

Lettera zero

Rivista quadrimestrale  
diretta da Vito Santoro

Estate 2017

Direttore responsabile: Vito Santoro

Vicedirettori: Marianna Comitangelo e Antonio R. Daniele

Redazione: Francesca Giglio, Giuseppe Girimonti Greco, Eloisa Morra, Mara Mundi

Hanno collaborato a questo numero: Luca Abbattista, Anna Paola Caccavo, Eleonora Conti, Selene Favuzzi, Daniela Gabriele, Laura Lopez, Ivana Menna, Mara Mundi, Fabrizio Natalini, Cecilia Oliva, Nives Trentini

Illustrazioni di Lucia Bonfitto e Claudia Testa (pp. 7, 57, 137)

Sede della redazione: Libreria Luna di Sabbia, Via Mario Pagano 193, 76125 Trani

email: [info@lunadisabbia.it](mailto:info@lunadisabbia.it)

ISBN 978-88-99877-24-8

© 2017, Edizioni Arcoiris, Salerno

Prima edizione agosto 2017

[www.edizioniarcoiris.it](http://www.edizioniarcoiris.it)

Progetto grafico e illustrazione: Raffaele Di Somma

Riservati tutti i diritti.

È vietata la riproduzione, anche parziale e con qualsiasi mezzo, se non attraverso l'autorizzazione scritta da parte dell'autore e/o dell'editore

## LETTERA ZERO - NUMERO QUATTRO

### SOMMARIO

#### FOCUS

- L'era del cinghiale stanco** 9  
**Su Giordano Meacci, il romanzo e la critica**  
Antonio R. Daniele

#### SCRITTURE DEL MALE

- La voce del mostro** 19  
**A proposito del *Giardino delle mosche* di Andrea Tarabbia**  
Vito Santoro

- La pelle del sacrificio. *Conforme alla gloria* di Demetrio Paolin** 31  
Luca Abbattista

- La “teoria delle ombre” di Paolo Maurensig** 39  
Nives Trentini

#### NARRAZIONI FEMMINILI

- L'identità difficile. Appunti su *Memoria di ragazza* di Annie Ernaux** 51  
Marianna Comitangelo

- Dentro il ghiaccio** 59  
**Figure della solitudine nell'opera narrativa e poetica di Laura Pugno**  
Anna Paola Caccavo

**“Smarginature”:** 69  
lo scarto tra vita e scrittura ne *L'amica geniale* di  
Elena Ferrante  
Eleonora Conti

## LETTURE

**Un mondo di mare e di basalto. Su *Eclissi* di Ezio Sinigaglia** 81  
Paolo Lago

**Due «Chiodi» Pendragon** 95  
*I cosmonauti* di Nader Ghazvinizadeh e *I grandi fatti*  
di Paolo Febbraro  
Cecilia Oliva

***Umberto Eco e l'onesta finzione. Il romanzo come critica della post-realtà,*** 101  
**di Daniele Maria Pegorari**  
Daniela Gabriele

**Danilo Dolci, sempre lo stesso sogno di un mondo nuovo** 109  
Mara Mundi

**L'eroe e le sue maghe tra oblio e realtà** 117  
Laura Lopez

***Parigi è un desiderio* di Andrea Inglese** 123  
Ivana Menna

## SPETTACOLO

- Scapezzo, il Marziano dello spettacolo** 131  
Fabrizio Natalini
- L'impalcatura nascosta dei film** 139  
Selene Favuzzi
- Voci di animali tra cinema e letteratura. *Bella e perduta* e *State of Dogs*** 145  
Armando Rotondi









## FOCUS

**Antonio R. Daniele**

**L'era del cinghiale stanco**

**Su Giordano Meacci, il romanzo e la critica**

*L'autore illumina l'incerto confine tra attenzione alla forma e derive formalistiche nel romanzo d'esordio di Giordano Meacci. Una lettura problematica che mostra il carattere pretestuoso di alcune scelte narrative e di un certo modo di concepire il romanzo, dove regnano gli "effetti speciali", "l'affettazione verbosa, lo spettacolo luccicante della parola".*

Una tendenza va affermandosi fra i critici del romanzo di questo tempo: cedere al facile incanto della pagina e abdicare all'analisi delle ragioni che possono fare di un libro un'opera; insomma, accettare tutto con rapita meraviglia, accogliere con fiducia ogni alito narrativo, come se non avessimo avuto decenni di romanzi, di scrittori, di autentici maestri. Come se il nostro travaglio linguistico e le nostre torture lessicali nascessero ogni giorno dal niente; come se – diciamo, almeno in un secolo di romanzo – non avessimo fatto nulla.

Se il romanzo italiano è in crisi non è un fatto di sterilità dei suoi romanzieri, tutt'altro. C'è una certa ipertrofia del romanzo e gli scrittori aumentano; o, per meglio dire, aumentano gli spazi sui quali essi possono non solo esercitare il mestiere di scrittore ma anche promuoverlo; aumentano gli strumenti che creano la ridda di voci attorno a questo o a quel nome. E ogni parere è lecito, a ogni giudizio è data cittadinanza. Anzi, questa benedetta "crisi del romanzo" è diventata col tempo una specie di alibi per ridurre la portata di una sana polemica e, più di tutto, anche di una franca riprovazione, nel timore che questo malato cronico ci muoia, infine, tra le mani. Così, con qualche rara eccezione, cresce l'oasi felice delle letture critiche favorevoli e quelle poche che osano un

pizzico di biasimo si muovono a passo felpato, con un tenace esercizio della prudenza.

