è stato»: erano queste le parole di Gunther o Günter? La citazione attribuita a Christa (Wolf?) in realtà risulta tratta dalla seconda parte («Der dritte Mann») di *Malina* della Bachmann. Sottraendosi momentaneamente al moto inarrestabile del tempo, la protagonista non ha di certo potuto chiudere l'abisso che separa la sua prassi di vita dall'idea della felicità. Il paragrafo citato rimane quale miraggio di cultura mitteleuropea. Ma non importa: non cambia niente e tutto si fa "possibilità" nel senso musiliano della parola: «lei è ovunque si possa fuggire».

Il romanzo si conclude con un finale che assume le vesti di una profezia al negativo, la cui negatività riesce a misurare con acutezza la distanza incolmabile tra realtà e verità che si è venuta delineando nel corso di un viaggio tanto salvifico quanto necessario.

La società è teatro di delitti... Con mano leggera sono stati seminati dall'antichità i germi di crimini rari, così particolari da rimanere sconosciuti ai tribunali del mondo. Nelle vittorie dei grandi condottieri, scatenati a dominare il mondo, si troveranno i segreti di tali rarità, delitti denominati conquiste, e forse lo erano. Oh Tamerlano, cavaliere di vittoria sulla morte, neppure il blu delle cupole di Samarcanda e di Buchara saprà restituirti la vita di tua figlia, la profondità del suo sguardo. Il tuo cavallo indomito calpesterà con zoccoli di fuoco ancora per anni il suolo, fino a quando le sue fragili stanche ginocchia affonderanno nel liquido nero. E tu cavaliere invincibile nulla conosci, e mai saprai perché la tua terra verrà presa d'assalto. (NS 168)

È chiaro che in *Notte a Samarcanda* la memoria supera la mera funzione di "facoltà psicologica" per diventare tratto distintivo dell'uomo nel suo essere storico. Sia la funzione del ricordo che quella della memoria autentica che abbiamo distinto con Heidegger, diventano delle vere e proprie categorie in grado di opporre una resistenza critica al fluire puramente lineare del tempo. Nonostante la crisi della memoria come organo della totalità, essa rimane pur sempre un prezioso strumento non della verità, bensì della ricerca di un orizzonte di senso da opporre alla frammentazione. In questo modo la

memoria autentica può dare voce a quell'“Altro” che la modernità occidentale si è lasciata alle spalle, raccontare il dolore per l'impossibile ritorno a sé ed essere davvero all'altezza di una costellazione culturale mondiale.

EMILIO GIORDANO*

Una memoria di carta: alla ricerca della regina Loana

Si può mai ricordare l'amore? È come evocare un profumo di rose in una cantina. Puoi richiamare l'immagine di una rosa, non il suo profumo.
(ARTHUR MILLER, *Dopo la caduta*, 1964)

È proprio nel «più crudele dei mesi» (come recita il titolo del primo capitolo) che incomincia a dipanarsi la singolare trama dell'ultimo romanzo di Umberto Eco¹. E non certo casualmente, perché utilizzare *en plein air*, come significativa alfa del libro, il memorabile incipit della eliotiana *Sepoltura dei morti* (*The Waste Land*, 1922) – un verso («Aprile è il mese più crudele») che il tempo ha trasformato in vero, frequentatissimo *topos* nei territori sconfinati della Letteratura, bersaglio talvolta anche di qualche irrispettosa variante (due esempi soltanto: *Marzo è il mese più crudele*, romanzo pubblicato nel 1973 dal triestino Francesco Burdin, e il giallo di Daniele Nepi *Agosto è il mese più crudele*, 2000) – e collocarvi poi, all'opposto versante e come irrinunciabile omega, un altro frammento di non minore gravidanza letteraria (quella inattesa figura del «sole nero» che ha stregato, appunto, l'immaginario di tanti poeti: di un Blake o di un Nerval, ad esempio²), è una non dissimulata strategia attraverso la quale lo scrittore rivela, già sulla soglia del testo, come anche il suo nuovo lavoro – fatte salve le ovvie novità della *fabula* – vada a collocarsi strutturalmente lungo i medesimi sentieri già percorsi con tanto successo nei precedenti romanzi, dalle avventure medioevali de *Il nome della rosa* (1980) e di *Baudolino* (2000) a quelle seicentesche de *L'isola del giorno prima* (1994), senza dimenticare quella sorta di

* Università di Salerno.

¹ *La misteriosa fiamma della regina Loana*, Milano, Bompiani, 2004. Sarà indicato, in seguito, con RL

² Cfr. MARIA LUISA BELLELI, *Il sole nero dei poeti*, Caltanissetta, Sciascia, 1975.

interminabile cavalcata attraverso i secoli che si ritrova fra le pagine de *Il pendolo di Foucault* (1988).

Romanzo che vive soprattutto degli infiniti, memorabili reperti letterari che l'uomo ha lasciato nei secoli dietro di sé e che vengono quasi riesumati attraverso la citazione, palese o nascosta, di un titolo, di una frase, di un verso, di una semplice parola: in una delle prime *mises en abyme* del testo, quasi assalito da una massa confusa di tali lacerti verbali³, è l'eroe stesso della vicenda romanzesca a parlare a ragione di «enciclopedia»⁴. Un libro, dunque, che contiene altri libri, o forse – borgesianamente – il Libro che è tutti i libri, anzi il mondo stesso: e Borges (con le sue illuminanti battute, con i suoi paradossali personaggi), lo si vedrà in seguito, è una presenza tutt'altro che celata fra le nuove pagine di Eco. Il quale – anche perché memore della lezione dello scrittore argentino – indossa qui ancora una volta la veste del coraggioso, paziente «esploratore delle più datate convenzioni letterarie, dei luoghi comuni d'ogni tipo (storici, geografici, linguistici) usati e usurati da una tradizione vetusta»⁵, ai quali offre spesso l'occasione di mostrare la loro potenziale vitalità in nuovi e più moderni contesti.

Romanzo enciclopedico che – con terminologia cara al semiologo di *Lector in fabula*⁶ – postula la presenza di un Autore Modello, da una parte, e di un Lettore Modello, dall'altra, cioè di colui che sia portatore, a sua volta, di una irrinunciabile «competenza enciclopedica», quasi infinita, che gli «consenta di scoprire allusioni e connessioni semantiche anche là dove all'autore empirico erano sfuggite»⁷. Alla nascita di questo singolare lettore, Eco sembra voler offrire un ausilio di non poca importanza raccogliendo, nella parte finale del libro (pp. 447-451), un cospicuo elenco di «fonti delle citazioni e delle

³ Da «Ernesto Sabato e la donzella vien dalla campagna» (RL, p. 22) ad «Alessandro e il nodo gordiano» (RL, p. 23).

⁴ «L'enciclopedia mi cadeva addosso a fogli sparsi e mi veniva da battere le mani come in mezzo ad uno sciame d'api» (*ibid.*).

⁵ ENZO GOLINO, *Carosello barocco*, in «La Repubblica», 4 ottobre 1994: si tratta di una recensione a *L'isola del giorno prima* (1994), che contiene osservazioni critiche valide anche per il lettore del nuovo romanzo di Eco. Dello stesso Golino, comunque, cfr. la breve scheda ad esso dedicata: *Alla ricerca del ricordo perduto*, in «L'Espresso», 17 giugno 2004, p.114.

⁶ Milano, Bompiani, 1979, pp. 60-62.

⁷ È una rapida descrizione del lettore preteso dal joyciano *Finnegans Wake*, che si ritrova in *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 1994, p. 134.

illustrazioni», con la consapevolezza però che esso non esaurisce certo lo straordinario numero di referenti culturali esibiti, nascosti o manipolati, nel movimento continuo del flusso narrativo: inaspettata generosità dell'autore, che forse andrà meglio vista come elemento decisivo di un gioco, quasi di una sfida lanciata ai pochi o tanti lettori modello e fatta di parole e allusioni ben celate nelle pieghe del testo, ma anche di molte accattivanti promesse di un piacere esegetico ormai alla portata di tutti e che, invece, mirano a trarre in inganno chi legge, a rendere meno vigile e attento il suo sguardo⁸.

Nel romanzo intitolato alla misteriosa regina Loana, egli viene messo alla prova fin dai primi capitoli, ricchi come sono di una molteplicità di presenze intertestuali che lo investono senza tregua e senza pietà, con un affollarsi caotico di allusioni e citazioni attraverso le quali è possibile risentire non soltanto le parole di Eliot (il verso famoso, reiterato ancora nel testo, e quelli che parlano di una «nebbia bruna di un'alba d'inverno, / una gran folla fluiva sopra il London Bridge, così tanta / ch'io non avrei mai creduto che morte tanta n'avesse disfatta», i quali – prelevati dalla medesima *Sepoltura dei morti* – si ritrovano nel romanzo a raccontare di certi passanti sui «ponti dell'Isola dei Cani», similmente avvolti «nella nebbia bruna, ch'io non credea che morte tanta n'avesse disfatta»⁹), ma quelle di tanti altri personaggi di piccola o grande notorietà (da Kafka a Simenon, da Leopardi a Campana, da Manzoni a Stevenson, da Pitagora a Oliver Sacks, tanto per ricordarne alcuni).

Se il suo sapere enciclopedico avrà superato senza eccessivi problemi questo primo *assalto* di volti e nomi e parole, allora ogni intrepido e potenziale lettore modello potrà proseguire sicuro lungo i sentieri dei successivi capitoli; anzi, in un romanzo che – teste un recensore d'eccezione – proprio perché riccamente illustrato, va «non solo letto ma anche visto e, soprattutto, cantato»¹⁰, egli sarà forse in grado di ammirare con qualche sorriso una icona importante e ricca di senso, che nel romanzo non è riprodotta, ma incombe

⁸ Su questo aspetto del romanzo, cfr. REMO CESERANI, *Così Umberto Eco gioca a mosca cieca con i lettori*, in «Il Manifesto», 25 giugno 2004.

⁹ RL, p. 9.

¹⁰ ALBERTO ASOR ROSA, *Umberto Eco. Il libraio Yambo e la biblioteca della sua infanzia*, in «La Repubblica», 10 giugno 2004.

come un fantasma dietro ogni parola: l'immagine, appunto, dell'autore che attraversa ancora una volta gli amati boschi narrativi, raccogliendo per sé una serie innumerevole di cose preziose, e che – nel romanzo – rivive in colui che, dal silenzio comatoso, risorge con tutte le tracce che il lungo viaggio bibliografico gli ha lasciato nella mente e nel corpo, parlando cioè con le parole di altri¹¹.

Lo sguardo interessato di Eco non poteva certo evitare la valenza segreta del numero tre: e infatti, tre sono le parti in cui è diviso il romanzo (*L'incidente*, pp. 7-79; *Una memoria di carta*, pp. 83-295; *Oi nòstoi*, pp. 299-445), che si articola poi per complessivi diciotto capitoli. E, nella inestricabile rete di segni incrociati, un libro che nasce – in certa misura – dai libri, e che parla di libri, non poteva che affidarsi alla sagacia mimetica di un Giambattista Bodoni: è questo, infatti, il nome pregnante che si ritrova a portare il protagonista, cui il destino ha concesso di vivere – talvolta felice – proprio in un universo di carta. È commerciante affermato di libri antichi, ma anche provetto bibliografo che ama condurre qualche ricerca su argomenti particolarmente amati: da anni raccoglie frammenti letterari intorno all'immagine della *nebbia*, e non a caso – riconoscerà l'attento lettore – perché essa si rivelerà come uno dei temi centrali del romanzo. Nella cerchia familiari e fra gli amici più cari viene affettuosamente chiamato Yambo, nome che rimanda anch'esso al mondo dei libri (pseudonimo del giornalista Enrico Novelli, autore di libri per l'infanzia assai popolari, fra i quali il *Ciuffettino* del 1902 qui ricordato).

La vicenda romanzesca si apre in un giorno preciso (25 aprile 1991) e rimane poi tutta ancorata allo spazio temporale del secolo scorso: con una scelta decisa della contemporaneità più o meno vicina, che rappresenta uno dei segni più evidenti dello scarto voluto da Eco rispetto agli altri suoi romanzi. E si apre in una imprecisata clinica milanese, dove il quasi sessantenne io narrante (che è Yambo-Bodoni medesimo), degente a seguito di un misterioso incidente che lo ha condotto ad uno stato comatoso, si risveglia lentamente e – ad una secca domanda del medico curante, lo strano dottor Gratarolo («E lei come si

¹¹ «Mi chiamo Arthur Gordon Pym» (RL, p. 7); «Chiamatemi Ismaele» (RL, p. 10).

chiama?»¹²) – scopre con stupore di aver dimenticato ogni cosa del suo passato, anzi la sua stessa identità, l'affettuosa consorte, le due figlie, perfino gli amati nipotini: ad ogni domanda, infatti, risponde con parole non sue, ma con frammenti rubati ai più diversi e spesso inusitati orizzonti testuali. Così, dal buio sognante del coma si trova proiettato in una nebbia che gli ha cancellato dalla mente la memoria autobiografica, il passato – in qualche modo – anche il futuro¹³.

In una «bustina di Minerva» fra le più interessanti e pubblicata a pochi mesi dall'uscita del romanzo¹⁴, Eco si soffermava sui meccanismi attraverso i quali la cultura, sottoposta ad una inevitabile opera di selezione, si trasmette di generazione in generazione. Spostando, poi, lo sguardo sul funzionamento della mente umana, sull'analogo suo procedimento selettivo dei ricordi, evocava a mo' d'esempio proprio un famoso personaggio borgesiano:

Ricordate quel personaggio di Jorge Luis Borges, Funes el Memorioso: ricordava tutto, ogni foglia che aveva visto su ogni albero, ogni parola che aveva udito nel corso della sua vita, ogni refolo di vento che aveva avvertito, ogni sapore che aveva assaporato, ogni frase che aveva udito. Eppure (e proprio per questo) era in pratica idiota, bloccato dalla sua incapacità di selezionare e di buttare via. Il nostro inconscio funziona perché butta via.

E, ritornando più recentemente sullo stesso argomento, il medesimo Eco ha parlato addirittura della urgenza di costruire un'arte della dimenticanza come contraltare delle molteplici arti mnemoniche nate nel tempo¹⁵.

Di questo pressante invito al buon uso della memoria (e della dimenticanza), Yambo-Bodoni è in qualche modo figlio degenere, un cattivo e paradossale esempio che si muove fra due estremità inconciliabili: egli è un anti-Funes che – certo, non per sua scelta – ha provato dolorosamente tutto il potere di un'*ars oblivionalis* praticata senza limite alcuno; ma è, insieme, anche un redivivo Ireneo Funes che ha sviluppato in maniera ipertrofica una particolare memoria, quella che gli consente di ricordare ogni parola dei libri più amati (la

¹² RL, p. 7.

¹³ «Vedo nebbia anche davanti, non solo dietro» (RL, p. 31).

¹⁴ Cfr. UMBERTO ECO, *L'immensità dell'irrelevanza*, in «L'Espresso», 16 dicembre 2004, p. 258.

¹⁵ Cfr. *Come perdere la memoria*, in «La Repubblica», 20 maggio 2006.

memoria semantica, o pubblica), con il rischio non improbabile di poterlo diventare un giorno in tutto e per tutto anche sul versante della propria memoria autobiografica. È lui stesso che ne parla più avanti, mentre è impegnato a recuperare la sua parte di vita perduta:

Se volevo rifare tra quelle carte tutto me stesso, sarei diventato Funes el Memorioso, avrei vissuto momento per momento tutti gli anni dell'infanzia, ogni stormire di foglie ascoltato di notte, ogni profumo di caffelatte annusato alla mattina. Troppo¹⁶.

Il ritorno a casa, il rivedere i volti più cari, lo sfiorare gli oggetti forse più gelosamente difesi, e poi l'usuale lavoro dell'antiquario, il sorriso della bella segretaria Sibilla, e ancora le tante nozioni intorno alla tripartizione della stessa memoria (*implicita, semantica e autobiografica*), al funzionamento particolare di quest'ultima¹⁷: niente riesce a spezzare l'incanto che ha come bloccato la mente di Yambo. A lui ormai è rimasta soltanto una singolare «memoria di carta» e ad essa affida la sua estrema speranza¹⁸. Del resto Paola, la moglie, glielo dice in modo brutale: «Sfrutta la carta, visto che le *madeleines* non ti dicono niente. Non sei Proust, va bene»¹⁹.

Bisogna, dunque, partire: lasciare per qualche tempo Milano, dove egli finirebbe per accettare un giorno il passato che gli costruiscono gli altri, con i loro ricordi e le loro parole. Così, il romanzo della memoria (e sulla memoria) diventa anche racconto di un viaggio, con tutta la consapevolezza della sconfinata vecchiaia del *topos*, ma «se quando uno scrive» – ha giustamente notato Eco in una intervista dedicata all'officina del suo quinto romanzo²⁰ – «inizia a pensare che non è bravo come Omero, allora non scrive più. Un poco di sfacciataggine ci vuole».

Quello di Yambo è innanzitutto un viaggio reale che ha come meta un piccolo paese di campagna, Solara, collocato fra Langhe e Monferrato, che

¹⁶ RL, p. 155.

¹⁷ «Non pensi alla memoria come a un magazzino dove lei deposita i ricordi e poi li ripesci» (RL, p.28), gli dice il suo medico, ma nelle *Confessioni* di S. Agostino lo smemorato aveva letto proprio di «caverne incalcolabili della memoria» (RL, p. 40).

¹⁸ «Le citazioni sono i miei fanali nella nebbia» (RL, p. 65).

¹⁹ RL, p. 74.

²⁰ Cfr. *È stata una bella ossessione*, in «La Repubblica», 10 giugno 2004.

custodisce nella grande paterna, ma anche nell'aria, nel paesaggio, nella nebbia che improvvisamente copre le strade, le tracce che gli anni dell'infanzia e dell'adolescenza hanno lasciato dietro di sé: luogo che forse possiede la chiave segreta per ridare vita alla sua memoria spezzata. La sua ossessiva esplorazione di stanze e solai, di vecchie collezioni di riviste e giornali, di romanzi e poesie, di libri forse intensamente amati in giorni lontani o soltanto distrattamente sfogliati, di vecchie canzoni riascoltate su un rumoroso grammofono, e soprattutto di serie nutrite di molti fumetti, è ansiosa ricerca di un varco, della sua desiderata, proustiana *madeleine* che faccia riemergere all'improvviso il passato. A differenza di un altro celebre smemorato della letteratura – il Vel'caninov protagonista del romanzo di Dostoevskij *L'eterno marito* (1870), il quale ricordava soltanto episodi lontani nel tempo²¹ – Yambo non viene colpito neppure dalle foto che gli mostrano se stesso bambino, i genitori sorridenti che lo lasciarono orfano – in modo drammatico– sul finire degli anni liceali, il quasi leggendario nonno, giornalista antifascista e poi eccentrico libraio; e neppure dalle parole di Amalia, l'anziana e fedele governante che non perde occasione per aiutarlo a ricostruire episodi, sciogliere dubbi, decifrare dei segni di quegli anni lontani.

Ma il suo è anche un simbolico, rapido e intenso viaggio attraverso l'immaginario di una società – quella fascista, colta soprattutto nel suo momento finale – così come esso si è depositato sui fogli di libri e giornali, nelle note di ingenuità o più minacciose canzoni, nelle coinvolgenti avventure dei fumetti più strani, nei volti e nei gesti di attori e attrici lievemente ammiccanti su locandine dagli intensi colori: uno sguardo, insomma, sulla iconografia di una ideologia pervasiva e totalitaria, che diventa – si è notato – «una gigantesca ricostruzione di cultura generazionale anni '30 -'40»²².

Viaggio, però, anche dell'autore medesimo, che – messa da parte per un attimo la sua riconosciuta carica umoristica e giocosa, o almeno limitandone, in qualche momento, il raggio d'azione– sembra qui abbandonarsi ad una segreta

²¹ O, magari, da un altro più recente smemorato letterario, il Samson Greene che almeno conservava i ricordi dei primi dodici anni della sua vita (cfr. il romanzo di NICOLE KRAUSS *Un uomo sulla soglia*, Milano, Guanda, 2006).

²² Cfr. ALBERTO ASOR ROSA, *Il libraio Yambo e la biblioteca della sua infanzia*, cit.

e insospettata vena malinconica, teso com'è pure lui a riconquistare proustianamente il proprio tempo perduto. In una intervista di qualche anno fa, Eco non negava la presenza di componenti autobiografiche nei suoi romanzi, recando ad esempio il ragazzo tredicenne che, ne *Il pendolo di Foucault*, suona la tromba ai funerali dei partigiani («Non ho fatto altro che parlare di me stesso: sono io che, bambino, ragazzo di dodici, tredici anni, suonavo davvero la tromba ai funerali dei partigiani»), aggiungendo poi altri personali ricordi legati alla sua “piemontesità”, alla nebbia bellissima dei suoi paesi, alla famiglia, all'amato nonno tipografo e socialista²³: particolari che si ritrovano tutti, pur con qualche variante, accanto a molti altri spesso di esibita evidenza, in questo romanzo (si pensi, appunto, alla figura del nonno, o all'episodio del Vallone²⁴, che vede protagonista Yambo ragazzo come guida dei partigiani), che è decisamente il più autobiografico fra quelli scritti da Eco, dove l'invenzione più divertente e degna di nota è forse l'aver affidato a uno smemorato la funzione di guida attraverso il labirinto segreto del proprio passato.

Così, dietro i passi di Yambo che varca la soglia del corpo centrale della casa²⁵ e che viola poi anche gli altri santuari, la camera della sorella, quella dei genitori con il grande letto che probabilmente accolse la sua venuta nel nostro mondo, la piccola stanza che lo aveva ospitato negli anni prima che venisse a morire ogni rapporto con Solara, lo studio del nonno stranamente privo di libri (quando un vecchio muore, si sa, brucia pure la sua biblioteca mentale e reale), tutte le camere insomma che – sebbene leggermente mutate – erano forse vissute da allora in trepida attesa di un desiderato ritorno; dietro il suo sguardo che rivede con strano stupore le tantissime cose conservate nell'immenso solaio e nella cappella murata (scatoloni senza fondo delle meraviglie da cui emergono, quasi riesumati, giocattoli e libri, giornali e dischi, e tant'altro ancora); dietro le sue mani che sfogliano pagine di romanzi o fumetti che mostrano i segni di altre, reiterate letture del ragazzo che fu: ebbene, dietro il personaggio inventato e i suoi gesti, il lettore maturo dovrà vedere anche altri

²³ Cfr. UMBERTO ECO, *Tenero è il maestro*, in «La Repubblica», 29 settembre 1994.

²⁴ RL, pp. 361 ss.

²⁵ «Era rimasto sempre chiuso, ma come un santuario» (RL, p. 84).

passi, un altro sguardo, altre mani, dei gesti davvero reali, sebbene compiuti sotto la nebbia di un estremo pudore.