Io dirò subito che *Il cinghiale che uccise Liberty Valance* non mi è piaciuto; dirò anche che non è tutta colpa del suo autore, giacché Giordano Meacci non è che un esemplare del suo tempo. Egli, tuttavia, ci consegna un prodotto (e il termine non è usato a caso) che in effetti ha molto da dire e sul quale – non c'è dubbio – c'è molto da dire. E ciò mi pare il primo aspetto sul quale riflettere: leggiamo il libro e notiamo che presenta «una mappa, una genealogia, un prontuario cinghialese con appunti di grammatica e fonomorfosintassi» (Taglietti); la lettura rivela, inoltre, che Meacci scrive «attraverso un linguaggio articolato e complesso, costituito dalla mescolanza del registro alto e di quello basso, da toscanismi e dall'invenzione di un linguaggio dei cinghiali» (Moca). È questa abitudine a fondare l'analisi sulla “denotazione” a generare non solo una diseducazione della critica ma anche, di conseguenza, una diseducazione del romanziere. Gli elementi che hanno assicurato a uno dei romanzi della cinquina “stregata” del 2016 un'accoglienza quasi unanimemente benevola sono tutti legati agli “effetti speciali” del prodotto narrativo. Si ammetta pure che Meacci ha saputo realizzare una sinuosa varietà di situazioni, direi, anzi, una vera e propria *vastità* di circostanze, ma vale almeno la pena di domandarsi fino a che punto tutto questo resterà un'armonica molteplicità, narrativamente lodevole e narratologicamente plausibile, senza rischiare, nemmeno per un momento, di apparire solo una caterva pretestuosa di nomi, di luoghi e di momenti. Fino a che punto le vicende di Corsignano, un paesino immaginario alla maniera di Calvino, di Buzzati, di Landolfi, di García Márquez e di molti altri (una maniera, appunto, che poco o nulla può rinnovare e che dovrebbe suscitare per questo un plauso molto contenuto), possono guadagnare al loro autore il merito di aver plasmato per noi personaggi e casi degni di essere ricordati? Non potrebbe egli aver approfittato – senza volerlo, è possibile – del fascino che una efficace prova affabulatoria sa esercitare oggi su una comunità di

lettori rovinati dal condensato linguistico degli ultimi vent'anni? Cosa c'è di veramente irripetibile e di letterariamente nuovo nell'armiere Amedeo che, sposato a Bella e con un figlio, aveva desiderato un'altra donna? E poi in una piacente professoressa che attrae Walter, un ragazzo sedicenne, nel bel mezzo di un funerale? E nell'amico Fabrizio che con Walter passa la notte, dopo il funerale della madre, guardando un classico western hollywoodiano? In Antonia che ora, vecchia, torna con la memoria a quando, diciassettenne, il suo Paride ci ripensò a pochi minuti dall'altare? In Diana, Valente, Romolo «il figliolo della Lea. Il nipote di Giuliano» che aspettavano il matrimonio con la gaia attesa di una festa? Cosa c'è di necessario al desiderio del lettore in una dipendente della ASL e le sue tesi stravaganti? In due sorelle che si prostituiscono rigorosamente in coppia? E poi in Marcello, Mauro, Donato, Norma; Flavia Grignali, Durante, Adriano Andreoli e famiglia; Germano Barbi, Stefano Agostini, Roberto Crociani; Eleonora, Rinaldo e Patrizio? E ancora in tutto quel pulviscolo di nomi e di frangenti che popola questo paese collocato in una specie di “terra di mezzo” di quella terra di mezzo che è la Valdichiana? In don Sebastiano, Federica e Carola, il giornalista Tarcisio Nedoli, Davide Sereni, Alvaro Muzzi, Ulisse Felci; Sonia, Silvana, suo marito Guido e la figlia Rosa, e qualche altro nome nascosto tra le molte fenditure delle moltissime parole?

Voi direte che tutto questo non è che la frenetica natura di un romanzo che vuole restituirci la “varia umanità” di un paese di provincia; poi direte anche che la sensazione di un contenuto vago e inafferrabile si deve a quella “coralità postmoderna” che lo segna dalla prima all'ultima pagina e che è stata attribuita con inesorabile puntualità anche a questo nuovo esordio narrativo. E qui siamo al secondo aspetto rilevante: il *postmoderno*, oramai una categoria infinitamente screziata, un amplissimo ventaglio di soluzioni buone per molti e speranzosi ranghi di scrittori, un vero e proprio *refugium peccatorum* per tutti i nuovi romanzieri dalla penna indocile. Ma intanto appare sempre più chiaro un dato: quasi sempre lo scrittore