E la «misteriosa fiamma» che spesso si accende nel corpo di Yambo²⁶, quando la sua mano o i suoi occhi sfiorano inavvertitamente un oggetto (l'illustrazione di un romanzo o di un fumetto, lo spartito di una canzone, la rapida fuga di un barbagianni, ad esempio) e che forse rappresenta il sottile diaframma dietro il quale (più che altrove) preme con forza il passato, racconta pure – sull'altro versante – i rari, miracolosi momenti nei quali gli anni perduti, metaforicamente sepolti per sempre in solai, in stanze deserte e in scatoloni di carta, ritornano a visitare dolcemente l'autore con bagliori improvvisi, con la conseguente illusione di una desiderata ma non possibile ripetizione del tempo vissuto: fino all'incontro con il fumetto dal quale il romanzo prende il suo titolo, un albo di Cino e Franco del 1934 intitolato appunto *La misteriosa fiamma della regina Loana*, rimasto tenace nella mente di Yambo per la dolcezza del suono delle parole riprodotte in copertina, e per quella magica fiamma che aveva il potere – nell'avventura lì raccontata – di far ritornare alla luce il passato, ogni perduta felicità.

Un quaderno di brutte poesie, inevitabile tributo ai primi ardori della sua adolescenza, è la scoperta più importante di Yambo, perché essa – con un procedimento quasi da romanzo giallo – si rivela un elemento decisivo per indirizzare la vicenda romanzesca verso la sua conclusione e per comprendere meglio la sua fase iniziale. La misteriosa ragazza che le aveva ispirate – Yambo non lo ricorda, ma è l'amico più caro che gli racconta tutta intera la storia – aveva un nome dolcissimo, Lila (Sibilla) Saba (che ricorda non solo nel suono quelli di Lia del *Pendolo di Foucault* e di Lilia dell'*Isola del giorno prima*), coetanea frequentatrice dello stesso liceo: scintilla inconsapevole di un amore indicibile, fatto di sguardi più che di parole, di ingenuità trovate per mettersi in mostra e superare un antagonista che si immaginava più fortunato (come nel *Pendolo*, la vicenda di Jacopo Belbo che suona la tromba per conquistare Cecilia), lei era

²⁶ Nel romanzo è definita con «lievi tachicardie, subitanei rossori» (RL, p. 118).

all'improvviso scomparsa, trasferitasi all'estero insieme all'intera famiglia, e nessuno ne aveva avuto più alcuna notizia.

«Tu l'hai solo vista e ci sei rimasto secco. Tipo Dante e Beatrice»²⁷, gli ricorda l'amico, e Yambo – a sua volta– registrando nella mente le sue parole:

Poi, diceva Gianni, sembrava proprio che andando all'università avessi dimenticato tutto, tra il primo anno e la laurea avevo avuto due ragazze, e dopo avevo incontrato Paola. Lila avrebbe dovuto restare un bel ricordo di adolescenza, come accade a tutti. E invece l'avevo inseguita per tutto il resto della mia vita [...]. In un momento di debolezza avevo confessato a Gianni che, attraverso tante avventure, cercavo in ogni donna il volto di Lila. Avrei voluto vederla almeno una volta prima di morire, non mi importava come fosse diventata²⁸.

Nella fitta selva di *topoi* impavidamente esplorata in questo romanzo, Eco – insomma – ne riprende uno dei più consumati dall'uso, pur se affascinante: quello del *primo amore*, l'amore platonico non ricambiato e che diventa malinconico desiderio, nostalgia di un bene perduto che può riempire una intera esistenza. E non ricorre certo al suo risaputo umorismo, ai registri stilistici della sua ironia, per offrirne una più divertente e quasi blasfema variante, ma gli ridà vita per l'ennesima volta con tutto il pathos e la serietà che il tema richiede, collocandolo anzi proprio al centro della sua storia. È questa la parte più coinvolgente del romanzo di Eco, degna di ben figurare nella ideale galleria che raccoglie le versioni più memorabili del *topos*: dove si legge, per ricordare qualche esempio famoso, di Tonio Kröger stregato per sempre dalla bionda Inge e di Alessio Mainardi dalla misteriosa Giovanna²⁹.

«Mi ero affannato per quarant'anni intorno ad un fantasma»³⁰, pensa l'ancora smemorato Yambo, quando l'amico gli racconta esitante la conclusione drammatica dell'intera vicenda: la ragazza morta poco dopo il trasferimento in Brasile, a diciott'anni d'età. Probabile causa – a suo tempo– del primo «incidente», la reiterata notizia della sorte di Lila (più che il fortuito

²⁷ RL, p. 289.

²⁸ RL, p. 285.

²⁹ Ci riferiamo, ovviamente, ai romanzi *Tonio Kröger* (1903) di Thomas Mann a *Il garofano rosso* (1948) di Elio Vittorini.

³⁰ RL, p. 290.

ritrovamento della rarità bibliografica shakespeariana) gli provoca forse anche il secondo, precipitandolo in un coma che però gli ridà la memoria come d'incanto. Tra deliri borgesiani (ricorda o sogna di ricordare? o sogna di sognare? o è lui ad essere sognato?) e una proliferazione di *topoi* (è un sepolto vivo che assiste ai propri funerali?), il nuovo Yambo non è in grado di controllare la sua memoria: i ricordi si affollano in modo confuso, come oggetti che escono a caso dalla nebbia. Tuttavia, anche con l'aiuto dei tantissimi segni archiviati dalla sua memoria di carta, egli riesce finalmente a ricomporre un affresco ordinato di tutti gli eventi, pubblici e privati, della sua vita.

Ogni gesto riprende così il suo posto, ogni volto ritorna a parlare il suo segreto linguaggio, solo il volto di Lila – Yambo non lo ricorda e non ne possiede neppure una foto – non vuole più apparire, nonostante i suoi richiami pressanti. Nel raccontare la breve stagione d'amore, così come rivive nella ormai declinante memoria di Yambo malato, l'autore squaderna pure (quasi da semiologo attento) i pensieri sepolti, le solitarie disperazioni e dolcezze, i sentieri patetici che il *topos* medesimo – letterario, ma appartenente anche all'esistenza di ognuno, in qualche misura – ha da sempre sfiorato.

«Anche Lila è nata da un libro»³¹: ogni primo amore nasce forse da universi di carta, dove il lettore si ritrova, talvolta, a proiettare le sue prime passioni in quelle di qualche fantasma che vive d'inchiostro. Quello che ha segnato il destino di Yambo, è un libro davvero famoso, il *Cyrano de Bergerac* (1897) di Rostand, già «letto e riletto tante volte che alla fine sarà andato in pezzi»³² – ricorda – e di esso una scena precisa, laddove l'amata Rossana bacia per la prima e l'ultima volta il morente Cyrano:

Questo ultimo bacio era bello perché nell'istante stesso in cui lo riceveva Cyrano moriva, e dunque Rossana gli sfuggiva ancora una volta, ma è proprio di questo che, immedesimato nel personaggio, m'inorgogливо. Spiravo felice senza aver toccato l'amata, lasciandola alla sua condizione celestiale di sogno incontaminato.

³¹ RL, p. 402.

³² *Ibid.*

Con il nome di Rossana nel cuore, non mi restava che darle un volto. È stato quello di Lila Saba [...] l'ho vista un giorno scendere la scalinata del liceo, e Lila è diventata mia per sempre³³.

E poi, un altro ricordo, il *Cyrano* rappresentato a teatro per tutta la scuola, che Yambo segue commosso, con la ragazza che gli siede proprio davanti:

Non so più dire come fosse la Rossana che agiva sul palcoscenico, perché io avevo la mia Rossana di spalle e di sbieco [...]. Quando Rossana si è chinata a baciare la fronte di Cyrano, io ero una sola cosa con Lila. In quel momento, anche se non lo sapeva, lei non poteva non amarmi. E infine, Cyrano aveva atteso anni e anni sino a che lei capisse. Potevo attendere anch'io. Per quella sera, ero asceso a pochi passi dall'Empireo³⁴.

La gestualità struggente di ogni primo amore, non solo del primo amore di Yambo-Bodoni, ripropone qui – insomma – ancora una volta i suoi personaggi, le sue antiche e note movenze: un volto celestiale di fanciulla, un desiderio che non trova parole, fuga di lei e rimpianto in chi resta.

C'è anche chi (sfortunatamente, per lui) il primo amore non lo lascia fuggire, magari lo sposa, ma la sua esistenza diventa così un purgatorio, talvolta un inferno. La vita di Yambo, come ritorna per l'ultima volta nella sua mente che si sta a poco a poco spegnendo, ha avuto dunque un privilegio: un «sogno incontaminato» inseguito negli anni, scudo prezioso contro la prosaicità di ogni cosa; un paradiso brevemente sfiorato e perduto (ma la felicità non consiste «nel carpire qualche piccola ingannevole vicinanza all'oggetto amato», come aveva scoperto Tonio Kröger?). Un privilegio che è pure dannazione e condanna, perché in esso la dolcezza si lega al dolore, il desiderio alla nostalgia e al rimpianto, il sentimento d'amore mai spento alla gelosia più inesprimibile. «Forse qualcuno ti disfiorerà, / bocca di sorgiva. / Qualcuno che non lo saprà, / un pescatore di spugne, / avrà questa perla rara»³⁵; non è un caso, dunque, se questi versi di Cardarelli (da *Adolescente*, 1913) si leggono in uno dei capitoli iniziali del romanzo. Come non casualmente – ripensando l'intera vicenda alla

³³ RL, p. 404.

³⁴ RL, p. 411.

³⁵ RL, p. 59.

luce, appunto, delle epifanie finali – la «misteriosa fiamma» visita per la prima volta il corpo dello smemorato Yambo proprio quando la sua memoria di carta evoca alcuni versi di una famosa, popolare canzone degli anni quaranta (*In cerca di te*, incisa nel 1945 da Nella Colombo), versi addirittura «immortali» (come li ha definiti un recensore coetaneo di Eco: il già menzionato Asor Rosa), che parlano, appunto, della impossibilità di cancellare dalla mente il primo amore («Io tento invano di dimenticare / il primo amore non si può scordar / è scritto un nome, un nome solo in fondo al cuor / ti ho conosciuto ed ora so che sei l'amor, / il vero amor, il grande amor»): una ingenua canzone le cui note, alla fine, sembrano quasi accompagnare la lenta conclusione del lungo romanzo.

«Capisce in un ultimo barlume di lucidità qualcosa, forse il senso della vita, ma *appena lo seppe, cessò di saperlo*»³⁶: nella descrizione della fine di Martin Eden rivissuta a Solara, nella sua memoria di carta, era già prefigurata anche quella di Yambo. Una volta scoperto infatti il senso della sua vita, della vita e dei suoi paradossi (inseguire per sempre il fantasma di un volto, di un corpo che appartiene, invece, al suo irripetibile tempo!), anch'egli sa che tra breve «cesserà di saperlo»: il viso della «bella qual sole, bianca come la luna»³⁷ non riappare, Yambo non può mutare a posteriori la direzione lungo la quale il suo destino si è consumato. Al posto di lei, la nebbia, il sole nero, la morte.

³⁶ RL, p. 132.

³⁷ RL, p. 444.

Finzione e memoria del corpo nella narrativa di Tiziano Scarpa

I racconti nascono dallo scandalo. Ci si racconta le cose l'un l'altro quando si è scandalizzati.

Nei discorsi al telefono, per esempio:

«Lo sai che cosa mi ha detto quell'imbecille?»

Oppure:

«Indovina che cosa pretendeva quella scema!»

E quando è venuto fuori che cosa ha detto l'imbecille e che cosa pretendeva la scema, chi ascolta all'altro capo del telefono è tenuto a esclamare: «Nooo!»¹

Nel romanzo *Kamikaze d'Occidente* di Tiziano Scarpa inizia così la *Scheda numero 9. Prefazione per i miei lettori cinesi: non tutto è scandalo e comunella*, e si conclude con le seguenti istruzioni per l'uso rilasciate dal narratore:

Per una volta, io vorrei affrontare il racconto del mondo senza rappresentarlo come uno scandalo. Non intendo fare comunella con il mio lettore per metterlo d'accordo con me su quanto sono scandalosi tutti gli altri (me compreso)².

Si suppone che i racconti scandalistici rispondano al bisogno di conoscere la verità a dispetto di tutti i tentativi di celarla, poiché nello scandalo si rivelano di norma atteggiamenti inaccettabili e verità vergognose da nascondere. Lo scandalo si presenta come irruzione della verità mascherata dietro atti di ipocrisia, opportunismo e simili.

Il carattere più profondo della lettura scandalistica del mondo potrebbe invece essere rivelato da quel «Nooo!» di risposta, per cui apparirà non più come brama di verità ma come *negazione* di quanto viene raccontato. Chi ha sete

* Università di Zagabria (*Sveučilište u Zagrebu*).

¹ TIZIANO SCARPA, *Kamikaze d'Occidente*, Milano, Rizzoli, 2003, pp. 47-48.

² Ivi, p. 49.

di racconti scandalistici appare di conseguenza non come credulone bensì come incredulo; il suo «Nooo!» è la reazione di chi *non* vuole credere. Raccontare la verità diventa allora il dispositivo di sicurezza che ne permette la rimozione.

Lo stesso meccanismo di rimozione si ritrova nei passi in cui il narratore-protagonista di *Kamikaze d'Occidente* spiega a che cosa servono le perversioni pornografiche:

le [...] immagini di sesso bizzarro, sono dispositivi rassicuranti. [...] Uno le vede e pensa: «Ma che gente c'è in giro? Che razza di maniaci sono [...]? Io sono sempliciotto, mi basta molto meno per eccitarmi. Consumo un fracco di pornografia, ma non ho mica il cervello in pappa come questi depravati! Io sono a posto. Io sono sano!»³

Questo tipo di reazione si sente riecheggiare nelle non poche stroncature del romanzo apparse sulla stampa italiana⁴. Ai recensori scandalizzati e disgustati non interessavano le bravure sessuali del narratore-protagonista. Potevano sentirsi sani e buoni perché non consumavano prodotti pornografici, e perché potevano etichettare *Kamikaze d'Occidente*, con le sue crude e numerose scene di sesso, come pornografia.

Non sono stati però solo gli stroncatori a leggere il romanzo come un testo scandaloso. Anche in una recensione favorevole il libro viene puntualmente definito come «volutamente scandaloso»⁵. La differenza sta in questo: mentre nella cattiva stampa che ha avuto *Kamikaze d'Occidente* il romanzo si riduce al racconto pornografico – scandaloso, da rimuovere con un «Nooo!» di incredulità per sentirsi sani –, nelle reazioni positive si accenna al racconto pornografico di sfuggita, per passare prontamente al piano ideologico. Nel primo caso, ci sono corpi sessuati da rimuovere; nel secondo, si fa finta che di corpi sessuati non ce ne siano: invece di opporvi un «Nooo!» disgustato, di fronte alla verità scandalosa si osserva un silenzio educato.

³ Ivi, p. 183.

⁴ Si vedano ad esempio GIUSEPPE BONURA, *Se il giovane scrittore gioca al kamikaze*, in «Avvenire», 9 gennaio 2004; ANTONIO D'ORRICO, *Tiziano Scarpa uno scrittore con la erre maiuscola*, in «Sette», 23 ottobre 2003, p. 155; ALESSANDRA GALETTO, *Tiziano Scarpa il kamikaze*, in «L'Arena», 27 novembre 2003; GIOVANNI PACCHIANO, *Vera sporcizia: almeno fosse d'artista!*, in «Il Sole 24 Ore», 9 novembre 2003.

⁵ MARA PACE, *Scrittore-gigolò decadente al servizio dei cinesi*, in «Corriere della sera», 11 novembre 2003.

Che cosa di così conturbante si trova in *Kamikaze d'Occidente*? È la storia di uno scrittore che arrotonda le entrate provenienti dalla sua attività pubblica offrendo a donne sesso a pagamento. Un funzionario del «ministero della cultura cinese, dipartimento per la finzione»⁶, che nel romanzo viene denominato «l'Italiano», gli commissiona: «Un romanzo travestito da diario. In modo che la cosa sembri più vera possibile»⁷. Il libro verrà in seguito distribuito in Cina per denigrare l'abiezione occidentale e giustificarne l'annientamento. Lo scrittore deve «setacciare il fango» della propria esistenza; se riesce a trovare una «pepita d'oro» ovvero «anche solo un grammo di passione», l'Occidente non sarà annientato, ma conquistato e governato «con rettitudine e saggezza»⁸.

E il narratore-protagonista mette in atto «una scrittura trasparente, senza giochi di parole»; la narrazione viene interrotta o, piuttosto, punteggiata da

testi di servizio, divagazioni e note esplicative in paragrafi separati, che chiamo provvisoriamente «schede». I lettori cinesi potranno saltare le schede senza subire danni alla continuità della narrazione⁹.

Nella parte definita «narrazione», si innesca il congegno pornografico di resoconti dettagliati di atti sessuali, e non solo, perché con altrettanta precisione clinica vengono raccontate nella loro fisicità anche altre azioni: il protagonista cucina, pulisce la casa, toglie il televisore dallo scaffale.

Ma è soprattutto nella rappresentazione narrativa di atti sessuali che il corpo si presenta come quantificabile o misurabile: da una parte, quante leccate, quante penetrazioni, quante masturbazioni, quali posizioni e dimensioni, e dall'altra, il costo delle singole prestazioni che alle volte include il fattore tempo – anch'esso quantificabile. In questo modo, con una scrittura particolareggiata, «trasparente», si crea infine lo stesso effetto che produce la visione di foto o film pornografici: niente allusioni, niente veli, niente pudori – bisogna far vedere tutto. Inoltre, la frequenza di scene di sesso si rifà alla ripetitività

⁶ TIZIANO SCARPA, *Kamikaze d'Occidente*, cit., p. 37.

⁷ Ivi, p. 34. Va sottolineato a questo punto che al romanzo viene qui attribuita una maggiore potenzialità di verità rispetto al diario, capovolgendo l'usuale gerarchia che vuole invece il romanzo classificabile come finzione, e il diario come discorso referenziale e dunque "vero".

⁸ Ivi, pp. 39-40.

⁹ Ivi, p. 43.

pornografica. Strutturando poi il testo di modo che i vari livelli della narrazione si distinguano con evidenza, e dichiarando che delle parti si possono saltare, si tiene conto della modalità di fruizione caratteristica del porno, dove è perfettamente legittimo saltare delle scene, vederle in ordine casuale o rivederle più volte. *Kamikaze d'Occidente* si presta a una lettura pornografica: così come i film porno vengono visti spesso con l'audio spento e, appena si sospetta una scena senza sesso, si preme il tasto *fast forward*, il romanzo di Scarpa si può leggere nella stessa maniera, saltando molti dialoghi, divagazioni, schede esplicative, e ne rimane pur sempre un numero notevole di pagine. (Alcune stroncature tradiscono proprio una lettura del genere, con il dito troppo spesso incollato al tasto *fast forward*)¹⁰.

In questo tipo di fruizione si palesa la funzione della pornografia: far vedere corpi reali che realmente fanno sesso, dissimulando il proprio carattere di tramite, di rappresentazione; si cerca di potenziare l'effetto realistico rinunciando alla storia intesa come attribuzione o ricerca di senso. Del resto, l'Occidente è ormai da tempo «accanitamente impegnato a strappare la verità al sesso», a tal punto «da farci arrivare non solo a cercare la verità del sesso, ma a domandare ad esso la nostra stessa verità»¹¹. I corpi che (inter)agiscono senza un piano prestabilito e senza un fine da raggiungere sembrano assimilabili a persone piuttosto che a personaggi: alla realtà, e non all'elaborazione di una realtà. La pornografia reclama il privilegio di essere l'unico cinema verità; pretende di essere non solo rappresentazione realistica, non solo presa in diretta, ma la realtà stessa, e l'unica detentrica di verità. Il sesso si fa veramente, le penetrazioni avvengono realmente, come pure tutto il resto – che il narratore di *Kamikaze d'Occidente* nomina senza reticenze, dovendo produrre, come precisa l'Italiano, «nient'altro che un diario: anzi, se vogliamo essere precisi, un faldone che raccolga tutto quello che le succede»; «Voglio che lei mi scriva tutto, ma proprio tutto!»¹²

¹⁰ In particolar modo quella di ANTONIO D'ORRICO, *Tiziano Scarpa uno scrittore con la erre maiuscola*, cit.

¹¹ MICHEL FOUCAULT, *L'Occidente e la verità del sesso*, in *Biopolitica e liberalismo. Detti e scritti su potere ed etica 1975-1984*, introduzione, traduzione e cura di Ottavio Marzocca, Milano, Medusa, 2001, p. 65.

¹² TIZIANO SCARPA, *Kamikaze d'Occidente*, cit., p. 35, p. 39.

Se riesce a produrre la realtà propria del corpo pornografico, o perlomeno ad avvicinarsi il più possibile, il narratore-protagonista sarà più che credibile: riuscirà a scrivere la verità. E non dovrà più sentire reazioni come quella dell'Italiano, quando gli spiega di che cosa parla il romanzo che ha appena cominciato a scrivere:

IO: Mah, per adesso di uno che stende una tastiera invisibile sulla città e poi legge che cosa scrivono i tacchi dei passanti, le ruote delle macchine, la pioggia...

L'ITALIANO: Vuole che le scoppi a ridere in faccia?¹³

Perché gli scrittori, com'è noto, producono illusioni, finzioni, miti, favole, menzogne; la letteratura, nella misura in cui viene classificata come finzione (e contrapposta ai discorsi referenziali), non può pretendere di comunicare una verità concreta, perché ciò che dice non è vero; sono fantasticherie, non "realtà", e nell'epoca della presa in diretta fra la verità e la realtà materiale è stato introdotto il segno di uguaglianza.

Ad esempio, il protagonista di *Kamikaze d'Occidente* racconta a un conoscente della propria attività di gigolò:

Tutto questo discorso glielo faccio un po' in falsetto, come se stessi recitando, e anche per vedere che effetto gli fa.

Ecco che effetto gli fa. Scoppia a ridere e dice: «Certo che voi scrittori siete sempre al lavoro, inventate storie in continuazione!»¹⁴

Se il conoscente avesse invece visto un filmato dello scrittore coinvolto in attività pornografiche, ci avrebbe creduto. Al racconto non si crede; si fa una scrollata di spalle in segno di indifferenza, lo si liquida: è letteratura, non verità.

E in risposta, a sostegno della credibilità, il narratore in questa autofinzione adduce segnali che rimandano a un corpo reale, quello di Tiziano Scarpa. Il protagonista viene una volta nominato con l'ipocoristico Tiz¹⁵; nel romanzo si fa riferimento agli avvenimenti del 2001 (G8 a Genova, l'attacco alle Torri Gemelle) quando Scarpa aveva 38 anni, essendo del 1963, e

¹³ Ivi, p. 34.

¹⁴ Ivi, p. 56.

¹⁵ Ivi, p. 23.

trentottenne è anche il protagonista di *Kamikaze d'Occidente*; è un veneziano che vive tra Milano e la città natale; tra le proprie opere annovera «una guida turistica della città di Venezia»¹⁶, in cui è fin troppo facile riconoscere il libro più fortunato di Scarpa, *Venezia è un pesce*¹⁷; con due amici scrittori ha pubblicato un libro di poesie che presentano in giro per il paese accompagnando la lettura con musiche, e il lettore riconosce la raccolta *Nelle galassie oggi come oggi* che Scarpa ha scritto con Montanari e Nove¹⁸.

L'autobiografia di uno scrittore però non la leggerebbe nessuno:

IO: [...] qui, invece, tutti vogliono diventare scrittori, ma nessuno vuole leggere un libro sulla vita degli scrittori! C'è un interesse crescente, diciamo pure un'invidia notevole per il mestiere di scrittore, ma non vuol dire che ci sia altrettanta curiosità per il suo modo di vivere! Ci considerano minuscoli, irrilevanti, microscopici, superflui, parassitici... il contrario esatto dell'avventura, il contrario esatto della vita!¹⁹

«Il contrario esatto della vita» non può pretendere di avere qualcosa di importante da dire sulla vita, e dunque sulla realtà; chi non conosce la vita, non può conoscere la verità e gli resta soltanto produrre storielle: forse divertenti, ma non vere, come veri sono invece i prodotti pornografici.

Non solo, ma l'autobiografia stessa è stata dichiarata impossibile:

L'identità è un'impostura, si alza il vento degli altri e ci rapisce, da un momento all'altro siamo abitati da voci e accenti che non sono nostri. Ci sono decine di inquilini nella nostra personalità, e l'amministratore del condominio che si fa chiamare Ragionier Io è solo uno che fa finta di essere se stesso... e blabla, eccetera, secondo quanto si può trovare scritto in qualsiasi manuale postmoderno ortodosso.

Ma la verità è che le cose non stanno affatto così! L'amministratore del condominio è un tiranno assoluto. La società permette a una persona su centomila di mettere in scena questa anarchia identitaria: giusto ai comici di professione, e solo dentro la cornice protetta di un palco. Provate, in ufficio, a

¹⁶ Ivi, p. 41.

¹⁷ TIZIANO SCARPA, *Venezia è un pesce. Una guida*, Milano, Feltrinelli, 2000.

¹⁸ RAUL MONTANARI, ALDO NOVE & TIZIANO SCARPA, *Nelle galassie oggi come oggi. Covers*, Torino, Einaudi, 2001.

¹⁹ TIZIANO SCARPA, *Kamikaze d'Occidente*, cit., p. 37.

scuola, per la strada, a farvi possedere da un'altra identità, e sappiatemi dire come reagisce chi vi sta intorno²⁰.

Dal momento che l'autobiografia è stata relegata nei territori della letteratura, e dunque della finzione, il racconto autobiografico non può fare presa. Alla verità del racconto autobiografico si è sostituita quella del racconto pornografico.

Non si tratta però di un trucco per accaparrarsi più lettori trasformando il racconto autobiografico in un testo pornografico, visto che il narratore dichiara di non credere nei postmoderni relativismi identitari. E non si tratta nemmeno di ancorare davvero l'identità in una presunta autenticità del corpo, poiché la stessa realtà dei corpi pornografici viene in *Kamikaže d'Occidente* denunciata come *produzione* di autenticità. Anche del corpo si possono fare tanti usi discorsivi diversi; le azioni del corpo non sono letterali, sono sottoposte all'interpretazione, come tutti i segni. Fare l'amore può significare odio: «Ci detestiamo, e ce lo diciamo scopandoci fino allo sfinimento»²¹. Persino degli atti corporei involontari acquistano significati e passano dalle zone dell'organico, naturale, autentico, nell'ambito culturale dei segni, come nell'episodio della donna che russa, o quando il protagonista si chiede: «Sarò stato soddisfacente nell'impersonare la parte di chi riceve soddisfazione?»²²

Il racconto pornografico nel romanzo non viene messo in atto perché riconosciuto e accettato come l'unico in grado di produrre verità, ma, al contrario, per denunciarne la finzione e per detronizzare in questo modo una realtà che pretende di essere la Realtà. Angelo Guglielmi²³ ha riconosciuto il programma di *Kamikaže d'Occidente* nell'intervento di Scarpa al convegno *Scrivere sul fronte occidentale* e stampato poi negli atti:

Prendere un'ideologia alla lettera è, per quell'ideologia, molto più pericoloso che opporvisi frontalmente. Un cataro o un fondamentalista francescano pauperista sono risultati, per la chiesa cattolica, molto più pericolosi di un ateo. Portare alle

²⁰ Ivi, p. 194.

²¹ Ivi, p. 85.

²² Ivi, p. 175.

²³ ANGELO GUGLIELMI, *Critica dell'ideologia. Alla lettera*, in «l'Unità», 18 novembre 2003.

estreme conseguenze, o meglio, *portare alle immediate conseguenze letterali* un'ideologia, ha conseguenze distruttive per quell'ideologia²⁴.

Sempre nello stesso intervento, Scarpa spiega in seguito che le ideologie si servono di «una protezione ironica» che sviluppano negli individui, insegnando loro di non prenderle sul serio; l'ironia, secondo l'autore, è «il valore etico più pubblicizzato nella nostra epoca»²⁵.

Dando retta a quanto viene enunciato in quella *Circolare*, Scarpa in *Kamikaze d'Occidente* intende privare il lettore di quella protezione ironica e costringerlo a chiedersi non solo se è vero ma, per di più, se è possibile. Mettere in atto il connubio tra il racconto pornografico e quello autobiografico, cercare di ricreare l'effetto-realtà della pornografia, serve allora a risvegliare certe modalità di lettura assopite. Perché non è in pericolo solo la letteratura, relegata com'è nei territori della finzione; lo stesso racconto scandalistico della realtà pornografica, come si è visto, tradisce un meccanismo anestetizzante di rimozione.

Tradisce qualcos'altro ancora, anche se non è quello che vuole: i propri meccanismi di *produzione* di realtà. Anzi, vorrebbe celarli. Ma fallisce nel proprio tentativo di sostituirsi alla realtà proprio perché si affida ai procedimenti realistici. È rivelante l'episodio nel cinema porno:

La pellicola è scadente. L'audio è un muggito. Le inquadrature sono sbilenche. Il montaggio è ignorantissimo. [...] Questo film non serve a eccitare: al contrario, viene proiettato per instillare scoramento. Non c'è niente da vedere sullo schermo, se non constatare quanto è sordida la rappresentazione, e quanto sia più accattivante la cosa vera [...]. Questa sala è un baluardo morale dell'Occidente contro il vizio, erge il petto e i cazzi opponendoli al dilagare dei surrogati virtuali. È una reprimenda del realismo, che è sì realistico ma pur sempre finto²⁶.

In un episodio analogo, ma questa volta di pornografia televisiva: «La televisione è la sincerità fatta schermo. Dice la verità su se stessa: mostra che

²⁴ TIZIANO SCARPA, *Circolare segretissima da diffondere di nascosto fra gli autori italiani di finzione*, in *Scrivere sul fronte occidentale*, a cura di Antonio Moresco e Dario Voltolini, Milano, Feltrinelli, 2002, p. 26.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ TIZIANO SCARPA, *Kamikaze d'Occidente*, cit., p. 189.

non c'è niente da vedere»²⁷. Per opporsi alle immagini e alla rappresentazione, che vogliono assurgere alla realtà, bisogna guardarle. Non si può girare le spalle e guardare altrove, dato che anche quello che sembrava essere l'ultima autentica realtà – il corpo umano – entra nelle prassi discorsive e diventa segno, rappresentazione²⁸.

Ad un certo punto, sembra che il dolore fisico possa costituire quell'ultima frontiera, che «sia inoltrepasabile, non lo si può elaborare spiritualmente, scavalcandolo con l'umorismo. Tutto il mondo è fantastico, tutto è gioco e mito e fiaba e falsificazione linguistica, solo il dolore fisico è letterale»²⁹. Solo che, nelle prime pagine dello stesso romanzo, si narra fra l'altro dell'«attenzione sensoriale e intellettuale» che una donna rivolge al proprio corpo durante l'esperienza di sesso anale; a detta del narratore, le donne in generale, in quella

²⁷ Ivi, p. 211.

²⁸ CHRIS SHILLING, *The Body and Social Theory*, London/New Delhi, Thousand Oaks/Sage, 1993; 2a ed., ivi 2003, p. 1 e *passim*, nota che da una parte il corpo è diventato l'espressione privilegiata di identità individuale, ma dall'altra ciò si ottiene grazie a interventi sul corpo. Volendo inasprire ulteriormente questo paradosso, si potrebbe dire che la ricerca di autenticità, o di specificità individuale irripetibile, passa per le vie di modellazione artificiale, anche del corpo, a partire dal crescente investimento nelle cure della salute. Il corpo come luogo di sempre più numerosi interventi sociali e culturali è stato individuato già da Foucault, in più di un'opera: MICHEL FOUCAULT, *Storia della sessualità*, trad. di Pasquale Pasquino, Giovanna Procacci e Laura Guarino, Milano, Feltrinelli, 1978-85; nuova ed., ivi 2005-06, 3 voll.; MICHEL FOUCAULT, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, trad. di Alceste Tarchetti, Torino, Einaudi, 1976; nuova ed., ivi 2006; MICHEL FOUCAULT, *The Birth of the Clinic. An Archaeology of Medical Perception*, trad. inglese di A. M. Sheridan Smith, London, Tavistock Publications, 1973; nuova ed., New York, Vintage Books, 1994. Sulla scia del pensiero foucaultiano, radicalizzandolo in un'unica direzione, certi teorici hanno voluto negare qualsiasi impatto della determinazione biologica e ridurre l'essere corporeo a una mera costruzione culturale, sociale, discorsiva; ad esempio, secondo BRYAN S. TURNER, *The Body and Society. Explorations in Social Theory*, Oxford, Basil Blackwell, 1984; 2a ed. London, Sage, 1996, p. 34, il "corpo naturale" è sempre, già in partenza, intriso di concezioni culturali e modellato dalla storia sociale. Lo stesso autore ha coniato il termine «società somatica» (*somatic society*), sulla base della convinzione che il corpo sia diventato il campo principale di attività politica e culturale nelle società contemporanee; BRYAN S. TURNER, *Regulating Bodies. Essays in Medical Sociology*, London, Routledge, 1992, p. 12, p. 162. CHRIS SHILLING, *The Body and Social Theory*, cit., p. IX e *passim*, vede invece il rapporto fra la determinazione biologica e la costruzione (culturale, politica, sociale, discorsiva) come tensione irrisolvibile tra fattori che concorrono nella creazione del corpo umano. Se a Turner da una parte si può obiettare riduzionismo, Shilling dall'altra tralascia di riconoscere che gli stessi binomi natura/cultura, biologia/società, organico/discorsivo, e simili, sono culturalmente costruiti e che le linee di demarcazione tra essi sono sottoposte a mutazioni storiche e ideologiche. Fin dalla sua opera prima, TIZIANO SCARPA, *Occhi sulla graticola*, Torino, Einaudi, 1996, indaga la posizione precaria del soggetto (e del suo corpo) tra i poli apparentemente contrapposti nei suddetti binomi.

²⁹ TIZIANO SCARPA, *Kamikaze d'Occidente*, cit., p. 68.

situazione, «soppesano il dolore e il significato di ciò che stanno facendo»³⁰. E se è possibile attribuire vari significati al dolore fisico sperimentato in prima persona, è ancora più probabile che il dolore degli altri venga inteso, e malinteso, secondo diversi schemi interpretativi; nell'*Ultima scheda. Intervista all'uomo neutro (sbobinatura)*, anche l'asportazione dei testicoli e del pene corrosi dal cancro viene interpretata, caricata di significati, trasformata in segno, in rappresentazione, si presta alla «falsificazione linguistica»³¹.

Denunciati il realismo e la concezione pornografica della verità con il loro tentativo di dissimulare i propri meccanismi di produzione di realtà, fallita anche la ricerca della realtà e dell'autenticità che si sottraggano all'elaborazione segnica, interpretativa, rappresentativa, che cosa resta? Parlando del matrimonio e dei modelli insoddisfacenti di stare in coppia, il protagonista in un dialogo dichiara:

«Ormai si è capito che bisogna prendere quello che c'è, e usarlo, non puoi ricominciare sempre tutto dall'inizio»³².

Così come dalla «pornografia dei rapporti umani», come si legge altrove³³, bisogna cercare di passare a qualcosa di diverso per vie battute, si rivela essere altresì impossibile rifugiarsi in qualche zona idillica di autenticità e «bisogna prendere quello che c'è, e usarlo». Bisogna riappropriarsi dei segni, riusarli, reinventarli. Sotto il guscio della rappresentazione segnica del mondo forse non c'è nessun mondo da rappresentare, ma c'è sempre e solo qualche mondo da inventare, usando quello che c'è.

Ed è precisamente quello che Scarpa ha fatto dopo *Kamikaze d'Occidente*, con *Corpo*, raccolta di prose brevi che l'autore stesso ha voluto definire «aforismi»³⁴. Suddiviso in cinquanta parti, carico di significati, interpretazioni, rielaborazioni, storie, fantasticherie, metafore, il corpo in quel libro ha affermato la propria presenza.

³⁰ Ivi, p. 12.

³¹ Ivi, pp. 304-308.

³² Ivi, p. 44.

³³ Ivi, p. 182.

³⁴ TIZIANO SCARPA, *Corpo*, Torino, Einaudi, 2004.

MONICA JANSEN*

Memoria e armenità
ne *La Masseria delle Allodole* di Antonia Arslan

La notte, a volte, sulla collina suona il
flauto rivolto alla luna;/ in mezzo al
grano, unico amico, lo ascolta lo
spaventapasseri.

(DANIEL VARUJAN, *Il guardiano dei campi*)

Nell'introduzione a *Hushèr la memoria. Voci italiane di sopravvissuti armeni* Giorgio Pisanello ricorda come Antonia Arslan definisce il concetto di *armenità*:

Il concetto di *armenità*, come totale adesione a un sangue innocente e meraviglioso, come «una traccia esile di flauto, che l'orecchio appena percepisce ai confini dell'udito» [...] è travolgente. L'emozione che suscita questo amore per le proprie radici ha un richiamo antico, precedenti e riferimenti talmente appassionati da poter dire con sicurezza che la memoria, anche se lacerante e crudele, non può più lasciar spazio ad altre evenienze emotive. Rimane questa traccia straziante: *armenità*, un sinonimo quasi di armonia strangolata, d'innocenza tradita, di mai riconosciuta poesia, di sangue perduto e di irreparabile agonia di un popolo «onesto e intelligente»¹.

La traccia del flauto di cui si perde la sostanza tangibile per tradurla in conoscenza da trasmettere, potrebbe essere ricondotta a un verso del poeta armeno Daniel Varujan contenuto ne *Il canto del pane*. È proprio traducendo questa raccolta postuma che la studiosa e scrittrice Arslan ha imboccato nel 1992 la strada per la riappropriazione delle proprie radici armene: «La notte, a

* Universiteit Antwerpen/ Universiteit Utrecht

¹ GIORGIO PISANELLO, *Introduzione*, in ANTONIA ARSLAN & LAURA PISANELLO, *Hushèr. La memoria. Voci italiane di sopravvissuti armeni*, Milano, Guerini e Associati, 2001, p. 9.

volte, sulla collina suona il flauto rivolto alla luna;/ in mezzo al grano, unico amico, lo ascolta lo spaventapasseri»².

Introducendo il poeta, capofila di un'intera generazione di intellettuali armeni che cade tra le prime vittime del genocidio nella notte del 24 aprile 1915, Arslan dichiara che *Il canto del pane*, a cui Varujan stava ancora lavorando mentre si stava avviando alla «orribile morte della vittima innocente»³, è «come un messaggio dal regno della morte»⁴. È interessante soffermarsi un attimo su come Arslan caratterizza lo stile del poeta tra concretezza e simbolo, tra Oriente e Occidente, caratteristiche che sono applicabili anche al suo romanzo del 2004, *La Masseria delle Allodole*, luogo di sogno e di massacro. Scrive Arslan che Varujan nelle sue poesie esprime un forte, carnale legame con la terra che è stato reciso, e che quindi la quiete vita dei campi da lui descritta è in verità una vita sognata:

L'inquietante, ambigua modernità [...] sta prima di tutto nella forza quasi selvaggia con cui queste immagini [...] si iscrivono su uno sfondo di oscura *détresse*, di premonizioni e di presagi negativi. Non c'è arcadia in Varujan. [...] I barbari, come in Kavafis, possono arrivare in ogni momento, e la realtà della vita della *sua* campagna si iscrive nei labili confini di un sogno⁵.

La «Masseria delle Allodole» nel romanzo di Arslan è la casa di famiglia nella provincia anatolica che sarebbe dovuta diventare lo scenario ideale per la fusione tra Oriente e Occidente, per la riunione dei due fratelli, Yerwant che in Italia ha fatto fortuna come medico e che nel suo amore per il lusso combina gusti orientali con novità occidentali, e Sempad il farmacista, grande amante della modernità ma troppo legato alla sua terra per poterla abbandonare. La sognata masseria sarebbe dovuta diventare una casa di villeggiatura come si usa in Occidente, con lawn-tennis e vetri colorati importati direttamente dall'Inghilterra. Il 24 maggio 1915, quando l'Italia entra in guerra, si spezza però

² DANIEL VARUJAN, *Il guardiano dei campi*, in *Il canto del pane*, a cura di Antonia Arslan, Milano, Guerini e Associati, 2004 (prima ed. 1992), p. 71.

³ ANTONIA ARSLAN, *Introduzione*, in *Il canto del pane*, cit., p. 29. Si veda anche: «continuò a “griffonner des poèmes” con testarda, infantile speranza, fino a quel giorno sinistro» (*ibid.*).

⁴ *Ivi*, p. 13.

⁵ *Ivi*, p. 14.

il sogno di Yerwant, che non potrà più ritornare al suo paese d'origine nella sua «Isotta Fraschini rossa, con il monogramma in argento sulle portiere»⁶, e quello di Sempad, perché il telegramma ricevuto dal “Kaymakam” in quello stesso giorno contiene il verdetto di un oscuro destino che lui soltanto presente: «ma in quel mattino tutto sole, per la prima volta sente un peso immenso abbattersi sulle sue spalle, e si domanda (oh, per un attimo) se rivedrà più queste albe e questi tramonti, e Yerwant»⁷.

L'idillio affrescato nella prima parte del libro di una comunità armena laboriosa e festosa di cui vengono evocati con amore i personaggi troppo innocenti e troppo spensieratamente generosi, i colori solari primari come nella poesia di Varujan, gli odori di cibo e di fiori e le usanze copiose delle feste di pasqua e della cerimonia dei Fiori della Vergine, viene ad un tratto brutalmente annegato in un'orgia di sangue: «E così si compì il destino di Sempad e dei suoi. Lame balenarono, urla si alzarono, sangue scoppiò dappertutto, un fiore rosso sulla gonna di Shushanig: è la testa del marito, decapitata, che le viene lanciata in grembo»⁸.

Nel romanzo le premonizioni del Male attraversano il quadro narrativo di umana felicità nella forma di corsivi profetici che parlano nel tempo futuro, di sogni ammonitori dei personaggi e di cambiamenti atmosferici nelle descrizioni. È una conoscenza sensitiva che in modo ottocentesco – non dimentichiamo che Arslan è anche l'autrice di saggi pionieristici sulla narrativa popolare e d'appendice e sulle scrittrici italiane fra Otto e Novecento – attraverso il narratore onniscente arriva al lettore “paziente” senza raggiungere però in tempo i destinatari romanzeschi, i personaggi che la intuiscono ma poi la dimenticano. Così succede per esempio alla bella Azniv:

Mentre un brivido disperato la scuote tutta, Azniv improvvisamente comprende un pericolo, un orrore incombente, e il suo giovane sangue dà un balzo di voluttuosa speranza. Un cieco istinto la spinge ad andare via da quel luogo, dove le rose sembrano adesso profumare di morte, e il muro del giardino nasconde

⁶ ANTONIA ARSLAN, *La Masseria delle Allodole*, Milano, Rizzoli, 2004, p. 41.

⁷ Ivi, p. 84.

⁸ Ivi, p. 102.

tombe sconosciute. [...] Ma presto si immerge in mille gradevoli occupazioni festive, e dimentica⁹.

Il Male e il Bene appartengono a due logiche diverse che nel momento precedente alla tragedia non comunicano.

Ne *La Masseria delle Allodole* coabitano due memorie, da una parte quella dolce e nostalgica della terra perduta chiamata nell'immaginario armeno «Hayastan», come la farmacia di Sempad, che viene trasmessa tramite odori e gusti, e dall'altra quella crudele e opprimente della strage degli uomini e della deportazione di donne e bambini nel deserto siriano fra il 1915 e il 1917, gli anni del cosiddetto «genocidio perfetto»¹⁰. Sul risvolto si parla infatti di «un romanzo dolce e straziante come una fiaba». L'armenità è composta quindi da una duplicità antitetica costituita dalle due parti in cui è diviso il romanzo, dalla prima parte intitolata *Lo zio Sempad*, all'insegna della leggenda del «mite e fantasticante popolo armeno» che lui incarna, e dalla parte seconda dedicata a *Shushanig*, la moglie di Sempad, simbolo della forza della sopravvivenza, personaggio particolarmente caro alla scrittrice «perché chiude dentro di sé una tale massa di dolore e riesce a far fronte lo stesso»¹¹. Sempad e la moglie, un tempo «feconda e chiassosa»¹², per lui «il suo albero frondoso»¹³, formano un'unione che è la garanzia intrinseca al romanzo che il male non potrà vincere il bene. L'armonia infatti viene ricostruita alla fine verticalmente, come nella poesia di Varujan: «La terra amata si salva nel cielo»¹⁴. La contrapposizione fra Paradiso e Apocalisse nel romanzo di Arslan assume in questo modo forti connotazioni religiose, in contrasto però con il Dio laico per «l'onore e la gloria» del quale gli ideologi del Comitato Unione e Progresso hanno ideato la

⁹ Ivi, pp. 56-57.

¹⁰ CLAUDE MUTAFIAN, *Metz Yeghern. Breve storia del genocidio degli armeni*, Milano, Guerini e Associati, 2005 (prima ed. 1995), p. 34.

¹¹ STEFANIA GARNA, *Intervista ad Antonia Arslan. La Masseria delle Allodole: storie e storia al femminile*, in «DEP: Deportate, Esuli, Profughe. Rivista telematica di studi sulla memoria femminile», 2 (2005), p. 148.

http://www.unive.it/media/allegato/dep/Interviste%20e%20testimonianze/10-Intervista_Arslan.rtf (consultato 12-10-06).

¹² ANTONIA ARSLAN, *La Masseria delle Allodole*, cit., p. 22.

¹³ Ivi, p. 98.

¹⁴ ANTONIA ARSLAN, *Introduzione*, in *Il canto del pane*, cit., p. 19.

deportazione nel deserto «come un rito di purificazione»¹⁵. Altrove la scrittrice contrappone la logica del male all'irrazionalità del sogno: «il Male è monotono, innaturale, chiuso entro spazi definiti. È costruito come una macchina d'acciaio, e posa sulla negazione. Lo spirito umano invece tende al sogno dell'infinito»¹⁶. Sarà infatti il sogno del marito morto innocente a salvare Shushanig sulla strada infame verso l'annullamento: «Non può vincere, il male, se il bene esiste: neghiamo questo presente, neghiamo che esista, e tornerà la voce di Sempad, in quella infinita di Dio...»¹⁷.