postmoderno (o accreditato come tale) proclama il proprio sdegno per il contenuto, autentica iattura e impolverato retaggio degli istruiti di una volta, ma a un tempo esige che la sua creatura smozzicata e la trama sbrindellata nella quale è faticosamente tenuta abbiano la forza di caricare sulle proprie spalle i più nobili sentimenti e i più decorosi mandati morali. E Meacci non sfugge alla regola: mentre frammenta il contenuto in una parossistica asimmetria, pretende anche che siano proprio i fatti disarmonicamente narrati a possedere una solidità tale da favorire una serrata riflessione etica – addirittura esistenziale – sulla base di una percezione della vita che vuole essere molto precisa. Ecco che appare sulla scena il cinghiale Apperbohr, insieme con un branco di altri cinghiali: scorrazzano per le campagne intorno a Corsignano e qualche volta seminano il panico. Poi Apperbohr ha come un’illuminazione e può “aderire” alla natura umana scoprendola fragile e stanca; e alla fine non è più in grado di gestirsi all’interno della propria comunità, contaminato dai sentimenti degli “Alti sulle Zampe”, gli uomini, questa accozzaglia di farabutti e di poveri diavoli che cerca ragioni e mendica un senso alla propria vita. Insomma, il fine è illustre e la materia è liquida; il laboratorio dello scrittore può garantire una invidiabile competenza geosocioantropologica a fronte però di una storia cangiante, sfuggente. È un postmoderno, come dire, “costruttivo”: mentre distrugge linguaggio e intreccio erige un luminoso faro di speranza. Ma a questo punto e date queste premesse direi, piuttosto, che è solo *fiction* e studio di *fiction*.

Giordano Meacci ha impiegato una decina di anni per elaborare, sviluppare e perfezionare *Il cinghiale che uccise Liberty Valance*. È una ambizione diffusa almeno dal Moresco de *Gli esordi*: il monumento letterario di una vita, il romanzo-discrimine. A questo proposito mi pare che Matteo Marchesini qualche tempo fa avesse inquadrato il problema: «più o meno dal solito 1848, un altro spettro si aggira anche per l’Italia: lo spettro del Grande Romanzo». È uno spettro che, a dire il vero, non spaventa e, anzi, soggioga. Seduce con sussiego la mente e il talento dello scrittore in erba, ma anche

usurpa l'esperienza di quello rodato e, per concludere, appassiona e accende i cuori della critica o, almeno, di una sua buona parte (e, spesso, degli scrittori-critici, il che, se possibile, preoccupa di più): «un romanzo come questo non si vedeva da un pezzo. 52 capitoli di scrittura-scrittura, estrosissima, umorale, linguisticamente ipercolta, multi-dimensionale e super-italiana». Non è ben chiaro cosa sia la “scrittura-scrittura” magnificata da Francesco Pecoraro; sembra una *laude* all'abilità di “affastellare” (è stato lo stesso Meacci ad aver parlato in questi termini del suo metodo, e con compiaciuta contentezza), di concentrare parole che diano corpo a nugoli di pensieri, a torme di avvenimenti suburbani o domestici, dissonanti e disordinati. Il fatto è che questa dispersione della narrazione ha cessato da tempo di essere frutto dell'esperienza autentica di scrittori, di lettori e di tutta quella classe culturale venuta dopo gli anni Settanta e che si trovò a fare i conti con la nuova frontiera del commercio delle lettere, e ha preso ad essere, lustro dopo lustro, affettazione verbosa, lo spettacolo luccicante della parola che subentra al sudore agonistico di una storia. Siamo, più che altro, al “postlinguismo” e a una cifra postlessicale enorme e logorante. Ha ragione Pecoraro quando scrive che «dopo 450 pagine [...] la prima (probabilmente la sola) cosa che mi viene da dire riguarda il *come è scritto*. Forse perché, com'è per i libri degni di questo nome, la sua vera *sostanza*, il suo per così dire *messaggio*, sta proprio nel *come è scritto*». Non è detto, però, che in questo caso il *come* sia per forza convincente. Invece, come si vede, ciò è dato per acquisito e – quel che più preme – in ragione delle acrobazie linguistiche, degli avvistamenti narrativi, della dotazione culturale che l'autore ha saputo mettere a disposizione del libro che andava scrivendo. Una nuova *satura lanx*, dottissima e funambolica.

Il romanziere “colto” è l'altra rampante creatura dei nostri tempi: lo scrittore-naufrago che, con la finta improvvisazione della sua prosa, accumula sulla riva dei lettori bottiglie di messaggi più o meno criptici per dirci che non è uno sprovveduto, che egli può scrivere perché sa, perché ha letto, perché ha visto, ha conosciuto e

ormai possiede. Giordano Meacci, sceneggiatore, impernia con scaltra dissimulazione il suo romanzo su un western “topico”, girato dal maestro John Ford e interpretato dalla maschera inossidabile di John Wayne; e poi dissemina fra i capitoli pezzi di trama, attori, sequenze; gioca qua e là con altri film: Renoir, Festa Campanile; rispolvera celebri aneddoti del cinema: Amedeo Nazzari, Sophia Loren, Christopher Lambert; accenna il *découpage* di alcune scene. Il tutto, ovviamente, con tono leggero ma anche, e altrettanto ovviamente, con molta premura. Con la stessa premura e con molta cura, il Meacci studioso della lingua sciorina i testi dei tanghi di Alberto Gomez, passi del Vangelo, dell’Eneide, dell’Odissea, con brevi analisi di personaggi ed episodi. C’è il greco, il latino, la Torah, Alceo, Archiloco, la Vulgata di San Girolamo. E poi le lodi ad Andrea, miste a un invidioso ma bonario richiamo («Guarda che non è sempre un bene sapere tutto. Io lo dico per te [...]. Tu non sai tutto. *Sai troppoo*»), come per mettere le mani avanti: esigenze della storia. Ma Meacci non si ferma: ecco la puntuale sceneggiatura di un servizio televisivo, inquadrature, “note descrittivo-ricostruttive”, la dichiarazione di guerra del Duce come ognuno di noi – come Meacci – può vederla oggi dal canale YouTube dell’Istituto Luce. E tanto, tantissimo altro: la *tuttologia* con l’abito (molto molto leggero) del romanzo. E quindi? Quindi ancora il già citato articolo di Marchesini:

In una società letteraria che scambia subito per gioielli i falsi ori da bigiotteria, il tipo di romanziere più inquinante è quello che mentre ci ammannisce l’ennesima sceneggiatura-polpettone gioca a fare l’ipercosciente. [...] Nell’opera degli apprendisti gnostici, coronati e scienziati della comunicazione, il richiamo a strutture romanzesche fastose o “isteriche” di ascendenza americana (De Lillo, Wallace, Smith...) va quasi sempre di pari passo con la logorrea o con l’esibizione compulsiva di *Witze* damsiani, e insomma col desiderio di far brillare in ogni frase un acume di stoffa grossolana, nonché assai poco acutamente ansioso d’esser percepito [...]. I prevedibili blob di cultura alta e bassa, il tic dell’iperbole, la

mania enciclopedica, la frenesia arbasinian-busiana da esagitato e farraginoso *parvenu*, la ferma volontà di portare agli esiti estremi e più macchinosi ogni metafora, e soprattutto la coazione a trasformare ogni frase in un aforisma tanto più greve e pomposo quanto più si voleva sbarazzino e virgolettato.

In quel caso il bersaglio del critico emiliano era stato Nicola Lagioia, ma mi pare una intemerata buona per molti altri.

Anche la prosopopea cinghialesca di questo romanzo lascia un poco perplessi. Anzi, anche in questo caso meraviglia soprattutto l'eccitazione delle pagine critiche che l'hanno commentata. Scrive Goffredo Fofi su «Internazionale»: «nell'epopea dei cinghiali la cui vita confligge inaccettata con quella degli umani, [il romanzo di Meacci] può perfino evocare Faulkner. [...] Alla fine, è il punto di vista dei cinghiali a dominare, con il magnifico personaggio di Apperbohr, che capisce gli uomini e si dispera sulla miseria dei loro nemici». Se le cose stessero molto nudamente come le leggiamo dalle parole di Fofi, questo cinghiale sarebbe davvero una creatura romanzesca alla quale affezionarsi subito. Sta di fatto che essa è appesantita dalla pletora di sovrastrutture filosofiche, riflessioni materiche e speculative: c'è Leibniz dietro Apperbohr, a partire dal nome, anche banalmente evocativo. E poi l'impressionante lavoro sulla lingua, la mappa, il glossario. A me è venuto alla mente, onnivoro lettore di Buzzati quale sono, il vasto bestiario dello scrittore bellunese, in specie *La famosa invasione degli orsi in Sicilia*, nel quale un gruppo di orsi invade il Granducato di Sicilia per sopravvivere; da una serie di scontri cogli uomini (che coinvolge, fra l'altro e molto curiosamente, anche una banda di cinghiali) viene un'inattesa convivenza: le bestie, capeggiate da Leonzio, partecipano dell'esistenza umana fino a corrompersi. Lo stesso Leonzio, moribondo, le inviterà a ritornare tra le montagne: la comunicazione con gli uomini è impossibile. Giordano Meacci ha tentato con Apperbohr qualcosa di analogo ma, come ammoniva Marchesini nella sua severa analisi dei romanzieri dei nostri tempi, «col desiderio di far brillare in ogni frase un acume di stoffa grossolana,

nonché assai poco acutamente ansioso d'esser percepito». Di qui il bisogno della minuta descrizione di tutto, la filologica ricostruzione del linguaggio dei cinghiali per mezzo di una penetrazione dei pensieri “alla Matrix”, la maniacale composizione della geografia del preappennino toscano e una cartina di corredo (ve n'è una molto simile nel *Segreto del Bosco vecchio* di Buzzati). Il tutto nella ricca affrescatura del toscano spalmata lungo le oltre quattrocento pagine del libro: teneramente assillante come Francesco Nuti, bozzettistica come Novello Novelli, imprudente come Pieraccioni. C'è molto del campionario idiomatico che ci è mediaticamente noto. Ma alla fine il nostro cinghiale, sconfitto su ambedue i fronti, malinconico e stanco degli uomini, non ha potuto nemmeno apprendere fino in fondo la voce “in comunella standard” di ogni buon corsignanese. *Madonnadiddio*.