Il mondo di Sempad e Shushanig viene evocato nel *Prologo* da Yerwant, il nonno della scrittrice, scampato al genocidio perché andato a Venezia a 13 anni per studiare al Moorat-Raphael, il collegio per ragazzi armeni. Il romanzo è poi dedicato a «Enrica-Henriette, la bambina che non crebbe». Zia Henriette che dopo aver assistito bambina «all'orrenda esperienza di sangue di Sempad»¹⁸, nella diaspora, privata dalla lingua madre, non ha mai voluto «raccontare la storia della sua sopravvivenza»¹⁹: «Per Henriette, che ha tre anni, da quel momento il mondo si ferma. [...] In quella lontana solare giornata di maggio lei e i suoi familiari, piccoli e grandi, tutti sono stati giudicati, e trovati colpevoli – di esistere: e Dio si è velato»²⁰. Con la sua presenza la zia riempie «la casa di memorie oscure»²¹. La dedica alla “zia bambina” può quindi anche essere letta come una dedica a tutti i sopravvissuti armeni, dato che il tratto comune delle testimonianze raccolte da Arslan e Pisanello in *Hushèr* è che i racconti privilegiano la prospettiva infantile perché «riflettono orrori inimmaginabili visti dagli occhi di un bambino»²². La zia Henriette e il nonno Yerwant incarnano ambedue l'indicibile dramma armeno espresso in parole soltanto attraverso la nipote Antonia che si assume gli «speciali doveri»²³ di raccontare la loro storia per renderne testimonianza.

¹⁵ ANTONIA ARSLAN, *La Masseria delle Allodole*, cit., p. 129.

¹⁶ ANTONIA ARSLAN, *I giusti: coloro che non guardano altrove*, in *Hushèr. La memoria*, cit., p. 156.

¹⁷ ANTONIA ARSLAN, *La Masseria delle Allodole*, cit., pp. 99-100.

¹⁸ Ivi, p. 121.

¹⁹ Ivi, p. 7.

²⁰ Ivi, p. 86.

²¹ Ivi, p. 8.

²² ANTONIA ARSLAN & LAURA PISANELLO, *Nota ai testi*, in *Hushèr. La memoria*, cit., p. 28.

²³ ANTONIA ARSLAN, *La Masseria delle Allodole*, cit., pp. 14-15.

Infatti, solo ad Antonia il nonno ha aperto «la teca della nostalgia»²⁴ nel momento in cui le memorie sono diventate fiabe innocue con il dolce gusto dell'uva anatolica:

L'uva di agosto! Ricordava Yerwant nei suoi anni più tardi, quando con inflessibile autorità sorvegliava la convalescenza della bambina. [...] Così la bambina si affaccia per la prima volta alla finestra che si apre sul Paese Perduto, attraverso il dolce senso del gusto, del sogno del sapore lontano²⁵.

Arslan parla di una contraddizione nel comportamento del nonno: in un primo momento non ha voluto negare la sua discendenza, dando ai suoi figli ben quattro nomi armeni, ma in un secondo tempo ha tentato di cancellare la sua origine cambiando nel 1924 il cognome da Arslanian in Arslan – così che «il nome, amputato, può anche sembrare turco»²⁶ – e privando i suoi figli sia della lingua che della cultura armena con l'idea di fargli il dono dell'appartenenza totale a una vera patria, l'Italia. Con il risultato però che questi non saranno capaci di determinare interamente le loro passioni, la loro profonda congenita «armenità», destinati dunque a non sentirsi «mai accettati fino in fondo»²⁷, o anche a sentirsi «semi-orfani», per usare un termine dello psichiatra Haikaz Grigorian²⁸, nominato dall'autrice nei *Ringraziamenti* alla fine del romanzo come il «misterioso fratello d'anima»²⁹.

Il nonno Yerwant e la zia Henriette rappresentano infine due modi in cui gli armeni, colpiti dalla cosiddetta «sindrome depressiva armena» individuata da Grigorian, hanno tentato di rimuovere la loro tragedia doppiamente negata, sviluppando «un senso di colpa *collettivo* che nessun riconoscimento *collettivo* è venuto a sanare»³⁰. Nel romanzo si racconta come Yerwant, che sta preparando un viaggio in automobile per ritrovare finalmente il fratello e la sua infanzia, si sente invadere da «un'infinita pace»³¹: «per tutto il resto della sua vita Yerwant

²⁴ Ivi, p. 40.

²⁵ Ivi, p. 38.

²⁶ Ivi, p. 139.

²⁷ Ivi, p. 41.

²⁸ HAIKAZ M. GRIGORIAN, *Pellegrinaggio ai luoghi del genocidio*, in Hushèr. *La memoria*, cit., p. 139.

²⁹ ANTONIA ARSLAN, *La Masseria delle Allodole*, cit., p. 233.

³⁰ Ivi, p. 154.

³¹ ANTONIA ARSLAN, *La Masseria delle Allodole*, cit., p. 42.

ricorderà quei mesi come il culmine del suo tempo [...]. Una rinascita [...]. Una pace nuova»³². Nell'estate del 1915 però, quando anche all'estero trapelano le prime notizie sulle stragi armene, egli si vede ad un tratto privato della possibilità di riappropriarsi delle sue radici, e da quel momento «Il cuore di Yerwant si chiude, si sigilla per sempre. Oppresso da *un infinito senso di colpa* [...] Yerwant non scenderà mai più di sua volontà nelle radici della sua appartenenza, nei musicali, colorati ricordi del Paese Perduto, mai più fino a quando li racconterà alla bambina come fiabe lontane, forse inaccessibili, forse sognate» (corsivo mio)³³.

Il nonno quindi sceglie di chiudere il suo racconto entro lo stretto cerchio familiare, «cosicché il racconto [...] diventerà pura affabulazione mitica»³⁴; la zia, in quanto vittima, sceglie il silenzio e vive così «tutta la vita nel cono d'ombra di quella tragedia lontana, ma impossibilitat[a] a parlarne»³⁵. Sono ambedue forme di negazione della memoria che secondo la scrittrice vanno combattute rendendola invece una memoria condivisibile con l'intera comunità. Infatti la raccolta di voci italiane di sopravvissuti armeni effettuata da Arslan insieme a Laura Pisanello serve a due scopi, quello della memoria e quello della conoscenza del genocidio. La conoscenza significa in primo luogo riconoscimento dell'esistenza del genocidio da parte della comunità internazionale e, più urgente ancora, da parte della nazione turca. Le testimonianze secondo Arslan in un'intervista sono «tutti tasselli di memoria che rendono ormai non più in nessun modo discutibile o opinabile che il genocidio sia esistito»³⁶. Questa meta sembra dunque ormai raggiunta, come si legge anche nell'opuscolo *Metz yeghérn. Breve storia del genocidio degli armeni*: «Il problema non consiste tanto nel convincere turchi o altri, perché chiunque si sia poco o tanto occupato del problema sa che vi fu genocidio»³⁷. Il problema da affrontare oggi è piuttosto quello di creare una memoria collettiva per poter procedere a una riconoscenza condivisa. Claude Mutafian, l'autore di *Metz yeghérn* (che in armeno significa 'il

³² Ivi, pp. 76-77.

³³ Ivi, p. 139.

³⁴ Ivi, p. 153.

³⁵ Ivi, p. 154.

³⁶ STEFANIA GARNA, *Intervista ad Antonia Arslan*, cit., pp. 151-52.

³⁷ CLAUDE MUTAFIAN, *Metz Yeghérn*, cit., p. 64.

grande Male’), afferma che è «essenziale evitare i giudizi di valore o i discorsi razzisti antiturchi, che sono solo dannosi»³⁸ e nella sua introduzione a *Hushèr* Giorgio Pisanello dichiara: «Il riconoscimento del genocidio servirebbe d’altronde sia al popolo turco sia a quello armeno, perché non v’è dubbio che se è atroce essere la vittima, lo è altrettanto essere il colpevole»³⁹.

La questione di individuare momenti di memoria condivisibili preme particolarmente a Arslan. Ne *La tasca di Ismene*, la rubrica su «Avvenire» intitolata a una delle protagoniste de *La Masseria delle Allodole*, la scrittrice ascolta il richiamo dei suoi personaggi dedicando l’intervento del 24 aprile 2005 al novantesimo anniversario della prima “pulizia etnica” del Ventesimo secolo. Auspicandosi che la memoria del male estremo subito sia dagli armeni che dagli ebrei sarà finalmente condivisa, Arslan si sofferma in particolare sul dovere della comunità europea di rompere il negazionismo dei turchi aiutandoli «a scavare nella loro memoria collettiva e a chiudere l’enorme buco nero che ha coperto la realtà del destino di un intero popolo, e ne ha inghiottito anche la memoria». Citando la giornalista turca Elif Savak, Arslan dimostra come la storia orale possa correggere la storia scritta spesso menzognera e elusiva: «Dobbiamo ascoltare le memorie soppresse delle nonne turche. Perché, mentre i nazionalisti turchi continuano a reagire contro ogni voce critica nella società civile, diffondendo sistematicamente una collettiva amnesia, le vecchie signore, loro sì che ricordano»⁴⁰.

Anche nel romanzo si racconta di «un gruppo di poveri turchi» che dopo l’eliminazione fisica degli armeni dalla piccola città di provincia mai nominata⁴¹

³⁸ Ivi, p. 63.

³⁹ GIORGIO PISANELLO, *Introduzione*, in ANTONIA ARSLAN & LAURA PISANELLO, *Hushèr. La memoria*, cit., p. 24.

⁴⁰ ANTONIA ARSLAN, *La tasca di Ismene. Genocidio armeno, la Turchia ci ripensa?*, in «Avvenire», 26 aprile 2005, http://www.db.avvenire.it/pls/avvenire/ne_cn_avvenire.c_leggi_articolo?id=537312&id_pubblicazione=2 (consultato 12-10-2006). Nel 2004 è apparso in Turchia *Anneannem* (‘Mia nonna’) della scrittrice turca Fethiye Çetin (*Anneannem*, Istanbul, Metis Yayinlari), che ricostruisce la storia di sua nonna morta nel 2000 nata da genitori armeni con il nome di Heranus Gadaryan. Nel 1915 durante l’esodo ad Aleppo la nonna era stata rapita da un ufficiale turco che l’aveva adottato e convertito alla fede musulmana. Il libro è stato un grande successo in Turchia. Ringrazio Nevin Öskan per avermelo segnalato.

⁴¹ Durante una conferenza presso la Dante Alighieri di Utrecht il 13 ottobre 2006 Arslan l’ha identificata con la città di Kharput.

«prenderà l'abitudine di sistemarsi nel pomeriggio sotto l'insegna sbilenca e sbiadita [della farmacia], ricordando senza bisogno di parlarne la bontà di Sempad»⁴². Ai vecchi viene attribuita la saggezza della memoria storica, che non sempre serve però a prevenire disastri imminenti. Preparandosi alla meglio alla deportazione ad Aleppo gli armeni della piccola città ascoltano gli anziani «che possono dare testimonianza sui massacri del 1894-96, aiutare coi ricordi, limitare lo spaventoso vuoto che circonda il futuro, dare consigli, suggerire norme»⁴³. Non sanno però che la «tradizionale cortesia ottomana»⁴⁴ dei tempi di Abdul-Hamid soprannominato il “sultano rosso”, questa volta non porgerà nessun riparo a uno sterminio programmato «con una precisione chirurgica»⁴⁵ dai Giovani Turchi, che nel 1913 stabilirono una dittatura militare guidata dalla dottrina del “panturchismo” secondo la quale la razza turca era superiore. Mutafian in *Metz Yeghèrn* afferma che, dopo aver eliminato la barriera fisica degli armeni fra turchi ottomani e tartari dell'Azerbaijan – il che dimostra che la strage non è riconducibile a un fattore religioso ma prima di tutto a un fattore territoriale⁴⁶ – le autorità turche con l'assenso degli organismi internazionali sono riuscite a compiere anche un vero e proprio «genocidio bianco» (*white genocide*), ovvero la distruzione sistematica della cultura armena per sradicarne pure il ricordo⁴⁷. Secondo Arslan le testimonianze servono anche a riportare alla superficie «quel multietnico mondo anatolico che riuniva cristiani di varia osservanza [...] con i musulmani» del quale la «semplificazione etnica» che oggi pone a confronto solo curdi e turchi, è una «barbara forzatura»⁴⁸.

Analizzando le testimonianze raccolte in *Hushèr* l'autrice osserva che oltre allo stile asciutto privo di sentimentalismi le accomuna la presenza di turchi “giusti”: «In molte descrizioni [...] figura almeno un turco che si impietosisce e che interviene, come un *deus ex machina*, all'ultimo momento utile per salvare

⁴² ANTONIA ARSLAN, *La Masseria delle Allodole*, cit., p. 92.

⁴³ Ivi, p. 120.

⁴⁴ Ivi, p. 121.

⁴⁵ Ivi, p. 128.

⁴⁶ CLAUDE MUTAFIAN, *Metz Yeghèrn*, cit., p. 50.

⁴⁷ Ivi, p. 56.

⁴⁸ ANTONIA ARSLAN, *I giusti*, cit., p. 162.

una vita altrimenti perduta»⁴⁹. Questi giusti, ovvero «coloro che sanno dire di no, anche se per razza o posizione politica sarebbero dalla parte degli oppressori»⁵⁰, spesso sono sconosciuti e non sempre sono degli eroi, dato che molti fra i turchi che aiutarono degli armeni non furono mossi da ragioni del tutto altruistiche. Anche nel romanzo dove predomina una visione “dal basso”, si trovano vari esempi di questi sconosciuti turchi “buoni” che hanno reso meno amara la sorte di alcuni dei protagonisti.

Prima di tutto c'è il colonnello nella cittadina provinciale di Sempad, elemento del vecchio regime, che viene descritto come un «uomo ragionevolmente onesto, ragionevolmente umano, mediamente corrotto»⁵¹. Il colonnello che regolarmente ha potuto approfittare della ricchezza di quel «popolo così docilmente sciocco»⁵² conosce bene «i vantaggi della tolleranza, capisce che è il giorno più funesto per un paese quello in cui, per sentirsi unito, sente il bisogno di eliminare una parte dei suoi cittadini, inermi»⁵³. Insieme alla sua amante egiziana Madame Sesostris sogna di «acquistare meriti sonanti e insieme fare del bene, che prospettiva seducente»⁵⁴. Non essendo però al corrente della deportazione e presto rimosso dagli ufficiali “Ittihadisti”, il suo aiuto rimarrà limitato a quella proverbiale cortesia ottomana che gli permette di seppellire gli uomini uccisi brutalmente nella «Masseria delle Allodole» e di dare salvacondotto alle donne ivi presenti.

Il giovane ufficiale Djelal innamorato della bella Azniv, la figlia d'Armenia, rappresenta la concezione orientale del rapporto tra i sessi che secondo Arslan fu la ragione per una delle peculiarità del genocidio armeno, il diverso trattamento di uomini e donne. La donna può essere risparmiata dalla morte perché «rimasta sola è libera preda [...]. È come un grazioso animale domestico che cambia padrone»⁵⁵. Quando l'ufficiale riceve l'incarico di salvare *in extremis* Azniv dalla morte nel deserto siriano, prima «nel cuore di Djelal si fa strada

⁴⁹ Ivi, p. 160.

⁵⁰ Ivi, p. 155.

⁵¹ ANTONIA ARSLAN, *La Masseria delle Allodole*, cit., p. 108.

⁵² Ivi, p. 117.

⁵³ Ivi, p. 109.

⁵⁴ Ivi, p. 131.

⁵⁵ ANTONIA ARSLAN, *I giusti*, cit., pp. 159-60.

un'immensa pietà per questa femmina contaminata, ma anche il nascosto sollievo che potrà essere il suo salvatore. [...] L'antico orgoglio del conquistatore verso le donne (come verso le città) sottomesse riaffiora intatto sotto la vernice occidentale, e Djelal abbandona in fretta i brandelli del suo sogno romantico»⁵⁶. Infine il ruolo principale di *deus ex machina* nel romanzo spetta al mendicante Azim, ambiguo personaggio “umile”, che da parassita e spia diventa protettore di Shushanig. Dice di lui l'autrice in un'intervista:

Personaggio verosimile è senz'altro Nazim e mi ha permesso di dire ciò a cui tenevo moltissimo ovvero il fatto che anche molti turchi erano istintivamente contrari al fanatismo dei capi del loro governo [...] l'idea terribile del massacro totale [...] questo non fa parte del dna del semplice turco religioso [...] non gli ho dato teorie [...] attraverso il ragionamento economico passa lo scatto morale [...] egli si sente improvvisamente cavaliere di Harun al Rashid, protettore della vedova⁵⁷.

Nel suo saggio intitolato *I giusti. Coloro che non guardano altrove* Arslan parla anche dell'importanza per il sopravvissuto armeno di «poter credere che qualche turco non li odiava, poter ricordare, fra tante miserie, il gesto umano. Ognuno di noi ha infatti un suo valore intrinseco, e questo valore non si definisce in solitudine, ma si elabora nella relazione con gli altri esseri umani esistenti nel contesto in cui ciascuno di noi vive»⁵⁸. Nel riconoscimento del genocidio bisogna quindi anche stabilire un legame di parità per poter riconquistare la dignità di un popolo dimenticato e senza patria. Recupero dell'armenità che lo psicanalista Grigorian tornando da un pellegrinaggio ai luoghi storici del genocidio vede riaffiorire sulla faccia di una giovane hostess:

Mi girai e le chiesi se fosse armena. Lei fece cenno di sì con un sorriso splendente e orgoglioso. Le lacrime cominciarono a scorrermi sulle guance, lacrime di gioia e di dolore. La gioia di vedere una nuova generazione di armeni augurare alla vecchia «buon viaggio». Mio padre non ebbe quella gioia quando lasciò l'Armenia storica⁵⁹.

⁵⁶ ANTONIA ARSLAN, *La Masseria delle Allodole*, cit., pp. 223-24.

⁵⁷ STEFANIA GARNA, *Intervista ad Antonia Arslan*, cit., pp. 149-50.

⁵⁸ ANTONIA ARSLAN, *I giusti*, cit., p. 157.

⁵⁹ HAIKAZ M. GRIGORIAN, *Pellegrinaggio ai luoghi del genocidio*, cit., p. 150.

Accanto all'armonia verticale tra memoria della terra e memoria della perdita, i due livelli simbolici concretizzati nella poesia del vate armeno Varujan, dovrebbe costruirsi quindi anche un'armonia orizzontale che unisca la memoria delle vittime a quella degli agressori "giusti". Solo così si possono ricongiungere il rimpianto della scomparsa del mondo armeno da parte di alcuni intellettuali turchi con il mito della città di Costantino coltivato da molti armeni. Possiamo finire con l'auspicio con cui Arslan chiude il suo saggio sui giusti:

Forse questo nostro tema della memoria e dei giusti, di tutti i giusti che hanno salvato degli armeni, dovrà essere più e più volte ricordato e riproposto, e stormire in fronde possenti contro il vento delle barbarie, perché non avvenga davvero più che una giovane sposa turca, mostrando festosa a un vecchio armeno in incognito i suoi braccialetti, gli dica: «Vedi, nonno, quanto sono belle queste decorazioni, che bei doni mi hanno fatto»: e il vecchio riconosca in quei bei disegni la dedica augurale che suo padre, massacrato, aveva fatto incidere per sua madre, deportata, nel giorno del loro fidanzamento⁶⁰.

⁶⁰ ANTONIA ARSLAN, *I giusti*, cit., p. 162.

Temporalità e frammento nel giallo italiano degli anni Duemila

Definito dalla critica come «testo alla rovescia»¹ o ancora come «racconto impossibile»², il romanzo poliziesco si caratterizza tradizionalmente da un'organizzazione temporale e spaziale specifica che esclude un flusso regolare e lineare dell'informazione. La sua duplice struttura che si fonda sulla coesistenza tra storia del delitto e storia dell'indagine³, implica una propensione all'uso di certi procedimenti stilistici: l'elissi o l'analessi, per esempio. L'intreccio, le azioni compiute dai personaggi mirano innanzitutto alla realizzazione di un obiettivo narrativo: la ricostituzione di un episodio sconosciuto. Il destinatario dell'opera sta continuamente inventando questo passato in un percorso che si vuole parallelo a quello del detective. Il giallo suppone una comprensione retroattiva, una reinterpretazione progressiva dei dati forniti. La dimensione ludica associata a questo funzionamento, non sembra però essenziale alla creazione dell'effetto di *suspense* che corrisponde ad una delle principali aspettative del lettore (almeno se ci riferiamo alle strategie paratestuali più frequentemente elaborate⁴). Esso, in conseguenza delle

* Université Paris X-Nanterre.

¹ MARC LITS, *Le roman policier. Introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Liège, Editions du Céfal, 1999, pp. 73-79.

² URI EISENZWEIG, *Le récit impossible*, Paris, Bourgeois, 1986.

³ «A la base du roman à énigme nous trouvons une dualité, et c'est elle qui va nous guider pour le décrire. Ce roman ne contient pas une mais deux histoires: l'histoire du crime et l'histoire de l'enquête. [...] La première, celle du crime, est en fait l'histoire d'une absence: sa caractéristique la plus juste est qu'elle ne peut être immédiatement présente dans le livre. [...] Le statut de la seconde est, nous l'avons vu, tout aussi excessif: c'est une histoire qui n'a aucune importance en elle-même, qui sert seulement de médiateur entre le lecteur et l'histoire du crime» (IZVETAN TODOROV, *Typologie du roman policier*, in ID., *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, pp. 57-59).

⁴ «L'œuvre littéraire consiste, exhaustivement ou essentiellement, en un texte, c'est-à-dire (définition très minimale) en une suite plus ou moins longue d'énoncés verbaux plus ou moins pourvus de signification. Mais ce texte se présente rarement à l'état nu, sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une

successive modifiche di un orizzonte d'attesa⁵ che famosi precedenti letterari hanno iniziate, si adegua all'evanescente permeabilità del enigma e trae soddisfazione prevalentemente dall'aspetto ambiguo e frammentario del testo.

Il lettore sotteso del poliziesco – un'entità che segue tracce, spia, congettura, persegue ipotesi nel magma intricato dei vari piani della finzione della scrittura, cerca il particolare sovvertendo l'ordine narrativo e ponendo in evidenza ciò che resta celato – ha assunto necessariamente il profilo di un *voyeur* (e si pensi al *Voyeur* (1955) di Alain Robbe-Grillet) attratto più che dall'oggetto delle proprie brame dai modi dello sguardo, in una sorta di innamoramento perverso della visione delle parti separate del testo⁶.

Negli anni 2000, l'indagine poliziesca non coincide in genere con un unico caso da risolvere. Il percorso interpretativo del lettore nasce così da una semplice apprensione dei fatti e delle loro varie implicazioni. Onnisciente, assiste allo svolgimento di una pluralità di ricerche, osserva o condivide il disorientamento dell'inquirente. Le numerose ramificazioni dell'intreccio completano la descrizione di una realtà sfuggente che esclude un approccio strettamente puntuale e personale del delitto. L'atto illecito si inserisce in una visione globalizzante che sistematizza la responsabilità del crimine organizzato, dei traffici internazionali, o la reminiscenza di una collusione che riguarda politici e principali attori dell'economia mondiale.

L'impossibilità di una restrizione della diegesi allo spazio occupato dal trio classico vittima-colpevole-detective fa così eco all'aspetto polimorfo di queste manifestazioni delinquenziali. Si accompagna inoltre di una sovrapposizione dei livelli temporali. Infatti, i romanzi in cui il delitto possiede una dimensione collettiva, constano di molteplici sequenze. Si tratta quindi di realizzare un

préface, des illustrations, dont on ne sait pas toujours si l'on doit ou non considérer qu'elles lui appartiennent, mais qui en tout cas l'entourent et le prolongent, précisément pour le *présenter*, au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort: pour le *rendre présent*, pour assurer sa présence au monde, sa "réception" et sa consommation, sous la forme, aujourd'hui du moins, d'un livre. Cet accompagnement, d'ampleur et d'allure variables, constitue ce que j'ai baptisé ailleurs, conformément au sens parfois ambigu de ce préfixe en français – voyez, disais-je, des adjectifs comme "parafiscal" ou "paramilitaire" –, le *paratexte* de l'œuvre» (GERARD GENETTE, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 7).