antonio.daniele@unifg.it

Autori e Testi citati: Goffredo Fofi, *In questo mondo di cinghiali*, in «Internazionale», 18 marzo 2016, p. 88; Matteo Marchesini, *La megalomania degli scrittori italiani*, in «Domenica», supplemento de «Il Sole 24 Ore», 24 agosto 2016; Giordano Meacci, *Il cinghiale che uccise Liberty Valance*, minimumfax, Roma 2016; Matteo Moca, *Fra bizzarrie ed esperimenti*, in «L'Indice dei libri del mese», n. 9, settembre 2016, p. 20; Francesco Pecoraro, *Uomini & cinghiali. Il cinghiale che uccise Liberty Valance di Giordano Meacci*, in «Le parole e le cose», 20 maggio 2016, pubblicazione on line; Cristina Taglietti, *L'umanità dei cinghiali. La cinghialità degli umani*, in «La lettura», supplemento del «Corriere della sera», 26 febbraio 2016, p. 17.





**SCRITTURE DEL MALE**



**Vito Santoro**

**La voce del mostro**

**A proposito del *Giardino delle mosche* di Andrea Tarabbia**

*Nel suo nuovo romanzo Il giardino delle mosche, incentrato sulla figura del “Mostro di Rostov”, Andrej Romanovich Čikatilo, Andrea Tarabbia usa le risorse del romanzo per inoltrarsi in un territorio vietato allo storico, dando una parola umana a un personaggio che ha perso il diritto di essere umano. In questo modo lo scrittore bolognese offre al lettore una visione del mondo dal punto di vista ‘sbagliato’, forse il mezzo migliore per riflettere sul male, sul senso delle etiche moderne e soprattutto sulla loro fragilità.*

La Rivoluzione aveva le sue leggi e le sue regole. Aveva le sue tappe e le sue canzoni, e io non ho mai messo in dubbio nulla di tutto questo. La Rivoluzione, come il bosco, è casa mia, è il mio regno e la mia gioia. Un bosco di notte è semplicemente una casa dove si è spenta la luce.

In tanti – saggisti, scrittori, registi e documentaristi – hanno raccontato la vicenda di Andrej Romanovich Čikatilo, il “Mostro di Rostov”, responsabile tra il 1978 e il 1990, dell’uccisione nei modi più vari e brutali, di almeno 56 persone, per lo più bambini e ragazzi di entrambi i sessi, ma anche donne. Pensiamo, solo per citarne i più noti, al Tom Rob Smith di *Bambino 44* (2008), in cui la vicenda viene trasferita temporalmente nell’URSS staliniana dei primi anni Cinquanta (da questo romanzo *bestseller* è stato tratto un film diretto da Daniel Espinosa e prodotto da Ridley Scott, con Tom Hardy e Gary Oldman, 2014). O pensiamo al Carlo Lucarelli e al Massimo Picozzi di *Serial Killer* (2003) o ancora al David Grieco del *Comunista che mangiava i bambini* (1994) e del relativo film *Evi-lenko* con Malcom Mc Dowell (2004). Libri (e film) questi in cui la narrazione è in terza persona, funzionale al racconto-inchiesta giornalistico (Lucarelli e Picozzi) o al servizio della costruzione di un racconto *thriller*, dove l’attenzione è rivolta al poliziotto, alla sua

famiglia e alle modalità dell'inchiesta, mentre l'assassino è sullo sfondo a rappresentare una, almeno all'inizio, inafferrabile personificazione del male (è il caso di Smith e Grieco, sia pure con declinazioni molto diverse).

Andrea Tarabbia nel *Giardino delle mosche* sceglie invece la strada della letteratura, come si evince già dal titolo fortemente evocativo, che richiama un pantheon formato da Čechov, Golding, Sartre e Canetti. In particolare sceglie il romanzo storico in forma di *memoir*, reinventando – sia pure sulla scorta di una fitta e precisa documentazione – la lunga deposizione che Čikatilo rilasciò in nove giorni al capo della polizia Kostoev, dopo l'arresto, avvenuto il 22 novembre 1990. Dunque quella che 'udiamo' dalle pagine del libro è la voce del Mostro, che ripercorre, abbandonandosi spesso a divagazioni e flash allucinatori, tutte le tappe della propria vita, sin dal momento della nascita. Come il Jonathan Littell delle *Benevole*, che accoglie il punto di vista di un ufficiale nazista, o il Mathias Énard di *Zona*, che sul nastro di un'unica frase lunga quattrocento pagine fa scorrere il ventennio dei conflitti balcanici e del terrorismo internazionale, Tarabbia sfrutta al massimo due dei dispositivi che hanno da sempre caratterizzato il romanzo in quanto genere e forma simbolica, vale a dire da un lato la possibilità di accedere a quelle sfere di esistenza inaccessibili alla storiografia moderna (il mondo interno delle persone e lo spazio dell'esperienza soggettiva), dall'altro il prospettivismo radicale, cioè la capacità di mostrare la realtà da punti di vista diversi. In altri termini, Tarabbia usa le risorse del romanzo per inoltrarsi in un territorio vietato allo storico, dando una parola umana a un personaggio che ha perso il diritto di essere umano. In questo modo egli tenta di offrire al lettore una visione del mondo non frontale, ma, per così dire, di sghembo, secondo una prospettiva inusuale e disturbante: immaginare il mondo dal punto di vista 'sbagliato' può essere il mezzo migliore per riflettere sul male, sul senso delle etiche moderne e soprattutto sulla loro fragilità.

Si tratta peraltro di una opzione narrativa già sperimentata da Tarabbia nel suo precedente *Il demone a Beslan* (2011), ricostruzione romanzata dell'immane massacro avvenuto nella scuola n. 1 di Beslan, in Ossezia, il 3 settembre 2004, attraverso l'io narrante finzionale di Nur-Pashi Kulayev – ribattezzato nel libro Marat Bazarov – l'unico dei 32 terroristi ceceni ad essere sopravvissuto al blitz delle forze speciali russe ordinato da Putin. Tarabbia immagina nel libro Marat intento a scrivere nel carcere di massima sicurezza di Mosca, dove sta scontando in isolamento l'ergastolo, una sua confessione su fogli che qualcuno gli passa attraverso la porta, mentre i detenuti delle celle vicine lo minacciano. Inizialmente convinto che il Male genera inevitabilmente altro Male, giustificando così il folle piano di prendere in ostaggio circa 1200 persone, segregandole in una palestra senza cibo e senza acqua, con le secolari brutalità subite dalla Cecenia per mano della Russia («Noi non volevamo uccidere. Volevamo che gli altri smettessero di fare quello stavano facendo, tutto qui»), Marat nel chiuso della cella è preda dei fantasmi (frutto forse del suo senso di colpa) di Petja, uno dei bambini di Beslan, e del vecchio, deforme e mezzo cieco Ivan, che durante i fatti, è seduto davanti alla scuola, ossessionato dal pensiero che il suo gattino è scappato non si sa dove. Strutturato sulla base di un incessante andirivieni tra il racconto del presente, che vede il protagonista ed io narrante Marat in carcere, e quello del passato, incentrato sui fatti di quei giorni tragici nella scuola, ambedue – presente e passato – dominati da una dimensione oppressiva e claustrofobica, il romanzo trascende il fatto storico in favore di una riflessione dostoevskijana sul senso del bene e del male, come suggerito dalla citazione dai *Fratelli Karamazov* posta in esergo (eccone l'inizio: «Se tutti devono soffrire per riscattare con le loro sofferenze l'armonia eterna, che cosa c'entrano però i bambini? Dimmelo per favore!»). Così la mimesi realistico-documentaristica dell'orrore confluisce (o collide) nell'onirismo visionario e nell'allegoria storica: la letteratura finisce per sovrapporsi alla storia in una costruzione policromatica, che tramite il gioco delle linee e dei

colori evidenzia le diverse prospettive del quadro, senza naturalmente prescindere dal tempo e dal luogo della realtà oggetto di studio.

Nel *Giardino delle mosche* Ćikatilo si presenta come un personaggio letterario, tragico e stratificato, come un “uomo superfluo e ridicolo” fin dalla nascita (a lui, magrissimo e privo di forze viene dato il nome di Andrej, che significa «uomo forte»). Un uomo che, respinto nel sottosuolo dalla brutalità della vita sociale, oltre che dalla propria mediocrità e dalle proprie mutilazioni, cerca uno sfogo provvisorio tormentando chi sta ancora più in basso di lui. Egli può essere considerato il discendente diretto dell’Evgenij del *Cavaliere di bronzo* di Puškin, di molti personaggi di Dostoevskij, degli impiegatucci di Bulgakov – la cui *Diavoleide* è stata brillantemente tradotta da Tarabbia per i tipi di Voland nel 2012 – e degli aristocratici decaduti di Ćechov. Il discendente cioè di tutta una serie di personaggi cardine di quella letteratura russa che più si è interrogata sul rapporto tra il singolo individuo e un Potere tanto oscuro quanto opprimente e condizionante.

La grande peculiarità della vicenda di Ćikatilo sta, secondo Tarabbia, nel suo intrecciarsi con la storia dell’URSS, dagli anni della seconda guerra mondiale fino all’epilogo, con il passaggio fin troppo fulmineo al capitalismo e all’avvento degli oligarchi. «La mia vita è collegata alla vita del paese», scrive il Mostro nella domanda di grazia del 18 luglio 1992 – una delle tante, tutte senza risposta – indirizzata al presidente El’cin, significativamente posta in esergo al romanzo.

Ćikatilo infatti nasce nel 1936 in Ucraina, durante la carestia causata dalla collettivizzazione forzata delle campagne voluta da Stalin, quello che il padre chiama, ma solo nel chiuso della sua abitazione «il grande cannibale». Anzi è uno dei primissimi e pochissimi bambini nati vivi durante quel *Golodomor* che stermina gran parte della popolazione contadina, oltre sette milioni di vittime. Durante l’infanzia sopravvive alle violenze, ai saccheggi e agli atti