⁵ HANS ROBERT JAUSS, *Per un'estetica della ricezione*, Napoli, Guida, 1988.

⁶ ILARIA CROTTI, *Indizi e tracce nella narrativa del primo Piovene*, in «Narrativa», 2 (1992) (*Il romanzo poliziesco italiano da Gadda al gruppo 13*, a cura di Marie-Hélène Caspar), p. 161.

compromesso tra evoluzione cronologica e simultaneità dei fatti, messa in parallelo di varie esistenze. L'azione si svolge in un lungo periodo; lo scorrere degli anni o dei decenni permette di evidenziare una progressione ritmata dalle scelte, dagli incontri individuali e anche da episodi che, nonostante un'apparenza anodina, sono legati alle grandi svolte della storia nazionale.

In *Romanzo criminale*⁷, Giancarlo De Cataldo ritraccia per esempio l'itinerario di un gruppo di delinquenti che opera dal 1977 al 1992. Il testo si apre sui progetti del Libanese, del Freddo e del Dandi, i principali capi della banda. Con il denaro ottenuto grazie al sequestro di un ricco possidente, il barone Rosellini, decidono di organizzare un traffico di stupefacenti che, a termine, dovrà offrire loro l'opportunità di conquistare Roma e di sconfiggere definitivamente la malavita locale. Questa ambizione smisurata dei personaggi va di pari passo con un largo ventaglio di mezzi: omicidio, corruzione, collaborazione con rappresentanti dello stato che sviano le proprie funzioni a fini personali (economici e ideologici)... Di conseguenza, entrano in contatto con una realtà che li supera: si trovano in particolare legati al rapimento di Aldo Moro o all'attentato alla stazione di Bologna del 1980.

L'idea di una ricerca causale che appare attraverso la successione delle date, ma soprattutto attraverso un'allusione all'infanzia dei protagonisti in un primo capitolo dal titolo evocativo *Genesis*, si scontra con questa moltitudine di eventi. Si esclude il convergere dei fatti in un motivo unico. Il processo che comincia con le «predisposizioni» del Libanese o del Dandi sbocca su una situazione paradossale che rappresenta nello stesso tempo un esito e uno scacco della causalità: il complotto.

Ritroviamo questa tematica dell'organizzazione occulta nei gialli di Giuseppe Genna. Il potere diffuso e insondabile esercitato dai «Figli di Ishmael» costituisce così il filo conduttore di un racconto del 2001⁸ che giustappone due indagini. La presenza della setta spiega certe similitudini tra l'omicidio di un bambino che un giovane poliziotto, David Montorsi, cerca di risolvere nel 1962, e i casi che l'ispettore Guido Lopez, quarant'anni dopo, deve

⁷ GIANCARLO DE CATALDO, *Romanzo criminale*, Torino, Einaudi, 2002.

⁸ GIUSEPPE GENNA, *Nel nome di Ishmael*, Milano, Mondadori, 2001.

elucidare: la morte d'un uomo a Milano e la tentativa parigina di attentato a Henry Kissinger.

L'abbandono della tradizionale struttura binaria del testo poliziesco può anche coincidere con la scomparsa di ogni componente investigativa. In *Arrivederci amore, ciao*⁹ di Massimo Carlotto, coerenza cronologica e volontà di risalire alle origini convergono nella personalità di Giorgio Pellegrini. La narrazione si focalizza sul percorso criminale di questo anti-eroe che, in assenza di un autentico antagonista (il rappresentante delle forze dell'ordine che deve fermarlo diventa presto il suo complice), è avviato al successo. Ex terrorista fuggito in Sud America, decide di tornare in Europa per finalmente affrontare le autorità italiane. Dopo un soggiorno in carcere, ha di nuovo la possibilità di dedicarsi ad alcune attività illecite che costituiscono il punto di partenza di una vera e propria ascesa sociale. Cnicamente, stabilisce un piano di carriera, immagina il modo di trionfare delle diverse tappe che costellano il suo cammino verso la rispettabilità: dimostrazione della volontà di reinserirsi, sforzi per crearsi una rete di relazioni, arricchimento che preservi una parvenza di legalità (l'acquisto di un ristorante)...

Costretto a lottare contro questa criminalità mutevole e sempre più diffusa, il detective, prigioniero dell'immobilismo dei superiori o ancora della rigidità delle regole di procedura, si perde in una serie di riflessioni introspettive. Condannato alla solitudine, deve riaffermare la propria individualità. Nel romanzo di Lorianò Macchiavelli intitolato *I sotterranei di Bologna*¹⁰, il sergente Sarti Antonio scopre la sua città sotto una luce diversa. Per i bisogni dell'indagine sulla morte di un collega, è necessario esplorare un immenso spazio situato sotto la superficie della capitale emiliana. La progressione in questo dedalo costituisce però per il poliziotto una fonte di molteplici problemi e disagi. L'esistenza d'una tale prova implica una tendenza alla regressività. Infatti, come nelle fiabe, il protagonista si trova a confronto con una reminiscenza delle proprie paure infantili. Per compiere le sue ricerche,

⁹ MASSIMO CARLOTTO, *Arrivederci amore, ciao*, Roma, e/o, 2001.

¹⁰ LORIANO MACCHIAVELLI, *I sotterranei di Bologna*, Milano, Mondadori, 2002.

cerca di vincere la sua fobia del buio e un'angoscia legata all'acqua che invade i canali.

Viaggio iniziatico come nel caso di Sarti, o ricerca identitaria, l'intreccio poliziesco sembra indissociabile da una dicotomia presente-passato. Il tema della memoria è così onnipresente nei gialli di Giulio Angioni. *La casa della palma*¹¹ evoca il ritorno nei luoghi mitici dell'infanzia. L'opera si apre sul desiderio del personaggio di riconciliarsi con le proprie radici. La decisione di vendere la dimora familiare, simbolo degli anni trascorsi in Sardegna, lo spinge a lasciare Roma per recarsi a Fraus, il paese dov'è cresciuto. Dai primi contatti con gli abitanti, intuisce l'esistenza di un'altra verità, una verità che sconvolge il mondo immobile dei ricordi costruito intorno all'immagine perenne della casa. Le rivelazioni e le voci che accompagnano questo ritorno sulla terra dei genitori lo spingono quindi ad indagare su un evento personale e doloroso: la morte di suo padre.

Negli ultimi romanzi e racconti di Andrea Camilleri, Salvo Montalbano passa dal desincanto alla crisi esistenziale. Le difficoltà incontrate durante il lavoro affettano in modo inedito il morale e il dinamismo del poliziotto. Stanco, indispettito, si sforza di fare prevalere il sentimento di sdegno sulla compassione o semplicemente la comprensione che certi indagati vorrebbero suscitare in lui. Rifiuta un'immersione nella psiche dei colpevoli cedendo alla paura di riconoscersi nei loro atti, nei loro moventi¹². Ne *La luna di carta*¹³, la personalità del commissario occupa la quasi totalità dello spazio narrativo. Ossessionato dalla fuga del tempo, prova il bisogno di interrogarsi sul senso da dare alla propria vita. Non sopporta l'idea di invecchiare; rimette in causa le sue capacità fisiche, i suoi metodi e la sua motivazione. L'interesse per questi aspetti psichici riguardano anche la risoluzione del caso che gli è stato affidato: Montalbano ricostituisce i fatti grazie a diverse considerazioni legate alla sfera

¹¹ GIULIO ANGIONI, *La casa della palma*, Cava de' Tirreni, Avagliano, 2002.

¹² «Era vero, Livia aveva ragione. Lui aveva paura, si scantava di calarsi negli “abissi dell'animo umano”, come diceva quell'imbecille di Matteo Castellini. Aveva scanto perché sapeva benissimo che, raggiunto il fondo di uno qualsiasi di questi strapiombi, ci avrebbe immancabilmente trovato uno specchio. Che rifletteva la sua faccia» (ANDREA CAMILLERI, *La paura di Montalbano*, Milano, Mondadori, 2002, p. 250).

¹³ ANDREA CAMILLERI, *La luna di carta*, Palermo, Sellerio, 2005.

intima o grazie alle manifestazioni del suo inconscio (in particolare gli strani sogni che ritmono le sue notti).

Gli sviluppi dedicati alla psicologia dei personaggi testimoniano una tendenza a privilegiare una dimensione quotidiana. Descrizione di pratiche burocratiche, problemi sentimentali, vacanza... fanno parte dell'universo della detection. Inoltre, il delitto non rappresenta necessariamente un punto di partenza, può essere assente oppure inserirsi in un quadro più vasto adatto ad una riflessione sul mondo contemporaneo. Di conseguenza, la ripartizione dell'informazione non si limita ad un gioco di indizi, non è condizionata solo dall'effetto di sorpresa che il testo cerca di produrre sul lettore. Esso esce dal ruolo di risolutore (sconfitto) di enigmi (di carta). In assenza del classico "depistaggio", il suo percorso interpretativo può coincidere con la produzione di mondi possibili.

Si è detto però che un testo prevede e calcola i possibili comportamenti del Lettore Modello, che la sua possibile interpretazione fa parte del processo di generazione del testo. [...] In *Drame* si vedrà come il testo, a livello discorsivo, inviti il lettore a disporsi in modo da fare false previsioni, e poi a livello di fabula gliele contesti. [...] Ma quanto si è detto vale per testi più «normali», per esempio un romanzo poliziesco, dove le strutture discorsive traggono in inganno il lettore [...]. Il testo, per così dire, «sa» che il suo Lettore Modello sbaglierà previsione (e lo aiuta a formulare previsioni sbagliate), ma il testo nel suo complesso non è un mondo possibile: esso è una porzione di mondo reale ed è al massimo *una macchina per produrre mondi possibili*: quello della fabula, quelli dei personaggi della fabula e quelli delle previsioni del lettore¹⁴.

Questi mondi non generati dalla meccanica testuale vengono progressivamente confermati o infirmati dalla *fabula*. Anche le previsioni dei personaggi costituiscono mondi possibili e possono essere negati dal testo¹⁵. Spesso il detective dubita, si sbaglia o scopre l'esistenza di una nuova forma di criminalità che non riesce a combattere. Un investigatore lontano dal cliché del superuomo, un destinatario che scappa ad uno smarrimento preprogrammato: l'opera poliziesca facilita eventuali paragoni con il reale e aumenta l'importanza

¹⁴ UMBERTO ECO, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 2002 (prima ed. 1979), pp. 172-173.

¹⁵ Ivi, pp. 169-172.

attribuita ai criteri di verosomiglianza. Sostituisce dunque una struttura artificialmente complicata con una complessità labirintica all'immagine di un referente che si tratta di problematizzare: la società moderna e le sue evoluzioni.

In effetti, molti racconti suppongono un Lettore Modello¹⁶ a conoscenza di una serie di avvenimenti che appartengono alla cronaca o alla storia politica e criminale italiana. Numerose allusioni ad un passato recente costituiscono la spinta per una riflessione critica. La dimensione retroattiva di una tale iniziativa contrasta con le reazioni spontanee e vivaci dei protagonisti, attori o testimoni di quest'attualità. Si pensa per esempio al commissario Montalbano che, ne *Il giro di boa*¹⁷, vuole dare le dimissioni in seguito «all'illegale atto di violenza»¹⁸ compiuto dai colleghi genovesi durante il G8. Ritroviamo la stessa evocazione nel romanzo di Carlotto intitolato *Il maestro di nodi*¹⁹. Uno dei personaggi, Max la Memoria, decide di raggiungere i manifestanti riuniti a Genova all'occasione del vertice. Nonostante le intenzioni pacifiche degli oppositori, scoppiano gravi scontri tra giovani e forze dell'ordine. L'amico dell'Alligatore è vittima di questi incidenti: viene ferito e in questo clima di insicurezza, i suoi precedenti penali lo impediscono di farsi curare in ospedale.

L'ambiguità dei rapporti finzione-reale appare anche attraverso un cambiamento di statuto del fatto di cronaca nella narrazione. Quest'ultimo non partecipa più solo alla creazione di un «*effet de réel*»²⁰. In seguito al successo dei programmi televisivi che realizza e presenta (*Mistero in blu*, *Blu notte*), lo scrittore emiliano Carlo Lucarelli ha pubblicato sin dal 1999 vari volumi²¹ dedicati al racconto di affari criminali irrisolti. All'aspetto frammentario delle opere, che si presentano come una successione di episodi brevi, corrisponde una temporalità non lineare, un'organizzazione aleatoria. Poi, la reiterazione di formule rituali («c'è qualcosa che non quadra», «invece no») e i paragoni

¹⁶ Ivi, pp. 50-56.

¹⁷ ANDREA CAMILLERI, *Il giro di boa*, Palermo, Sellerio, 2003.

¹⁸ Ivi, p. 10.

¹⁹ MASSIMO CARLOTTO, *Il maestro di nodi*, Roma, e/o, 2004.

²⁰ ROLAND BARTHES, *L'effet de réel*, in «Communications», 11 (1968), p. 84.

²¹ CARLO LUCARELLI, *Mistero in blu*, Torino, Einaudi, 1999; *Misteri d'Italia*, Torino, Einaudi, 2002; *Nuovi misteri d'Italia*, Torino, Einaudi, 2004; *La mattanza*, Torino, Einaudi, 2004.

sistematici con l'universo del giallo («se fosse un giallo») conferiscono alla narrazione un carattere ripetitivo. Questa natura ciclica, associata all'impossibilità di concludere i casi descritti, rafforza l'idea di una riproducibilità, di un'ineluttabilità. Di conseguenza, il testo si dota di una dimensione quasi mitica che permette agli aspetti storici e cronologici di essere in parte occultati per privilegiare le domande dell'autore. Inoltre, le piste evidenziate da Lucarelli convergono in una spiegazione unica che può essere riassunta attraverso le tematiche del complotto e del segreto. Il mistero non è solo un ingrediente necessario agli effetti di lettura ricercati dalla letteratura poliziesca, ma sembra indissociabile da ogni rappresentazione del reale.

Le interrogazioni suscitate dal romanziere rimangono senza risposta e l'enigma non si risolve. L'assenza di soluzione non è un elemento recentemente comparso nel giallo italiano²² era già entrato a far parte dell'universo narrativo di Sciascia o Gadda per esempio, cioè di scrittori decisi a sfruttare le potenzialità anti-conformistiche di un genere a priori definito innanzitutto da esigenze normative. Negli anni 2000, l'incompiutezza dell'indagine prevale frequentemente su altre componenti narrative, fino ad essere considerato da certi critici un esito «canonico»²³.

Il racconto non si conclude con il ristabilimento dell'ordine iniziale; questo fallimento coincide con la difficoltà di circoscrivere un referente sempre più eterogeneo e complesso.

Pertanto, i luoghi appaiono fondamentalmente labirintici e contraddittori. Si trovano spesso all'origine il disorientamento del detective. Esso prova disagio non solo a causa delle attività illecite che si sviluppano insieme alle grandi metropoli. Interagisce con l'ambiente, il clima del posto in cui vive condiziona la riuscita o lo scacco delle sue ricerche. L'avvocato Bustianu,

²² ILARIA CROTTI, *Indizi e tracce nella narrativa del primo Piovene*, cit. p. 160.

²³ «E intanto un giovane scrittore siciliano maturava già il romanzo che pochi anni più tardi (1961) lo avrebbe reso famoso: quel *Il giorno della civetta*, che, anch'esso, non si chiudeva secondo le leggi canoniche, non tanto, questa volta, per ragioni di gnoseologia o epistemologia, ma per ragioni sociali: perché la società siciliana, con le sue connessioni tra mafia e stato impediva la scoperta del colpevole o fermava al momento opportuno il poliziotto onesto che aveva capito, un tema che sarebbe diventato poi quasi canonico nella narrativa poliziesca italiana» (GIUSEPPE PETRONIO, *Sulle tracce del giallo*, Roma, Gamberetti, 2000, pp. 186-187).

protagonista del ciclo di Marcello Fois dedicato alla Sardegna dell'Ottocento, deve così fare i conti con i capricci della natura. Ne *L'altro mondo*²⁴, il vento lo rallenta, le notti di luna piena gli rifiutano la discrezione di cui ha bisogno per incontrare il banditto Berrina. L'incertezza nelle decisioni che riguardano la vita sentimentale, le divergenze d'opinioni con i colleghi fanno eco all'ambivalenza dei sentimenti che nutre nei confronti della sua terra.

Ed eccomi ancora a ferirmi di tanta bellezza, quasi stordito, quasi annichilito. Che quest'immensità pare impossibile da raccontare: enormità contro pochezza. [...] Che questa terra è il mio penare e il mio gioire. Insieme. E mi attrae e mi respinge. Insieme. E la maledico, la maledico poi l'adoro. Donna crudele, madre avvolgente, amante esigente. Sterile e scomposta, buttata sul mare come una mondana fra le coltri. Galleggiante in mezzo al mare come un bastimento alla deriva. Terra come mare²⁵.

La diversità geografica legata alle tradizionali opposizioni città-provincia o isola-continente, si fonde in uno spazio che si estende e si modifica nonostante un'apparente tranquillità.

Tetti costruiti senza una logica; muri incastrati l'uno nell'altro in una confusione che mette a disagio; intonaci scrostati e lasciati a marcire perché, tanto, a nessuno è dato vederli dalla prospettiva del passante. Una città che nasconde benissimo quello che non vuole mostrare, quello che ha stabilito debba restare nascosto, dietro²⁶.

La messa in scena del paradosso, dell'ambiguità si prolunga attraverso i rapporti tra l'inquirente e i suoi superiori. Incompetenti, ambiziosi, essi assumono un ruolo importante nel desincanto del protagonista. Per potere agire, deve spesso infrangere la legge e impedirsi di comunicare le proprie scoperte.

L'indagine partecipa alla concezione di un mondo senza centro che esclude ogni tentativo di ordinamento. Neanche la presenza di una gerarchia che regisce le sfere amministrative e politiche può permettere di risalire

²⁴ MARCELLO FOIS, *L'altro mondo*, Milano, Frassinelli, 2002.

²⁵ MARCELLO FOIS, *Sempre caro*, Nuoro, Il Maestrato, 1998; Milano, Frassinelli, 2005, p. 121.

²⁶ LORIANO MACCHIAVELLI, *I sotterranei di Bologna*, cit., p. 124.

all'origine delle decisioni prese o di capire i motivi delle lotte di potere. Ne *L'altro mondo*, Bustianu scopre per esempio l'esistenza di un'organizzazione segreta costituita da militari che hanno partecipato alla Campagna d'Africa e che intendono ormai colonizzare la Sardegna.

Le entità che dovrebbero rappresentare questa centralità sono caratterizzate dall'impotenza, dalla corruzione: lo stato, l'istituzione giudiziaria sono in genere legati all'inefficienza e ad un'impossibilità di accedere alla verità o di rivelarla; impossibilità che nega al finale poliziesco una funzione consolatoria.

Al livello strutturale, il lettore deve trovare un compenso al movimento centrifugo²⁷ che si propaga dall'oggetto del testo alla sua forma. L'informazione è essenzialmente plurima, frazionata. Il racconto dei fatti viene regolarmente interrotto dai pensieri dei personaggi, da monologhi e dialoghi. I punti di vista si sovrappongono, l'italiano standard alterna con linguaggi gergali o ancora con i dialetti, in particolare nei passaggi che evidenziano aspetti autentici ed emozionali legati alla personalità dell'eroe. I cambiamenti di focalizzazione e lo sconvolgimento delle regole di punteggiatura creano inoltre un'impressione di confusione.

Lui si apre, dunque, in un sospiro di sollievo. Hai chiamato... – tenta. [...] – È a proposito di sabato scorso... Ci ho pensato, ci ho pensato a lungo e ho persino sperato che tu mi chiamassi ma quando mai aspettarsi qualcosa da te aspettarsi qualcosa da te significa non aspettarsi proprio un bel niente e infatti quello che è arrivato è proprio un bel niente ma del resto avrei dovuto capirlo da subito avrei dovuto fare le valigie molto tempo fa ma poi mi dicevo si deciderà è fatto così quando si ama una persona si finisce per amare anche i suoi difetti ma tu niente due anni di clandestinità come se ti vergognassi di me cos'è ti vergognavi di me ?²⁸

Tali iniziative traducono la volontà di spostare i limiti dell'opera, di ricorrere ad un sistema narrativo che evoca la comunicazione ipertestuale. La composizione in arborescenza del romanzo suggerisce uno spazio aperto capace di restituire il flusso discontinuo della riflessione. Si tratta di accrescere le

²⁷ CLAUDE AMBROISE, *Invito alla lettura di Leonardo Sciascia*, Milano, Mursia, 1974, p. 203.

²⁸ MARCELLO FOIS, *Stand by*, in ID., *Piccole storie nere*, Torino, Einaudi, 2002, p. 18.

potenzialità combinatorie del testo e di rispecchiare una realtà che, se ci riferiamo alle *Lezioni*²⁹ calviniane e all'esempio di Gadda, la letteratura può intravedere principalmente attraverso l'idea della molteplicità.

Nei testi brevi come in ogni episodio dei romanzi di Gadda, ogni minimo oggetto è visto come il centro di una rete di relazioni che lo scrittore non sa trattenerci dal seguire, moltiplicando i dettagli in modo che le sue descrizioni e divagazioni diventano infinite. Da qualsiasi punto di partenza il discorso s'allarga a comprendere orizzonti più vasti, e se potesse continuare a svilupparsi in ogni direzione arriverebbe ad abbracciare l'intero universo³⁰.

Il romanzo poliziesco manifesta un interesse per le novità tecnologiche e soprattutto la diversità di usi che questi progressi suppongono. Il sapere scientifico non appare sistematicamente come un elemento chiarificatore. Anzi, contribuisce ad una complessificazione dell'intreccio. Le possibilità offerte da Internet creano condizioni favorevoli allo sviluppo di attività illecite. Contatti facilitati, rapidità, anonimato...: la rete criminale sostituisce l'omicidio isolato e aumenta le difficoltà incontrate da un detective spesso all'oscuro di tali pratiche.

Montalbano pigliò le chiavi di Sanfilippo che Fazio gli aveva lasciate sul tavolo, se le mise in sacchetta e andò a chiamare Catarella che da una simanata era impegnato a risolvere un cruciverba per principianti.

«Catarè, vieni con me. Ti affido una missione importante».

Sopraffatto dall'emozione, Catarella non arriniscì a raprire bocca manco quando si trovò dintra all'appartamento del picciotto ammazzato.

«Lo vedi, Catarè, quel computer?»

«Sissi, Bello è».

«Beh, travagliaci. Voglio sapere tutto quello che contiene. E poi ci metti tutti i dischetti e i... come si chiamano?»

«Giddirommi, dottori».

«Te li vedi tutti. E alla fine mi fai un rapporto».

«Macari videocassetti ci stanno».

²⁹ ITALO CALVINO, *Lezioni americane*, Milano, Mondadori, 1993 (prima ed Milano, Garzanti, 1988).

³⁰ Ivi, p. 117.

«I cassetti lasciali stare»³¹.

Gli scambi virtuali fanno parte del quotidiano dei personaggi, investono il racconto e condizionano la concatenazione degli eventi. La riproduzione delle particolarità formali e lessicali del diario telematico o delle *chat* per esempio, arricchisce il gioco delle voci e rafforza il sentimento di familiarità del lettore. Questo fenomeno può anche, come in Alessandro Perissinotto, concretizzarsi nella composizione di un giallo a carattere epistolare³² costruito in base alla corrispondenza elettronica tra giudice e indagato.

Questa tematica delle possibilità inerenti all'uso dell'informatica conferma la natura frammentaria della narrazione e appartiene ad una concezione del testo come incrocio di tendenze, come campionario di esperienze fattuali ma anche letterarie. L'intertestualità costituisce infatti un fenomeno frequente nel testo poliziesco. Non rappresenta solo l'opportunità di creare nessi con la produzione anteriore, cioè di consolidare i fondamenti di un universo essenzialmente seriale. Non si limita alle opere di genere. Permette di rafforzare una prossimità tra il destinatario del libro e una figura sempre più rilevante e centrale in un mondo molteplice, ambiguo; una figura che garantisce la coerenza narrativa: quella dell'autore.

Sono giunto al termine di questa mia apologia del romanzo come grande rete. Qualcuno potrà obiettare che più l'opera tende alla moltiplicazione dei possibili più s'allontana da quell'unicum che è il *self* di chi scrive, la sincerità interiore, la scoperta della propria verità. Al contrario, rispondo, chi siamo noi, chi è ciascuno di noi se non una combinatoria d'esperienze, d'informazioni, di letture, d'immaginazioni? Ogni vita è un'enciclopedia, una biblioteca, un inventario d'oggetti, un campionario di stili, dove tutto può essere continuamente rimescolato e riordinato in tutti i modi possibili³³.

Domina una visione enciclopedica del sapere e della personalità dello scrittore. Si diffonde prima di tutto attraverso il paratesto. La messa in scena di un percorso singolare segnato da attività varie e numerose costituisce

³¹ ANDREA CAMILLERI, *La gita a Tindari*, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 2002 (prima ed. Palermo, Sellerio, 2000), pp. 863-864.

³² ALESSANDRO PERISSINOTTO, *Al mio giudice*, Milano, Rizzoli, 2004.

³³ ITALO CALVINO, *Lezioni americane*, cit., pp. 134-135.

frequentemente il primo contatto con il lettore. La tradizionale biografia della quarta di copertina si focalizza sulle nozioni di originalità e di multimedialità: può così accennare ad un passato di regista, scenarista, o musicista. Si rafforza quindi una notorietà che favorisce il riconoscimento, l'adesione.

La formazione iniziale del giallista si rivela importante anche nell'ambito dei rapporti finzione-reale. Le qualità di poliziotto (Maurizio Matrone), di giudice istruttore (De Cataldo) o di giornalista (Lucarelli) permettono per esempio di rivalutare il ruolo del vissuto e del vero nella creazione dell'opera.

Di conseguenza, l'immagine del frammento supera i temi e l'organizzazione narrativa. La ritroviamo nei discorsi relativi all'ispirazione e al contesto che completano la problematizzazione del mondo generata dal testo. Professionisti dell'investigazione che si dedicano alla scrittura di polizieschi e detective che si improvvisano letterati: si capiscono meglio le predisposizioni del genere alla *mise en abyme*, alla specularità.

**Memoria e Storia nella narrativa di Claudio Magris:
da *Illazioni su una sciabola* a *Alla cieca***

Nel romanzo storico il primo dato è, in genere, la Storia. La narrazione di avvenimenti e personaggi, appartenenti al mondo della finzione, è inserita in una cornice, costituita dalla narrazione di fatti storici e nella quale l'autore spesso fa ricorso alla documentazione storiografica. Anche se, come nel romanzo storico moderno, le memorie personali colorano o trasfigurano la Storia, i fatti storici rimangono in primo piano. Costituiscono il quadro di riferimento della finzione e delle storie individuali. Nella narrativa di Claudio Magris invece, anche quando si tratta di romanzi in cui la Storia è al centro della narrazione, come *Illazioni su una sciabola* del 1985 e *Alla cieca* del 2005, il primo dato è la memoria – quella individuale o quella collettiva¹, dalla quale emerge l'immagine di una realtà storica spesso sconosciuta o trascurata dalla storiografia ufficiale, una realtà storica però a cui appartengono personaggi non inventati, ma sempre «realmente esistiti»².

Il primato della memoria può comportare la distorsione o falsificazione dei fatti storici, come accade in *Illazioni su una sciabola*. Il processo narrativo è messo in moto, non da un presupposto storico, ma da un articolo sul «Corriere di Trieste», in cui una giornalista prende per vero ciò che sembra essere basato su una semplice falsificazione. Si tratta della riesumazione nel 1957, in un

* Università Cattolica di Lovanio (*K.U.Leuven*) / Università di Nimega (*Radboud Universiteit Nijmegen*).

¹ Parlando delle storie dell'orsa nelle foreste del Nevoso, Magris dice: «viene il sospetto che, prima di ogni accadimento reale o inventato, ci sia il suo racconto, la fantasia che lo immagina pensando all'orso, la parola che fonda e crea la realtà» (CLAUDIO MAGRIS, *Microcosmi*, Milano, Garzanti 1997, p. 100).

² Cfr. CLAUDIO MAGRIS, *Personaggi dalla biografia imperfetta*, in *Gli spazi della diversità*, Atti del Convegno Internazionale *Rinnovamento del codice narrativo in Italia dal 1945 al 1992*, vol. II, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 617-618.

cimitero nel Friuli, dei resti di una salma che era stata identificata come quella del generale cosacco Pjotr Krasnov che sarebbe morto in uno scontro con i partigiani italiani nella Val di Gorto il 2 maggio 1945. Per la giornalista, la conferma che si tratti davvero di Krasnov sta nel fatto che fra i resti rinvenuti nella tomba c'è l'elsa di una sciabola, forse quella del generale cosacco. Ma, come dice il narratore, l'anziano Don Guido, nella sua lettera al parroco Don Mario, «l'elsa è falsa, non appartiene a Krasnov. La sua sciabola Krasnov se la tolse dalla cintura (così riferisce un noto storiografo) il 27 maggio 1945 in Austria, nella valle della Drava, e la porse agli inglesi prima che essi – ai quali i cosacchi si erano arresi dietro assicurazione che mai sarebbero stati dati in mano ai sovietici – lo consegnassero ai russi insieme ai suoi uomini» (p. 23)³. Proseguendo il suo più che logico ragionamento, Don Guido lascia comunque spazio a voci contrastanti:

Il generale che si è sfilato il cinturone il 27 maggio, nella valle della Drava, non è evidentemente caduto in Val di Gorto venticinque giorni prima e non è stato sepolto a Villa Santina. Eppure ancora nel 1961, in un accurato studio [...] Francesco Vuga dà per scontato, chiamando a sostegno i risultati della commissione del Volksbund Deutsche Kriegsgräberfürsorge, che lo sconosciuto ucciso il 2 maggio sia Krasnov (*ibid.*).

Rimane però il fatto, attestato da diversi storiografi che il generale Krasnov, – lo stesso Krasnov che nel 1917 aveva combattuto contro i bolscevichi, che nel 1918 era fuggito in Francia dove viveva come scrittore di romanzi storici che esaltavano l'eroismo dei cosacchi, e che i nazisti, anni dopo, avevano messo alla testa dell'armata cosacca, loro alleata, promettendogli un utopico «Kosakenland» fra le montagne della Carnia – nel gennaio del 1947, quasi due anni dopo esser stato tradito dagli inglesi e consegnato ai sovietici, venne impiccato in una piazza a Mosca.

A questo punto l'anziano sacerdote si sente di nuovo coinvolto in un'inchiesta, che aveva svolto nell'autunno del 1944, quando era stato inviato in Carnia per «intercedere presso i cosacchi, affinché desistessero dai soprusi e dalle violenze che infliggevano a quelle povere popolazioni» (p. 9). Ciò che

³ Le pagine rimandano a CLAUDIO MAGRIS, *Illazioni su una sciabola*, Milano, Garzanti, 1992.

allora occupava la sua mente era se l'ufficiale, con cui aveva avuto un incontro, fosse «proprio lui, il comandante, Krasnov» (p. 16), per cui aveva cercato di tracciare la mappa della sua vita: «mi sono trovato a seguire i passi di Krasnov, a ricostruire i suoi movimenti, a ripercorrere o a ipotizzare i suoi sentieri, come se, disegnando il tracciato della sua parabola, avessi potuto decifrare, magari a rovescio, la mia» (p. 18); ora invece si sente affascinato, non tanto dalla questione della vera identità della salma riesumata, quanto dalla proliferazione di storie che ha condotto alla «contraffazione della verità»:

Passo il tempo, come vedi, sfogliando una biblioteca densa di riluttanza e di allusioni. In quell'elsa, o in quella lama mancante, ci dev'essere una tenace illusione, che s'insinua fra le smentite della realtà e vorrebbe far credere a ogni costo che il morto di Villa Santina fosse Krasnov [...]. Questa laboriosa e sottile resistenza della falsificazione mi induceva quasi a farmi storico anch'io, storico dilettante che ricostruisce non i fatti, bensì la loro deformazione (p. 25).

Preso da questa sua nuova inchiesta, Don Guido ascolta numerose testimonianze, delle quali alcune confermano, altre contraddicono i dati storici. Fra queste voci c'è quella di Don Caffaro, parroco del paese Verzegnis, che nei mesi dell'inverno 1944-1945 aveva avuto ripetuti incontri e conversazioni con il generale cosacco. La testimonianza dell'ormai deceduto Don Caffaro passa attraverso l'ex sagrestano Zorzut, che è fin troppo felice di raccontare ciò che gli aveva raccontato Don Caffero. In questo complicato processo narrativo, in cui le voci si incastrano una nell'altra (secondo la formula: io, Don Guido, dico ciò che mi ha detto Zorzut, che gli aveva detto Don Caffero, che gli aveva detto Krasnov), la "vera" origine del racconto rischia di perdersi per strada, per cui la distinzione fra verità e invenzione diventa sempre più incerta. L'offuscarsi della frontiera fra verità o realtà, da una parte, e invenzione o fantasia dall'altra, è un fenomeno che si ripete a vari livelli del racconto. Quando il vecchio Atamán mescola la storia della propria vita con quella dei personaggi dei suoi romanzi, la sua figura tende a scomparire nelle nebbie della leggenda:

Quando l'Atamàn, nella canonica, rievocava la sua vita, Zorzut, che aveva letto i suoi romanzi regalati al parroco, aveva l'impressione che il vecchio leggesse ad alta voce alcune pagine di quei libri, e spesso le più affastellate e retoriche [...]. In

quella canonica, in quelle sere, Krasnov non appariva più reale del suo Igrunka, inventato tanti anni prima, che combatte tra le file dei bianchi (p. 35).

Al coro delle voci si uniscono, fra tante altre, quelle dei vecchi del paese, della madre di Zorzut, di un certo dottor Puchta, un tipo esaltato, che ha fatto non soltanto «accanite ricerche, con quel misto di farraginoso pedanteria ed elucubrazioni deliranti che caratterizza spesso questi vitalisti da biblioteca» (p. 38), ma anche «origliato nelle osterie, raccolto voci e dicerie, infervorandosene e gonfiandole» (p. 48). Con le storie che racconta Puchta, la rete delle testimonianze si complica in maniera vertiginosa, mentre su di essa si estende sempre di più l'ombra della menzogna. È questo il caso, ad esempio, del racconto di una donna misteriosa che, nella Val di Gorto, sarebbe stata testimone dell'assassinio di un ufficiale cosacco, assassinio commissionato a tradimento dal maggiore Domanov, uno dei capi dell'armata cosacca: «Il racconto della donna – riferito o inventato, certamente alterato ed esaltato dal dottor Puchta – è confuso e sovraccarico, una storia da rotocalco». Ma, come conclude il sacerdote, anche le menzogne fanno parte di questa storia, come fanno parte della vita: «La menzogna è altrettanto reale quanto la verità, agisce sul mondo, lo trasforma» (p. 39). Secondo fonti forse più attendibili lo stesso Domanov sarebbe stato responsabile di un altro tradimento, quello che condusse i cosacchi, e con loro il vecchio generale Krasnov, a recarsi nella valle della Drava, dove gli inglesi li avrebbero consegnati ai sovietici. Ma Don Guido, che non può credere ad una responsabilità individuale in un contesto, dove il tradimento è ovunque, aggiunge: «Non credo, come Puchta, che Domanov fosse un traditore. O meglio, tutta questa vicenda è una storia di tradimento e di traditi, nella quale è difficile scoprire il vero traditore» (p. 42). I militari cosacchi, comunque, insieme ai loro capi, come fra gli altri il generale Krasnov, «finivano per essere giocati da quel loro disegno, in cui venivano trascinati e irretiti» (*ibid.*)⁴. Dopo numerose altre supposizioni sul destino di Krasnov, che appare sempre di più un personaggio uscito da un romanzo («Ora, non più autore che crea liberamente, bensì figura romanzesca che obbedisce ciecamente

⁴ Come spesso in questo racconto, per molti versi, borgesiano, al lettore vengono in mente le *Ficciones* di J.L. Borges, qui in particolare *La morte e la bussola*.

alla trama d'un autore di cui non sospetta l'esistenza» (pp. 53-54)⁵), Don Guido, pur non avendo mai avuto dubbi sull'evidenza storica, opta per l'immagine di un Krasnov morto come eroe fra i suoi cosacchi nella Val di Gorto, immagine che, anche se fosse una falsificazione, sarebbe apparsa più "vera", più autentica:

Capisco, e condivido, l'insistenza di chi si è ostinato a identificarlo con lo sconosciuto, senza nome, sepolto e dissepolto a Villa Santina? C'è una verità della sua vita, in quest'errata congettura: c'era in lui, nonostante quel fasto patetico e colpevole, un tratto di umanità che avrebbe meritato quella fine autentica, la nudità e l'assoluto della morte dopo tanti pomposi inganni e autoinganni (pp. 72-73).

La lettera di Don Guido costituisce un rizoma, una rete in cui il centro si perde e la periferia può estendersi all'infinito. È precisamente quanto viene suggerito dalla fiaba riportata nel postscriptum: «Nessuna storia, dicono i fiori di lino in una fiaba di Andersen, finisce mai e anche questa storia ha avuto la sua piccola prosecuzione nella realtà» (p. 75). Al di fuori del rizoma costituito dalla lettera di Don Guido, ossia dal racconto di Magris, nuove voci si aggiungono a quelle già registrate all'interno del racconto, per cui si sposta la periferia del testo. Una di esse, la voce di un ex partigiano, ribadisce «l'autenticità della versione mitica, storicamente insostenibile, della morte di Krasnov in Carnia» (*ibid.*). In questo gioco di specchi deformanti è il paradosso della falsificazione "autentica", frutto del mito e della memoria individuale, a prevalere sulla documentazione storiografica, falsificazione alla quale preferisce «credere» anche l'autore⁶.

⁵ Anche qui troviamo una reminiscenza borgesiana.

⁶ «pur sapendo qual era la vera fine di Krasnov – volevo credere che Krasnov fosse morto travestito da soldato semplice presso quel fiume, mi sono chiesto: “quale verità poetica, umana, c'è in questo bisogno di credere a una versione storicamente falsa?” Da lì è nato il rivangare quella storia dentro di me, per molti anni», conversazione radiofonica del 1993 citata in ERNESTINA PELLEGRINI, *Epica sull'acqua*, Bergamo, Moretti e Vitali, 1997, p. 42. Già in un articolo del 1974 sull'avventura di Krasnov in Carnia, Magris preferisce lasciare aperta la questione della "vera" morte del generale cosacco: «È possibile, ma non è certo, che sia Krassnoff l'alto vecchio ucciso il 2 maggio 1945 a Villa [...] e la cui salma fu riesumata nel 1957 [...]; secondo altri [...] fu invece impiccato a Mosca nel 1947» (CLAUDIO MAGRIS, *L'avventura sbagliata*, in *Dietro le parole*, Milano, Garzanti, 1978, p. 126).

Anche Salvatore Cippico, il personaggio principale di *Alla cieca*, romanzo con evidenti dimensioni epiche, è stato ingannato, tradito dai corsi e ricorsi della Storia, trovandosi, come Krasnov, sempre «dalla parte sbagliata nel momento sbagliato» (p. 179)⁷. È sua la voce che ci parla in un lungo monologo delirante che si estende dall'inizio alla fine del romanzo. L'anziano Cippico si trova in una casa di cura a Trieste (Barcola), anche se si illude di trovarsi ancora «laggiù», «con la testa in giù», «giù alla Baia» nell'estremo Sud della Tasmania. Dai suoi ricordi confusi, registrati sul nastro o scritti sul PC, emergono brandelli di un passato tormentato e terrificante, che attraversa alcuni dei luoghi più orrendi della storia del Novecento: dalla Tasmania, dove era nato nel 1910 (il padre era un'emigrante istriano), all'Italia (l'Istria) degli anni Venti, alla Tasmania, all'Italia del fascismo, alla Guerra di Spagna, alla lotta partigiana in Italia (Torino) e in Jugoslavia, a Dachau e, come se non bastasse, da Dachau a Fiume, dove viene arrestato come comunista stalinista e deportato a Goli Otok, isola di atroci lavori forzati o gulag di Tito, «Dachau e Goli Otok», come dice con amara ironia, «terapia intensiva, doppia dose» (p. 15). Quando, nel 1951, come sopravvissuto sia di Dachau sia di Goli Otok, ritorna a Trieste, il Partito non solo non ha più bisogno di lui, ma gli chiude anche la bocca (di queste storie dei monfalconesi in Jugoslavia e dei gulag «bisogna tacere»). L'unica via d'uscita è ritornare «laggiù», come profugo in Tasmania, Hobart Town, in un'Australia che, negli anni del dopoguerra, era piuttosto ostile verso gli emigranti italiani. È qui che Cippico impazzisce, dopo aver incontrato il «compagno» Luttmann che, pur essendo stato lui a dirigere nella Guerra di Spagna la disastrosa battaglia di Barcellona, dice che «No, non ricordo che sia successo niente d'importante a Barcellona» (p. 304). A causa di questa brutale e cieca cancellazione delle sofferenze di lui e di tantissimi altri, si sente il cuore «a pezzi» (p. 305).

Nella memoria di Cippico la propria storia travagliata e tragica s'intreccia con una storia di più di cento anni prima, la storia di Jorgen Jorgensen (1780-

⁷ Le pagine rimandano a CLAUDIO MAGRIS, *Alla cieca*, Milano, Garzanti, 2005.

1841)⁸, il leggendario avventuriero danese noto in Islanda come il «Re della canicola» (in quanto il suo cosiddetto regno non è durato che le poche settimane dell'estate islandese del 1809) e nella Tasmania come il «Re d'Islanda» o il «Vichingo della Tasmania», carattere avventuroso e leggero, con cui Cippico, a cui tutto è stato tolto, si è completamente identificato⁹. Per lui la vita di Jorgensen fa parte della *sua* vita, del *suo* passato. Alle note biografie su Jorgensen¹⁰, preferisce la *sua* autobiografia, cioè l'autobiografia di Jorgensen, *A Shred of Autobiography*, uscita nel 1835 e nel 1838¹¹.

Come Cippico, anche Jorgensen era un *displaced person*, uno però che, al contrario di Cippico, ha sempre saputo salvarsi, scampare al pericolo o schierarsi con potenti e oppressori. La sua storia si snoda lungo alcuni luoghi importanti della Storia del primo Ottocento, dalle guerre napoleoniche alla colonizzazione dell'Australia e della Tasmania. Nasce a Copenaghen nel 1780 (il padre era un noto orologiaio presso la corte del Castello di Christiansborg). Nel 1898 viene assunto dalla marina militare inglese. Arriva con i primi colonizzatori inglesi, nella Tasmania nel 1803. È fra i fondatori di Hobart Town. Nel 1807, l'anno in cui la Danimarca si schiera con Napoleone contro l'Inghilterra, ritorna a Copenaghen, dove ha il comando di una nave corsara danese. Catturato dagli inglesi e riportato a Londra, diventa agente segreto al servizio degli inglesi. Nel 1809 ha una missione in Islanda, dove organizza una rivoluzione contro il potere dello stato danese. Proclama se stesso «protettore»

⁸ Jorgen Jorgensen era la versione breve del nome danese Jørgen Jürgensen (anche Jørgen Jørgensen). In Islanda lo chiamavano Jorundur. Altri suoi nome erano John Johnson e Jan Jansen.

⁹ Ci si può immaginare che Cippico, dopo essere arrivato in Tasmania nel 1952, si sia appassionato alle vicende del leggendario danese e che, come Don Guido nelle sue ricerche su Krasnov, cerca di cartografare la sua vita, ottenendo una mappa in cui riconosce, «a rovescio», la propria «parabola». D'altronde, come Krasnov anche Jorgensen è un «personaggio dalla biografia imperfetta».

¹⁰ Le più note biografie sono: FRANK CLUNE & P. R. STEPHENSON, *The Viking of Van Diemen's Land*, London, 1954, DAN SPROD, *The Usurper. Jorgen Jorgensen and his turbulent life in Iceland and Van Diemens Land 1780-1841*, Hobart, Blubber Head Press, 2001, opere alle quali si fa allusione in *Alla cieca*.

¹¹ JØRGEN JØRGENSEN, *A Shred of Autobiography*, in «Hobart Town Almanach», 1835 e 1838. Un'edizione rielaborata e in parte romanizzata dell'autobiografia esce nel 1891: JAMES FRANCIS HOGAN (ed.), *The Convict King, being the Life and Adventures of Jorgen Jorgensen*, London, 1891. Cippico dice a proposito di quest'ultimo: «il mio autobiografo ha un po' abbellito le cose, come succede quasi sempre quando si scrive. Ho visto la mia autobiografia nel retrobottega di quella libreria antiquaria a Salamanca Place» (p. 127). Gli scritti di Jorgen Jorgensen, su argomenti diversi, sono numerosi. Sono usciti a Londra o a Hobart Town (fra il 1810 e il 1842).

degli islandesi. Il suo governo rivoluzionario finisce dopo nove settimane, quando viene arrestato e riportato a Londra, dove resta quasi un anno in una nave prigioniera. Dopo la scarcerazione si abbandona sempre di più al vizio del gioco, per cui di tanto in tanto ritorna in carcere. Intraprende (come osservatore o agente inglese) numerosi viaggi in Europa (Francia, Paesi Bassi, Germania). Viene arrestato e condannato alla forca a causa di un furto. Dopo un periodo nella prigione di Newgate la condanna viene mutata in deportazione. Con un centinaio di altri forzati viene deportato in Tasmania, dove gli viene concesso un trattamento di favore. È assegnato come impiegato agli Uffici d'Imposta e Dogana, mentre «gli altri forzati, quasi tutti, vanno a massacrarsi nel trasporto di pietre e a marcire nelle celle» (p. 260). Partecipa inoltre, insieme ad altri forzati, alla *Black War* (1829-1830), in cui viene estirpata quasi tutta la popolazione aborigena, per cui avrà dei meriti civili descritti amaramente da Magris come le sue «benemeritenze nel macello dei neri» (p. 289). Fino alla morte nel 1841 vive come esploratore, poliziotto, avvocato, giornalista, scrittore.