di cannibalismo, provocati dalla fame, al contrario del fratello maggiore da lui mai conosciuto, probabilmente mangiato dai vicini (elemento questo ripreso da Thomas Harris nel suo *Hannibal Lecter. Le origini del male, prequel* del 2007, della celebre saga letterario-cinematografica incentrata sulle gesta dello psichiatra cannibale). Così almeno gli racconta la madre, che peraltro non lo ama, non gli fa mai alcun gesto di affetto, anzi gli rinfaccia continuamente la sua incontinenza. Il padre, reduce dai campi di prigionia nazisti, è sospettato proprio per essere sopravvissuto, come è prassi nella Russia staliniana, di vigliaccheria e di collaborazionismo, fatto che impedisce al giovane Čikatilo di fare studi normali: sarà costretto a laurearsi per corrispondenza in ingegneria, letteratura sovietica e marxismo-leninismo all'Università di Rostov, dopo essere stato rifiutato più volte dall'Università Lomonosov di Mosca, titolo che gli consente comunque di insegnare in un istituto tecnico di Rostov. E poi l'impotenza sessuale, quella che chiama «la mia più grande mutilazione», la forte miopia, una sostanziale sbadattaggine e la difficoltà a ricordare sono tutti fattori che contribuiscono a renderlo un disadattato: «Per tutta la vita – ricorda – io ho rincorso i sentimenti degli altri. Questo sono stato: un inseguitore di sentimenti che mi fuggivano, che si davano soltanto agli altri. [...] Io non sono stato altro che qualcuno che cercava di essere riconosciuto, che cercava un proprio posto nel mondo e che se lo vedeva ogni volta rifiutato».

Il ricordo di quei giorni tremendi dell'infanzia non lo abbandona mai. Deriva da qui la sua attrazione per le mosche, di cui crea a partire dal 1978 modellini di rame (negli anni della fame «sembrava che tutto il mondo non fosse altro che lo spazio che c'è tra una mosca e l'altra»), un ironico ribaltamento di quanto raccontato nelle sue memorie da Misia Sert, dove riferisce della sua eccentrica e sadica abilità di trafiggere e collezionare mosche, senza tuttavia ammazzarle (è l'aneddoto che dà il nome alla raccolta di appunti sparsi pubblicata da Elias Canetti nel 1992, *La tortura delle mosche*). Ed è proprio nel 1978 che, quasi per caso, sotto gli occhi di un

ritratto di Stalin, Čikatilo compie il suo primo omicidio: la vittima è Lena, una bambina di nove anni incontrata alla fermata dell'auto-bus, di cui tenta di abusare (del delitto è accusato un violentatore della zona, tale Alexander Kravchenko, che viene subito condannato a morte e giustiziato). Questo episodio – che chiude la prima delle tre parti di cui il romanzo si compone, dal significativo titolo *La morte per fame (1936-1978)* – insieme a un, sia pur vago, senso di colpa (non commetterà altri delitti per circa tre anni), provoca in lui quell'eccitazione sessuale, che la sua impotenza gli ha fino ad allora impedito di avere, e al tempo stesso un senso di esaltazione: è diventato, a quarantadue anni, quindi in una età abbastanza avanzata per un serial killer, un «Dio della carne»: «Un uomo – dice al fantasma del fratello Stëpan – è completo quando dà la vita e quando dà la morte: solo così un uomo è un uomo. Io, nonostante la mia debolezza, avevo avuto due figli. Ma mi era sempre mancata la morte. Mi era sempre mancata e adesso ce l'avevo: ce l'avevo! Avevo il più grande dei poteri! Avevo la morte!»

Dotato di discrete capacità manipolatorie (ad esempio, pur accusato ripetutamente di molestie sessuali ai danni dei propri studenti, riesce a farla franca, proprio perché comunista ineccepibile, fino a quando nel 1982 la misura diventa colma e viene licenziato) e anche di un certo ingegno (è, come accennato prima, impotente, ma riesce comunque a ingravidare per due volte sua moglie, con una particolarissima tecnica di fecondazione), Čikatilo sceglie le sue vittime tra i poveri e gli emarginati per aiutare il Partito nell'opera di pulizia del paese dal degrado e dall'immoralità (e peraltro proprio la convinzione che nel 'paradiso' sovietico non potessero esserci omicidi seriali spiega come egli abbia potuto agire indisturbato per circa dodici anni). Progetto questo facilitato dal suo nuovo lavoro di commesso viaggiatore, che gli consente di spostarsi molto in treno (nei pressi delle stazioni ferroviarie conosce la maggior parte delle sue vittime): «Ecco chi sono io, Andrej Čikatilo: un pesce pulitore, un sanatore delle vergogne di questo luogo che i nostri padri avevano voluto pulito, felice». In uno dei passag-



gi più ispirati del romanzo – siamo nel capitolo VII della seconda parte, intitolata *Dissoluzione (1978-1990)* – il Mostro sogna di venire accompagnato nottetempo all'interno del Mausoleo di Lenin, niente meno che dal segretario del Partito Comunista Konstantin Ustinovič Černenko. Qui, dove riposa il padre della patria sovietica, Černenko confida a Čikatilo le sue paure circa il futuro dell'URSS: l'ascesa al potere di Gorbačëv è ormai prossima e con lui l'inizio della democrazia, ossia di qualcosa, che «nessuno, qui da noi, sa che cosa sia». Per poi aggiungere: «Ci pensi bene: pensi a cosa succederebbe se, domani, ci fossero in Unione Sovietica il mercato libero e l'autodeterminazione. Nessuno saprebbe cosa farsene! Finiremmo tutti nelle fauci dell'America, i popoli occidentali fingerebbero di volerci insegnare come si vive fuori dal comunismo, e invece ci comprerebbero! Andrej! Combatta insieme a noi! Non lasci che il nostro Paese crolli e diventi la puttana dell'occidente!».