La storia di Jorgensen, come viene evocata nella mente di Cippico, è basata sulle varie biografie (Cippico ammette di aver preso «tanti appunti» e, ogni tanto, copiato «qualche paragrafo»), ma forse soprattutto sugli scritti autobiografici di Jorgensen stesso¹². Sono testi pieni di esagerazioni, fandonie, bugie, invenzioni romanzesche, che deformano o falsificano i fatti storici o biografici. Le scene evocate nei testi di Jorgensen, scene di prigionia, di deportazione, di guerra, sono, a loro volta, ri-evocate da Cippico, che le modula e colora, sulla base delle proprie dolorose esperienze, con ciò che ha vissuto a Barcellona, a Dachau, a Goli Otok, come pure nelle stive delle navi di deportazione o di emigrazione e nei campi per profughi. Attraverso la memoria di Cippico parlano due voci (a volte anche più voci), il che fa venire in mente la struttura di *Illazioni su una sciabola*. In *Alla cieca* la struttura però è diversa. Le

¹² Vari brani e episodi dell'autobiografia sono presenti come citazioni o allusioni. Altri ipotesti sono presumibilmente l'importante *Historical Account of a Revolution on the Island of Iceland in the Year 1809* (manoscritto), i libri di viaggio di Jorgensen, come ad esempio *Travels through France and Germany in the Years 1815, 1816, 1817*, London, 1817, e il romanzo pseudoautobiografico *Adventures of Thomas Walter as Related by a Friend* (manoscritto).

storie non sono più incastrate l'una nell'altra, ma s'alternano, s'intrecciano o si mescolano; formano un groviglio, in cui, solamente in alcuni casi, si possono distinguere l'una dall'altra. Nel brano seguente, in cui il mare, con i suoi gorghi e marosi, è metafora delle violenze devastanti della Storia, la prima parte riferisce alla storia di Jorgensen, a una sua avventura del 1805, mentre nella seconda parte affiora la storia di Cippico, forse insieme a quelle di altri prigionieri nei Lager nazifascisti:

L'Alexander doppia Capo Horn in ottobre. L'orizzonte vicinissimo, sempre più vicino. Una muraglia d'acqua avanza e s'incurva sopra le teste, un'unica onda gigantesca s'inarca come una volta e si richiude alle spalle della nave; scoppi fragorosi squarciano quell'orizzonte e innalzano colonne di spuma che sfondano il cielo e ricadono aprendo nell'acqua crateri neri e ribollenti [...]. Le correnti che arrivano dal mare s'incrociano, raffiche di vento coprono di enormi fiori bianchi il mare scuro e li recidono di colpo, ululati nella notte, come sotto quei colpi dei carcerieri che mi fracassavano le ossa, ogni onda un altro colpo, altro sale sulla ferita (p. 118).

Nel brano che segue risulta più difficile distinguere le due voci o le due storie. Ciò che ha vissuto Jorgensen viene ri-vissuto, in maniera struggente, da Cippico. Il brano, oltre ad essere la rivelazione di una delle verità più oscure della storia della Tasmania (la storia di Puer Point, dove bambini, condannati a crudeli lavori forzati, si gettavano in mare, suicidandosi, quando non ne potevano più¹³), è espressione diretta dell'anima ferita di Cippico:

Come sarebbe possibile non perdere la testa passando con la barca sotto Puer Point, oltre Oppossum Bay? [...]. Lassù ci sono i forzati bambini e adolescenti; tra frustrate e violenze innominabili imparano a zappare, a fare il pane e a ripetere a memoria qualche versetto della Bibbia, ma soprattutto a essere torturati e a torturare – la Storia è uno stupro dell'infanzia [...]. Quei bambini, i loro corpi sfracellati là sotto. I loro occhi, quando li vedevo obbedire ai sorveglianti, erano più insostenibili dei loro corpi fracassati; occhi infantili vuoti, vecchi, decrepiti. E volete che uno non perda la calma, che non si metta una benda su tutti e due gli occhi e non spari a casaccio, sotto a chi tocca, anche a Dio?

¹³ Cfr. CLAUDIO MAGRIS, *Il grande Sud*, in *L'Infinito viaggiare*, Milano, Mondadori, 2005, p. 242.

Certo che mi hanno portato qui tutto a pezzi, in quello stato di furore: alcuni pezzi li avevo già persi, gettati da quella rocca, da dove si gettano quei bambini (pp. 306-307).

Salvatore Cippico presta la sua voce non solo a Jorgen Jorgensen. Attraverso lui parlano tante altre voci, voci di partigiani, prigionieri, emigrati, che hanno avuto più o meno la sua stessa sorte, gente che la Storia, come è successo a lui, «ha striato col suo coltello», lasciandolo «pieno di cicatrici che bruciano» (p. 131). Sono voci che testimoniano delle storie appartenenti alle pieghe oscure della Storia dell'Ottocento e del Novecento, microstorie di tante (in gran parte sconosciute) vittime di guerre, deportazioni, esecuzioni. Fra tutte queste voci risuonano quelle dei racconti degli argonauti (soprattutto nelle versioni epiche di Apollonio Rodio e di Valerio Flacco). È una specie di “basso continuo” o voce “grave” che, come spesso nella struttura musicale della fuga, tiene insieme tutte le altre voci, facendo non soltanto da sottofondo, ma intrecciandosi anche con loro. Nel continuo viaggiare a zigzag sia di Jorgensen sia di Cippico si riflette il viaggio tortuoso di Giasone¹⁴. La presenza delle *Argonautiche* dà alle storie individuali una dimensione universale. Questo vale in particolar modo per la storia della morte di Jorgensen, raccontata nell'ultimo capitolo e situata al di là del quadro (auto)biografico («Lasci stare l'autobiografia, è logico che tutto questo non ci sia e ancor meno nelle biografie» (p. 321)), morte che richiama la morte di Giasone sotto la prua di Argo. L'autore allude anche alla morte di Cippico. Il capitolo racconta la sua “evasione” («da mia stanza è vuota») insieme alla cancellazione della voce registrata sui nastri e la distruzione dei computer files: «qualcuno [...] ha diffuso un virus nel computer e manomesso i nastri della registrazione, qualcuno che imita bene la voce di tutti noi» (p. 335).

L'ultimo densissimo capitolo sembra raccontato a partire dal punto di vista di un “io” rivolto indietro, mentre ai suoi occhi si apre, come un ventaglio, un passato che comprende i punti culminanti di tutte le sue storie. È un

¹⁴ Fra le varie versioni che la tradizione mitografica e epica ha dato al percorso di *Argo*, Magris dà più fiducia a quella che conduce gli argonauti, lungo il Danubio, la Sava e altri fiumi, fino all'Adriatico; si veda *Lagune*, in *Microcosmi*, cit., p. 76, *Assirtidi*, ivi, pp. 166-167. Si veda anche ROBERT GRAVES, *The Greek Myths*, I-II, Harmondsworth, Penguin Books, 1955, vol. II, p. 221.

Cippico che fa venire in mente l'immagine che, secondo Magris, certe tribù usano per illustrare «l'inoltrarsi nel futuro», immagine che, a mio avviso, riassume la modalità narrativa di tutto il romanzo:

l'inoltrarsi nel futuro [...] viene rappresentato come un procedere all'indietro, volgendo le spalle alla regione nella quale ci si addentra: si avanza alla cieca in una direzione ignota, ma quanto più si indietreggia tanto più si allarga l'orizzonte, tanto più vasto appare il paesaggio della vita che si offre allo sguardo, tante più cose si scoprono di ciò che si ha già vissuto¹⁵.

Il titolo del romanzo può forse in parte essere interpretato alla luce di questa citazione. Come veicolo della prospettiva sul passato, Cippico si muove esclusivamente all'indietro, con le spalle verso un futuro sconosciuto. Il titolo però ha altri significati più evidenti. Riguarda gli agenti ciechi della Storia: dai potenti, come il generale Nelson, che, accostando il canocchiale all'occhio bendato, continua a bombardare Copenaghen («vede solo nero, nessuna bandiera bianca, I'm damned if I see it» (p. 28)) ai più deboli che, come Jorgensen e altri deportati, sono costretti a combattere contro gli aborigeni: «Le mani di un forzato già condannato alla forca stringono il cappio intorno al collo di un nero, non si sa bene di chi, in quel buio della foresta e con quelle facce tutte dipinte come mascheroni»(p. 287). Riguarda anche tutti coloro che, come Cippico – e prima di lui: Krasnov –, si sono smarriti nel mare buio della Storia, che hanno preso decisioni o fatto scelte nei momenti e nei luoghi sbagliati.

Fra *Illazioni su una sciabola* e *Alla cieca* ci sono, nonostante la distanza di vent'anni, moltissimi collegamenti. Sia nel romanzo breve del 1985 che nel grande romanzo del 2005 l'autore scopre e mette in luce destini trascurati o taciuti (spesso volontariamente) da una storiografia che comunemente non tiene conto di personaggi che non si sono trovati al centro dell'interesse politico-storico e che sono, in un modo o nell'altro, stati traditi, vinti o sacrificati dalla politica dei vincenti. In entrambi i casi, l'autore ascolta le voci che, dalle pieghe nascoste o occultate della Storia Universale, fanno emergere delle verità storiche, spesso tragiche e commoventi, che appartengono non alla

¹⁵ CLAUDIO MAGRIS, *Le grammatiche e la vita*, in *Itaca e oltre*, Milano, Garzanti, 1982, p. 95.

periferia ma al centro del processo storico. In entrambi i testi è la memoria individuale a restituire alla Storia le sue indispensabili e verissime “microstorie”.

La ri-scrittura della Storia realizzata da Claudio Magris fa parte di un sentito impegno etico e morale. *Alla cieca*, infatti, è nato dall’urgente bisogno di «strappare all’oblio» alcune delle più sanguinose note a piè pagina della Storia Universale, come quella dei monfalconesi che, sia nei Lager nazisti sia nei gulag di Tito, hanno saputo «resistere all’annichilamento della persona, sia pure per fede in un nome che era peggiore di quello che li perseguitava»¹⁶. Accanto ai crimini appartenenti alla Storia del Novecento, il romanzo scopre anche alcuni dei crimini dell’Ottocento come, soprattutto, la tragedia degli aborigeni della Tasmania crudelmente estirpati dai colonizzatori inglesi. Il mare della Storia non è però un buio assoluto. È attraversato dalle sagome delle polene, enigmatiche figure di prua che, anche se si affacciano sul nulla e sono condannate al naufragio, possono svegliare nel marinaio, navigatore nella Storia, una tenue, seppur illusoria, speranza di salvezza. Dal buio emergono inoltre rari luoghi di luce e di trasparenza, come le baie dell’Istria, le coste bianche dell’Islanda o la riva dell’estuario del Derwent River in Tasmania, luogo che appartiene alla prima infanzia di Cippico e in cui Jorgensen cerca e desidera la morte. È in questi luoghi aperti verso «l’immensa libertà del mare» (p. 51) che il mare sembra «una promessa che si allarga a comprendere e ad abbracciare tutta la vita», una promessa però che non “promette” niente oltre se stessa, che si limita ai pochi momenti di “sosta” felice concessi ai personaggi del romanzo, – fino a quando saranno di nuovo trascinati via dal mare in burrasca, con le onde nere che coprono l’orizzonte. Nella mente di Cippico questi momenti di felicità non scompaiono del tutto, anche se ormai non possono esistere che nel «tempo dilatato» di un’immagine¹⁷.

¹⁶ CLAUDIO MAGRIS, *Assirtidi*, in *Microcosmi*, cit., p. 183. Una testimonianza diretta è quella del poeta Ligio Zanini: «Nato e vissuto a Rovigno, Zanini aveva salutato con entusiasmo l’annessione della sua terra alla Jugoslavia, convinto che l’avvento del comunismo significasse giustizia per tutti, anche per gli italiani dell’Istria come lui. Il suo coraggio lo ha portato a Goli Otok e lo ha reso capace di restare moralmente indenne anche in quell’abiezione» (ivi, p. 182). A proposito del destino dei monfalconesi si veda anche *Un altro mare*, Milano, Garzanti 1991, pp. 95-100.

¹⁷ Cfr. *Alla cieca*, cit., p. 53.

GIAMPAOLO VINCENZI*

**La macchina per rifare il maiale:
autobiografia di Learco Ferrari**

In questo contributo verrà proposta una lettura dell'opera di un autore giovane e contemporaneo, Paolo Nori, una lettura che credo stratificata in contrasto col parere comune che considera i testi autobiografici moderni di semplice lettura, solo un prodotto commerciale, utile ed utilizzabile all'occorrenza economica¹. Ho voluto, poi, rispondere alle istanze del piacere della lettura dando un significato ulteriore a dei testi che, a mio avviso troppo precocemente ma avallante l'autore, vengono definiti comici. Ho scelto di intitolare questo intervento *autobiografia di Learco Ferrari* pur riconoscendo al personaggio le sue doti, quelle cioè di essere un'invenzione letteraria, se di invenzione si può parlare in letteratura. Il problema che si pone in questi termini è quello che nega ad un personaggio la possibilità di scrivere un'autobiografia, a meno che non diventi una sublimazione alta e nobile di un autore che tenta di nascondersi all'interno della propria scrittura. L'opera di Paolo Nori esemplifica le tematiche che ho appena accennato ed è per questo che nell'analisi è possibile coinvolgere argomenti implicati nella classificazione del genere letterario, nella discussione sull'autore, nella critica sociale del campo produttivo della letteratura e dell'editoria.

La scrittura di Nori risente di una pulsione all'annotazione, di una continua meccanicità compositiva, di evidenti caratteristiche descrittive relative

* Universidad de Sevilla / Università di Macerata.

¹ «L'oggi è dominato dalla diffusione della biografia d'impianto psicanalitico, versione tardo-lombrosiana del "genio" non più "delinquente", ma maniaco e nevrotico. Le vite si vendono, e bene anche; scriverle non è richiesto dal mercato» (MARZIANO GUGLIELMINETTI, *Biografia ed autobiografia*, in ALBERTO ASOR ROSA (a cura di), *Letteratura italiana*, Vol. V, *Le questioni*, Torino, Einaudi, 1986, p. 884).

ai mutamenti interiori; parlare di progettazione e ideazione potrebbe sembrare addirittura azzardato, considerandola sintatticamente quanto di più lontano dalla struttura scritta, ma adiacente, invece, a dei paragrafi dal taglio tipicamente orale. Gli scritti composti dal 1998 si completano teoricamente nell'ultimo², quello più centrato sulla problematica figura dell'autore e su una presa di coscienza dello scrittore stesso nei confronti del suo "prodotto".

Si tratta di una forma di autodescrizione che è già di per sé una forma di autobiografia e che concerne le caratteristiche del genere romanzesco. Learco Ferrari, il narratore del romanzo, odia le biografie e le autobiografie tanto quanto coloro che ne domandano chiarimenti e quelli che ne scrivono in sede critica. Un fastidio caratteristico che non si sa quanto cercato o improvviso; di sicuro lo spirito altissimo di finzione letteraria noriana accoglie il lettore in un mondo artistico e stilisticamente innovativo, riconoscente nel contempo delle tradizioni e dei modelli letterari locali e nazionali, così come quelli a noi stranieri di lingua russa, che Nori traduce e studia da anni³. Cercherò di descrivere, anche con l'aiuto di alcuni studi che in questi anni sono stati pubblicati principalmente su periodici e pubblicazioni di stampo territoriale (pochi sono infatti gli interventi scientifici) in che modo questi modelli formino lo stile ed il progetto noriani.

Paolo Nori, parmigiano del 1963, si è laureato presso l'Università di Parma specializzandosi in lingua e letteratura russa; ha alternato periodi di studio a lavori temporanei come ragioniere per ditte che operano all'estero, e, in Italia dopo la laurea e mentre tentava il lancio nel mondo letterario, come traduttore tecnico e magazziniere. Nori ha esordito con i suoi primi racconti nella rivista «Il Semplice» curata da Celati e Cavazzoni, autori ai quali è molto legato⁴ e che hanno funzionato da modelli per l'elaborazione di una poetica "emiliana" che ha come rappresentanti maggiori Guareschi e l'ultimo Zavattini. Il suo apprendistato letterario si è sviluppato anche attraverso le forme ultime di

² PAOLO NORI, *I quattro cani di Pavlov*, Milano, Bompiani, 2006.

³ Cfr. ad es. DANIIL CHARMS, *Disastri*, Traduzione e cura di Paolo Nori, Torino, Einaudi, 2003; PAOLO NORI & MARCO RAFFAINI, *Storia della Russia e dell'Italia. Romanzo storico epistolare*, Ravenna, Fernandel-LdM, 2003.

⁴ Cfr. GUIDO CONTI, *Cos'altro c'è da leggere*, in «Italia Oggi», 24 novembre 2001, p. 24.

espressione e pubblicazione; la diffusione della sua scrittura è avvenuta attraverso i canali autoproduttivi di riviste e di piccole case editrici, di *forum* e *mailing-list*, di *blogs*, siti internet e festival di letterature, *readings* e concerti musicali. Luoghi fisici e virtuali tanto quanto avvenimenti frequentati da un pubblico giovane che utilizza una lingua dai forti connotati comuni proprio perché comunemente votata a una vita ed un lavoro precari, all'interpretazione di una realtà insoddisfacente. La scrittura è controllata in modo tale da essere il più vicino possibile al dialogo o all'espressione orale: infarcita di dialettalismi, sgrammaticature, anacoluti e caratterizzata da una punteggiatura apparentemente bislacca, denuncia con la prepotenza che è propria all'autore i falsi intellettualismi. È d'altronde questo il programma stilistico degli scrittori vicini ed amici di Nori – tra i tanti mi piace citare Ugo Cornia⁵ –, del circolo degli «Animali parlanti», e della scrittura dei modelli sopra citati: una mimesi della scrittura quanto più possibile aderente all'oralità, tanto che gli autori come Nori amano anche esibire le proprie opere in letture pubbliche. Nel momento in cui la comprensibile ma ritorta lingua di Nori riempie le riviste, il lettore partecipa vivamente alla narrazione tanto da sentirsi subito in dovere, o in grado, di essere egli stesso scrittore. C'è una fusione di primo livello tra la coscienza del lettore e la coscienza dello scrittore, entrambi paritetici socialmente e culturalmente, dunque di esito altrettanto paritetico. La narrazione e la lingua dell'opera invece che allontanare il lettore, lo avvicinano utilizzando la tecnica dell'abbassamento. Lo scrittore si uniforma volontariamente al livello culturale della realtà descritta. Nori ha avuto un riconoscimento via via più grande quanto più venivano leggendosi stralci dei suoi romanzi e racconti presso un pubblico giovane o «giovanilista»⁶, negli anni durante i quali la pubblicità delle espressioni letterarie prendeva forme e giustificazione tanto da diventare di moda; le commistioni tra eventi diversi era, ed è ancora, una sollecita dimostrazione della volontà dell'intellettuale di portare la scrittura e la lettura innanzi al grande pubblico. È una tendenza che

⁵ UGO CORNIA, *Sulla felicità a oltranza*, Palermo, Sellerio, 2001.

⁶ ADOLFO CHIESA, *Che cosa piace agli anziani giovanilisti*, in «Avvenimenti», 16 marzo 2000, p. 63. Il critico scrive che «il racconto di Nori è grazioso, il modo di raccontare è spesso prezioso, ma aleggia nelle vicende un nannimoretismo di seconda mano, banale e scontato».

già da molti anni rende popolari e popola il mondo mediatico e quello dei festival di letteratura tanto da provocare – in rari casi a dire il vero – interessanti commistioni linguistiche e di genere. Suona, anche in questo caso come il suo *alter ego*, nel gruppo «I Bogoncelli» ed è stato molto attivo nella vita culturale della sua regione. Avendo tutti i tratti comuni al suo personaggio, non si comprende subito come mai l'autore cerchi di mascherare dei riferimenti tanto chiari alla propria biografia. Il personaggio sembra lo scrittore stesso che ha semplicemente cambiato nome. Il tipo di *escamotage* non giustifica lo stile autobiografico utilizzato fin dal primo romanzo *Le cose non sono le cose*⁷, un esperimento simile ad un diario personale in cui l'intimità cede spesso il passo all'ironia energica.

Learco Ferrari, l'io-narrante delle opere che costituiscono la saga⁸, si presenta già dal primo romanzo quale perfetto doppio dell'autore; è stata la prima critica, quella militante dei quotidiani e delle riviste, a definire le caratteristiche di questo personaggio, nell'istante stesso in cui ne disegnava i tratti uguali o molto simili a quelli di Paolo Nori, il quale non ha mai dato indizi chiari sul rapporto col suo personaggio. Pare di capire che sia Learco Ferrari: ne condivide le esperienze, i ricordi, il lavoro di “scrittore e magazziniere”, gli *hobbies*, il domicilio a Parma e la residenza a Basilicanova, la famiglia, gli amici e le «morose», il gatto⁹.

Fin dai primi tempi coloro che hanno segnalato l'*exploit* editoriale di Nori, hanno confuso la voce dell'autore con quella del narratore, tanto che, ad esempio, così se ne scriveva:

⁷ PAOLO NORI, *Le cose non sono le cose*, Ravenna, Fernandel, 1999.

⁸ La “saga” di Learco Ferrari è l'insieme dei romanzi in cui protagonista narratore è l'*alter ego* di Nori, in definitiva quasi tutti i romanzi tranne quelli usciti per Feltrinelli *Pancetta* (2004), *Ente Nazionale di Cinematografia Popolare* (2005) ed *I quattro cani di Pavlov* (2006), il cui statuto autobiografico verrà affrontato più avanti.

⁹ «Io sono un libero professionista./ Lavoro per un'impresa di import-export, consulenze linguistiche, due, tre volte la settimana. [...] Mi chiamo Learco e suono la tromba. Non suono molto bene, ho cominciato che avevo già una certa età. [...] Guardarmi da fuori posso sembrare un ragazzo normale, quelli che riempiono le corsie delle autostrade, [...] i siti internet sulla scrittura creativa, no, io sono un'impresa individuale, anche se non si vede, guardarmi da fuori» (PAOLO NORI, *Le cose non sono le cose*, cit., pp. 8-12-20).

Se è vero che il libro si compone di tanti brani autobiografici (ed è qui, volendo, che si trova un difetto), è vero anche che la vena comica che lo percorre ci spinge a perdonare l'autore per l'eccesso di letteratura che ci propina. Si avverte un uomo vero, sotto la voce di Nori/Ferrari, anche se in fondo è un uomo mentale e poco operativo»¹⁰.

La difficoltà stava nell'indicare quale sia la funzione di un narratore che, a parte il nome, ha tutte le caratteristiche dello scrittore che lo ha inventato; difficoltà che s'ingrandisce quanto più l'autore, senza dubbio "colto" e che si riferisce a modelli numerosi con intelligenza taciuti, gioca col lettore su più campi. Nori cita editori, scrittori contemporanei, conoscenti, attraverso nomi fittizi che tuttavia lasciano capire di chi o di che cosa si tratti. La stessa critica letteraria si piega a questo gioco di rimandi tra romanzo e realtà dove l'una viene influenzata e citata dall'altro¹¹. Non si nega che sia proprio questa una fra le caratteristiche più attraenti della scrittura di Nori, quella di costruire i romanzi con personaggi e situazioni facilmente riconoscibili, tanto da far sentire il lettore come un possibile co-protagonista del romanzo successivo. La singolarità del personaggio Learco Ferrari è invece quella di criticare la società, emettendo giudizi non troppo lontani, nel lessico e nella violenza, dai nostri quotidiani ma tendenzialmente riferiti a personaggi riconoscibili. Bisogna tener presenti alcune variabili teoriche, in particolare le tesi di Gérard Genette per il quale la dissociazione del narratore e del personaggio autobiografico si evidenzia attraverso quei registri temporali che Benveniste chiamava *Temps du récit* e *temps de l'histoire*, indici di scarto d'identità tra io narrante e narrato¹².

¹⁰ MARCO DRAGO, *C'è un lunatico geniale sulla via Emilia*, in «La Stampa», 15 aprile 1999.

¹¹ L'autrice, parlando del romanzo *Grandi ustionati*, si augura che le prossime prove di Nori non prendano a modello la stanca e ormai noiosa vita dell'autore e che Nori stesso possa avere il coraggio di «sperimentare e costruire di più». Alla fine dell'articolo, tuttavia, l'autrice aggiunge un «P.S. Siccome con tutta probabilità comparirò in uno dei prossimi lavori dell'autore, che farà sganasciare i lettori mostrando a che punto non ho capito niente (in passato la tecnica, anche con altri critici, è stata questa), se proprio dovrò essere nominata e non ci si limiterà a far lavorare l'intuito vorrei chiamarmi Anna: è un nome che mi è sempre piaciuto. Grazie in anticipo» (LISA OPPICI, *Le cose sono ancora le cose*, in «Gazzetta di Parma», 15 novembre 2001, p. 15).

¹² Nome e cognome, fenomeni principali e presentazione del personaggio in questo caso sono volutamente inserito nella realtà della provincia emiliana: *Learvo* rimanda al nome del ciclista Guerra, atleta semplice e terreno capace di imprese eccezionali pur essendo figlio della semplicità contadina emiliana; *Ferrari* rinvia alla più blasonata industria del territorio, famosa proprio perché altamente artigianale, fortemente legata alla terra in cui e grazie alla quale è divenuta centro di eccellenza. Learco

Alcune voci critiche fanno notare che i romanzi dei quali parliamo costituiscono una «chiacchiera sul nulla»¹³, narrano i “giri” esistenziali del personaggio che, descrivendo una vita assolutamente non eccezionale, entra da dilettante nel mondo dell’editoria. Learco ha il mito dello scrittore e con questo mito si confronta nel momento stesso in cui è riconosciuto scrittore dalla società. La sua autobiografia descrive nel contempo la società culturale odierna con un’ironia oggettivizzante, l’assenza che Bordieu rimproverava alla filosofia in *Meditazioni pascaliane*¹⁴. Una critica alla categoria degli scrittori, insomma, formulata da chi intende diventarne uno; una ironia esterna che si nutre della purezza del non adetto, di colui che non si sente intellettuale ma che mira ad esserlo. Una (a volte esagerata) iterazione descrittiva che ha per oggetto un principiante all’ingresso nel mondo editoriale italiano, ma pure lacerti che indicano la crisi temporale e identitaria tra narrato e narratore. Nori sembra recuperare le sue esperienze tramite la scrittura frammentaria e frammentata del suo personaggio, il quale nell’allontanarsi dalla realtà biografica dello scrittore la oggettivizza anche. Il rapporto principale, in questo caso, non comprende solo quello evidente tra narratore e narrato, ma altrettanto quello tra il soggetto che scrive il passato e soggetto che scrive il presente¹⁵. Anche i giudizi critici sulle

Ferrari è così leale alla propria famiglia che, lungi dall’aver avuto il successo economico dei Barilla, dei Tanzi e dei Ferrari, è la rappresentante di una tradizione che si sviluppa in una Parma medio borghese che non rappresenta più se stessa, e che (si potrebbe dire) non riconosce più i propri figli. Le critiche maggiori agli scritti dell’io-narrante nei romanzi successivi verranno proprio dal notabilato culturale della città di provincia. Rapporto strano con i parmigiani, ma benevolo con Parma, la città d’adozione dell’autore e del narratore che sembrano scambiarsi pareri sulla vita e sui colori di una città di provincia.

¹³ ROCCO CAPOZZI, *Paolo Nori’s Chatting. Novel about nothing*, in «Rivista di Studi Italiani», XX (2002), 1, pp. 237-260.

¹⁴ «Come non invidiare la libertà degli scrittori (Thomas Bernhard che evoca il kitsch o Elfriede Jelinek le caligini degli idealisti tedeschi) o quella degli artisti che [...] non hanno cessato di mettere in discussione, sin nella loro pratica, la credenza nell’arte e negli artisti? La vanità di attribuire [...] ai discorsi degli intellettuali effetti tanto immensi quanto immediati costituisce a mio avviso l’esempio per eccellenza di quello che Schopenhauer chiamava il “comico pedante”, una formula fatta per designare il ridicolo in cui si incorre quando si compie un’azione che non è compresa nel suo concetto» (PIERRE BOURDIEU, *Meditazioni pascaliane*, Milano, Feltrinelli, 1998, p. 8).

¹⁵ «Che la presentazione narrativa sia essa stessa retrospettiva o no, il punto di vista dell’autore-narratore (nella più semplice espressione: l’io narrante o della narrazione) si dimostra sempre retrospettiva all’interno del rapporto con il personaggio (nella sua più semplice espressione: l’io narrato). In tutti i casi, questo aspetto strutturale è indissociabile dal gioco di posizioni tra le differenti istanze narrative (autore, narratore, personaggio) e dell’indirizzo al lettore, esplicito o implicito. Il tracciato retrospettivo della sua vita precede a un’andatura che intende ri-creare il suo passato nella

prove letterarie passate diventano contenuto diegetico in maniera tale che le esperienze dell'autore diventano racconto del narratore, cioè la vita di Nori viene raccontata, in quanto autobiografica, dal personaggio. In questo modo si crea una catena semiotica che annovera un altro protagonista, se prendiamo come riferimento la triade peirciana. Prende corpo un modello – che potremmo chiamare «strutturale», se il termine non fosse portatore di enormi fraintendimenti – nel quale l'autore Nori scrive di Learco Ferrari che a sua volta racconta la vita di Nori (rappresentandola come la propria) in una forma estraniata, ironicamente fredda, e dunque diventata testo.

Il gioco che Nori svolge col lettore, che come abbiamo visto spesso diviene personaggio di Learco, acquisisce una complessità semantica e a tal punto ramificata che possiamo definitivamente rifiutare il racconto come autobiografia di Nori, ma accettarlo come autobiografia di Learco.

L'opera nella quale inizia ad evidenziarsi il problema è *Grandi ustionati*¹⁶, romanzo che racconta della degenza e della faticosa riabilitazione alla scrittura di Nori/Learco; vi è accennato il fastidio alla lettura delle biografie e ad un miracoloso incidente secondo il quale, dentro la copertina di *La lingua salvata* Learco trova *Le sette storie gotiche* di Karen Blixen. Secondo chi scrive il romanzo, per ricostruire la vita di una persona utilizzando quella dei suoi personaggi, occorrerebbe un meccanismo che sposti a ritroso lo sviluppo creativo e ricrei le condizioni originarie in cui l'idea poetica è nata. In apertura a *Si chiama Francesca, questo romanzo*¹⁷, per rispondere alle pressanti richieste di chiarire il proprio pensiero sul problema autobiografico, Nori/Learco inizia con il romanzo con il capitolo 0. *In Italia hanno inventato una macchina meravigliosa*, di cui riporto un estratto:

scrittura e far condividere questa ri-creazione al lettore. [...] il paradosso [della retrospezione] si scioglie, quando si completa il dispositivo che prende in considerazione la funzione dell'inganno condiviso assunto dal testo; un inganno condiviso dal lettore e l'autore in persona, che porta alla convinzione di una coincidenza del soggetto che scrive e del soggetto scritto» (JEAN-FRANÇOIS CHIANTARETTO, *De l'acte autobiographique. Le psychanalyste et l'écriture autobiographique*, L'or d'Atlante, Champ Vallon, 1995, pp. 240-241).

¹⁶ PAOLO NORI, *Grandi ustionati*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 27 e ss.

¹⁷ PAOLO NORI, *Si chiama Francesca, questo romanzo*, Torino, Einaudi, 2002.

Quella macchina lí, ci diceva quello che era appena arrivato dall'Italia, è una macchina di metallo che c'è un grande imbuto che porta a una scatola, che dentro la scatola ci sono degli ingranaggi, dell'energia elettrica, c'è tutto un giro di neutroni e di elettroni, di trasfusioni del sangue, di encefalogrammi, c'è tutta una cosa complicatissima che sembra, che ci son delle cose in più, guardarla da fuori, invece serve tutto appositamente per gli scopi strabilianti di questa macchina meravigliosa. // Adesso voi li volete sapere, gli scopi strabilianti di questa macchina meravigliosa, ci diceva questo che era appena arrivato dall'Italia/ Fa' te, gli dicevamo noi.// Questa macchina, ci diceva lui, te nell'imbuto ci infili i salami i prosciutti le coppe le spazzole i pettini, dall'altra parte dopo un quarto d'ora viene fuori il maiale, ci diceva questo deficiente.// Allora i romanzi, ci vorrebbe una macchina miracolosa così, per risalire dal romanzo alla vita di quello che scrive il romanzo, solo la gente è difficile che lo capisce, la gente gli basta che vede una cosa stampata, ci crede subito, quello che vede¹⁸.

Il personaggio e la persona, dunque, godono di due statuti diversi che non possono essere paragonati neanche se la maggior parte delle caratteristiche coincide in entrambi; ci sarà sempre uno scarto di coscienza che distanzia la persona stampata da quella reale, l'autore dal personaggio e dal lettore. Il gioco dialettico dell'autore col suo testo rientra esattamente nel percorso giustificativo di una vita che si fa scrittura continua e costante:

La giustificazione prende la forma d'una causalità abissale: l'opera è giustificata perché mi giustifica. E che si tratti della ripresa esatta di un altro testo, d'un'auto-citazione, che appaia come l'illustrazione immediata, ma anche ironica, del carattere tautologico di questa giustificazione attraverso la scrittura. C'è in questo un'auto-legittimazione senza fine, che non può più parlare che di se stessa. In un senso, non c'è più che un solo testo, che mette in scena e ne apre il consolidamento della vita, e la sua propria auto-giustificazione. La vita e l'opera *si danno luogo* – un luogo fragile, interamente reale e totalmente fittizio, in cui «posare i piedi» e la penna. Baluardo precario contro la vertigine ed il crollo, il bordo biografico è il luogo di un processo infinito di consolidamento della *défaillance*, che è la possibilità stessa della scrittura e della vita, *un vivere-scrivere*¹⁹.

¹⁸ Ivi, pp. 6-7

¹⁹ CHRISTINE SAVINEL, *Le secret biographique, effacement et justification*, in PATRICK DI MASCIO (a cura di), *L'auteur à l'œuvre. Incidences de la psychanalyse*, Fontenay/Saint-Cloud, Ens Éditions, 1996, pp. 146-164.

Citazioni, autocitazioni e traduzioni sono la naturale tecnica di scrittura di Nori: costante, come dicevo, quotidiana e veloce, frutto di una disciplina autoimposta. La tipica frammentazione per paragrafi, a dire il vero sempre più autonomi man mano che si procede nella lettura, indica pure visivamente la durata dell'annotazione, del lacerto e dell'abbozzo sincrono agli eventi. Una contemporaneità che giustifica una lingua paradossale, ripetitiva e sgrammaticata, ma che ben si attiene alle forme simili del ragionamento interiore. Esistono differenze di tempo tra narrazione ed accadimento degli eventi, ma i verbi stessi sono artatamente confusi tra periodi diretti ed indiretti liberi, relative che non sono accompagnate da una punteggiatura adatta. La punteggiatura, i segni diacritici, si leggono disordinati, quasi messi a caso; è in questo modo che l'attenzione dello scrittore fa aderire lo scritto al parlato, la velocità della voce all'avvenimento²⁰. Ma la tecnica è anche un recupero ed un'imitazione delle lingue e letterature nelle quali Nori si è specializzato: il parmigiano dei modelli provinciali ed il russo tradotto.

Il russo è una lingua plastica: non c'è distacco tra lingua scritta e lingua parlata. Il russo fornisce una gamma estesa di espressioni. [...] permette di comporre la frase senza un ordine rigido e consequenziale, e quindi di darle un proprio ritmo, una musicalità. Questo è un vantaggio che la nostra lingua non ha: sono più duttili o espressivi i dialetti, che poi condizionano l'italiano parlato. [...] oggi gran parte della prosa italiana o fa il verso all'americano o fa il verso al telegiornale. In pratica si usa la sintassi di una lingua per parlare con un'altra; oppure si costringe il discorso in una gabbia sintattica di tipo giornalistico. Con la lingua di Learco Ferrari io provo a riprodurre la musicalità della lingua parlata che essendo continuamente in movimento non mi sembra codificabile²¹.

Lacerti e passi identici anche in due romanzi diversi, racconti tradotti e utilizzati da Learco per descrivere il proprio lavoro, aneddoti riutilizzati, ripetuti e rievocati in gran parte delle opere, dimostrano il modo compositivo di Nori:

²⁰ Moltissime le affermazioni di Nori, e di Learco, riguardo alla punteggiatura. Per comodità riporto questa: «La tendenza al parlato mi piace, e a dire il vero quando in un libro trovo qualcosa che nessuno pronuncerebbe mai mi viene voglia di chiuderlo. Riguardo allo stile sono state molto importanti due esperienze [quella con i Bogoncelli e gli Animali Parlanti, la compagnia di scrittori modenesi che recitano dialoghi di animali], sono il traino stilistico del libro» (LISA OPPICI, *Intervista a Nori*, in «Gazzetta di Parma», 6 aprile 1999).

²¹ PAOLO COLAGRANDE, *Ridere di tutto. Intervista a Paolo Nori*, in «La voce di Piacenza», 2002.

riunire gli spezzoni, amalgamare le diverse sfaccettature del reale in una visione il più possibile ordinata ma che, giocoforza, deve richiamare ciò che è già stato intrapreso, in una operazione di memoria continua e reiterata. L'operazione di autoriconoscimenti continui tra autore e personaggio sfrutta tutto il materiale possibile, già scritto, scritto da altri, riusato, copiato con piccole modifiche, tanto che il primo romanzo noriano edito da Feltrinelli, *Gli scarti*²², è composto appunto da lacerti scartati da romanzi già scritti, da quelli in preparazione, da racconti e appunti.

I romanzi di Nori celebrano la presenza (mi è difficile chiamarla invenzione) di personaggi dialoganti col protagonista, presenze inquietanti che hanno un'importanza centrale nell'economia della narrazione, spesso considerati quali motori scatenanti della sua *vis* comica ma che assolvono ad una funzione sostanziale nel rapportare la coscienza autoriale al senso della scrittura.

Voci, poeti defunti, angeli e demoni incontrati alternativamente nei romanzi, aiutano Learco ad analizzarsi, spingono in basso l'autostima del protagonista, lo costringono, attraverso un dialogo serrato e ripetitivo (per questo comico ed a tratti esilarante) a mantenere le proprie aspettative ad un livello reale e, pur trasfigurandola, ne raccontano la vita. Lo denigrano le voci che gli stanno nella testa in *Le cose non solo le cose*, in *Spinoza*²³ ed ancor più in *Si chiama Francesca...*, lo presenta al congresso dei «critici celesti» (metafora diretta dei critici che hanno analizzato il romanzo per il premio Viareggio) l'angelo Karmelo in *Bassotuba non c'è*²⁴, i diavoli del Geppo-Learco in *Diavoli*²⁵, il poeta «Niccolò Foscolo detto Ugo» che gli chiede conto dei talenti dimenticati in *Grandi ustionati*. Volendo stabilire un rapporto diretto tra Paolo Nori e i suoi personaggi, se cioè Nori non avesse programmaticamente preso le distanze da

²² PAOLO NORI, *Gli scarti*, Milano, Feltrinelli, 2003. Cfr. ANDREA CORTELLESA, *Out of the blue*, «L'Indice dei libri del mese», 4 (2003), p. 10, che dice «A *scarti*, poi, è la stessa struttura del nuovo libro, che alterna al flusso principale episodi presi – nella finzione e forse anche nella realtà – dal romanzo parallelo [...]. Producendo ogni volta, dunque, uno “scarto” di ritmo (unico criterio di segmentazione del *continuum*)».

²³ PAOLO NORI, *Spinoza*, Torino, Einaudi, 2000.

²⁴ PAOLO NORI, *Bassotuba non c'è*, Roma, DeriveApprodi, 1999; Torino, Einaudi, 2000.

²⁵ PAOLO NORI, *Diavoli*, Torino, Einaudi, 2001.

Learco, avremmo potuto ben parlare della saga nei termini di una lunga confessione nella quale lo scrittore si confronta intimamente con se stesso e con la realtà, cogliendo la tragicità che costituisce la vita di entrambi. In questa sede non è possibile approfondire l'argomento, ma vorrei riportare un passo di María Zambrano che mi sembra particolarmente consono a spiegare il senso e la funzione di questo particolare tipo di personaggi all'interno della "confessione" noriana:

La tragedia di queste creature è in definitiva la mancanza di spazio interiore. Se guardiamo da vicino la prima cosa che avvertiamo è il loro eccesso di pienezza, un mondo compresso, affollato di cose: personaggi in embrione, speranze e nostalgie, abbozzi e progetti, ombre e presentimenti di realtà senza nome, un mondo che confina o sta nell'ineffabile, ma non per questo è meno reale. Che mancano di spazio non significa semplicemente che mancano di spazio fisico ma che mancano di spazio adeguato, creature troppo reali e piene di realtà in un mondo che gli ha inculcato credenze che non consentono loro di accoglierle. Sono le vittime, prede di allucinazioni e deliri costanti, perseguitati da rimorsi per delitti che non hanno commesso né avrebbero potuto commettere; possedute dalla vertigine della loro in finitezza, inebriate dalla possibilità. La solitudine, questa dell'io senza spazio, è popolata di personaggi, da conati di essere all'interno di un individuo. Molteplicità variegata di esseri senza volto né nome, rancorosi per la propria esistenza a metà; così pare che sia l'inferno²⁶.

Se si accetta questa lettura si può delineare un'indicazione secondo la quale l'autobiografia del personaggio diviene confessione dell'autore nel momento in cui l'autore stesso si riavvicina alla propria scrittura attraverso dei dialoganti che rappresentano la propria coscienza, i propri sensi di colpa, le aberrazioni e le storture che l'uomo Nori possiede. Gli unici personaggi che non hanno riferimento con la realtà, cioè, *sono* la realtà; la immettono nel dettato del racconto pur senza intervenire, pur senza, come è noto nella diegetica noriana, cambiare nulla del *plot*.

Esiste anche un personaggio al quale lo scrittore dedica spesso passi attraverso tutti i suoi romanzi; da un computo superficiale mi sembra di poter dire che sia l'unica presenza, oltre a quella di Learco, costante da *Le cose non sono*

²⁶ MARÍA ZAMBRANO, *La confessione come genere letterario*, Milano, Bruno Mondadori, 1977, pp. 102-103.

le cose a *I quattro cani di Pavlov*: la gatta Paolo. Trovandoci ad analizzare un testo in cui la commistione tra realtà e finzione crea scambi di genere letterario (confessione ed autobiografia) e cortocircuiti interpretativi, c'è da chiedersi quale sia la funzione d'una gatta che ha il nome dello scrittore, o meglio quale sia la funzione del nome dello scrittore dato alla gatta di Learco. In primo luogo viene da pensare ad un altro intervento della persona tra i personaggi, senza escludere una certa perfidia che Nori ha nel "mescolare le carte", immaginando quali possano essere gli effetti della chiacchiera pubblica e giocarvi su. Molto più precocemente, tuttavia, si fa strada l'indizio che anche il gatto possa intervenire nel gioco di scambi autobiografici secondo una tradizione che trova il suo testo più indicativo ne *Il gatto Murr* di Hoffmann, esempio quanto mai attinente riguardo all'argomento che stiamo trattando²⁷.

Le coincidenze vengono corroborate da testi come quello di Sarah Kofman, che tradurrò con *Autobiogriffie: partendo da «Il gatto Murr» di Hoffmann*²⁸, nei quali appaiono considerazioni che trascendono l'opera singola e analizzano in maniera moderna il rapporto tra l'autore, la propria biografia, i personaggi ed i lettori. Un solo esempio che mi sembra aderire all'opera di Paolo Nori: «Doppia visuale di ogni biografia: stabilire distanze col lettore per suscitare l'ammirazione; ridurre le differenze per rendere possibile l'identificazione. [...] Ogni autobiografia suppone dunque che l'autore abbia una vita, un nome proprio, e uno stile che sarebbe la *griffe* della sua originalità»²⁹. Credo che la Kofman si richiamasse al discorso di Starobinski³⁰ sullo stile autobiografico, che qui non si può approfondire; come anche, purtroppo, il discorso relativo all'autore che emerge dal nuovo romanzo di Nori: *I quattro cani di Pavlov*³¹. Il romanzo è costruito, imitando il *Tractatus* wittgensteiniano, su proposizioni numerate che rappresentano i punti di vista di tre personaggi: Paolo Nori, Learco Ferrari, Olaf, una spia collaborazionista che tenta di convincere l'autore a scrivere un libro filonazista. È, a mio parere, l'opera che segna un radicale

²⁷ ERNST THEODOR AMADEUS HOFFMANN, *Le chat Murr*, traduction par Albert Béguin, Gallimard, 1943.

²⁸ SARAH KOFMAN, *Autobiogriffures. Du chat Murr d'Hoffmann*, Paris, Galilée, 1984.

²⁹ Ivi, pp. 69-70.

³⁰ JEAN STAROBINSKI, *Le style de l'autobiographie*, in «Poétique», 3 (1970), pp. 257-262.

³¹ PAOLO NORI, *I quattro cani di Pavlov*, Milano, Bompiani, 2006.

ripensamento della “filosofia compositiva” di Nori; la persona, finalmente, fa i conti col personaggio, l'autore si assume la propria responsabilità, Nori alterca dialetticamente con Ferrari (e viceversa), tanto che i due si incontrano, si riconoscono in quanto alterità, litigano e si riappacificano. Olaf, il triplo, in un gioco di confusioni incontra alternativamente Learco e Nori e non sa distinguerli, gli appaiono come la stessa persona. Il fatto è che la stessa cosa avviene a Nori, personaggio di se stesso, che incontrando Olaf lo scambia per Learco al quale, evidentemente, succede lo stesso. Il romanzo è costruito sull'interpolazione di visuali appartenenti a questi personaggi, emanazioni dirette del singolo. L'autore acquista in questa opera la responsabilità che, almeno etimologicamente, deve assumersi raggiungendo una maturità compositiva che è alla fine del percorso etico tra sé e Learco³², tra persona e personaggio, tra confessione ed autobiografia. Responsabilità che, nella biografia come nell'azione letteraria, è facilitata dal ruolo paterno recentemente acquisito dall'autore, nei giorni in cui il romanzo veniva dedicato a Renzo, al padre scomparso di Paolo e Learco; nel momento in cui una figlia entrava a far parte di una realtà non ancora confessabile ma già autobiografica.

³² «ma quando di notte il giorno che ero tornato da Imola ero andato a dormire io mi ricordo che avevo pensato che se avessi avuto un figlio l'avrei chiamato Altro» (PAOLO NORI, *I quattro cani di Pavlov*, cit., p. 13).