E quasi in risposta all'avvento della perestrojka di Gorbačëv, a metà degli anni Ottanta, Čikatilo intensifica la sua attività omicida, fino alla cattura nel 1990, quando il Muro di Berlino è già crollato e l'URSS è prossima allo sgretolamento. Per una di quelle curiose ironie della storia, Čikatilo viene dichiarato capace di intendere e di volere – cosa che lo condurrà al patibolo il 14 febbraio 1994 – dagli psichiatri dell'Istituto di psichiatria forense di Mosca Serbskij, quello stesso in cui negli anni dello stalinismo fu elaborata una definizione, per così dire, estensiva di schizofrenia, volta a ospedalizzare coattivamente gli oppositori veri o presunti al regime, e proprio nello stesso giorno, il 19 agosto 1991, in cui El'cin arringa la folla sul carro armato davanti al parlamento, sancendo di fatto la fine dell'URSS: il fallimento esistenziale e sociale di Čikatilo coincide con il fallimento di un progetto politico e di una ideologia che miravano a diffondersi in tutto il mondo.

La costruzione romanzesca, sia pure di un personaggio realmente vissuto come Čikatilo, comporta naturalmente il rischio di varcare la frontiera dell'etica e di esporsi a quella critica di matrice platonica che riemerge periodicamente nella storia delle arti occi-

dentali: rappresentare il male senza apparati didascalici e senza biasimo manifesto vuol dire legittimarlo. Rischio evitato da Tarabbia con lo stratagemma narrativo di cedere nella terza parte, la più breve, la parola alla voce di Kostoev. Anzi si scopre che tutta la confessione di Ćikatilo, che ha occupato le prime due parti del romanzo, non è altro che un resoconto redatto dal poliziotto, che ha trascritto l'interrogatorio, riportandolo in prima persona.

Kostoev è un poliziotto di etnia ingusciana, musulmana: appartiene cioè a un popolo, deportato in Kazakistan e in Siberia durante la Seconda Guerra Mondiale in seguito alla falsa accusa di collaborazionismo con le truppe naziste, accusa, come è noto, poi ritirata dopo la morte di Stalin. Al pari dell'ucraino Ćikatilo, Kostoev, o meglio il Kostoev che ci restituisce sulla pagina Tarabbia, ha subito numerose mutilazioni: ha perso fratelli e sorelle e ha vissuto una infanzia da emarginato. Eppure ha scelto la legge. Il che non gli impedisce di riflettere sulla legittimità dell'esercizio della violenza. Egli si considera infatti «un uomo onesto, che tuttavia lavora per un organismo che commette errori e solo a volte li sa riconoscere e che, soprattutto, quando non può correggere uccide». Mentre porta al patibolo il mostro, Kostoev teme di essere diventato anch'egli un «dio della carne». E forse per un gesto di umana pietà, prima che la condanna venga eseguita, soddisfa l'ultimo desiderio del condannato, quello di morire senza scarpe. Questo atto segna la grande sconfitta di Ćikatilo, novello Narciso, il quale, interamente ripiegato su se stesso, ha costretto la Storia nello specchio deformante della sua psiche e si è rivelato incapace di capire che di fronte a sé ha avuto un proprio simile, cioè un uomo che nel corso della sua vita ha attraversato una lunga scia di sangue.

vitosantoro@live.it

Autori e Testi citati: Michail Bulgakov, *Diavoleide* (traduzione di Andrea Tarabbia), Voland, Roma 2012; Elias Canetti, *La tortura delle mosche*, Adelphi, Milano 1992; Fëdor Dostoevskij, *I fratelli Kara-*

*mazov*, Einaudi, Torino 2014; Mathias Énard, *Zona*, Rizzoli 2011; David Grieco, *Il comunista che mangiava i bambini*, Elle U Multimedia, Roma 1994; Thomas Harris, *Hannibal Lecter. Le origini del male*, Mondadori, Milano 2007; Carlo Lucarelli e Massimo Picozzi, *Serial killer*, Mondadori, Milano 2003; Aleksandr Puškin, *Il cavaliere di bronzo*, Raffaelli, Rimini 2003; Tom Rob Smith, *Bambino 44*, Sperling & Kupfer, Milano 2013; Andrea Tarabbia, *Il demone a Beslan*, Mondadori, Milano 2011; Id., *Il giardino delle mosche*, Ponte alle Grazie, Milano 2015.







**Luca Abbattista**

**La pelle del sacrificio.**

***Conforme alla gloria* di Demetrio Paolin**

*Il problema della colpa, il tentativo dell'espiazione e l'ipocrisia della confessione sono i temi alla base di questa indagine sull'ultimo romanzo di Demetrio Paolin.*

Scorrendo le quasi quattrocento pagine di *Conforme alla gloria* di Demetrio Paolin, salta subito agli occhi la frequenza della parola *pelle*. Compare circa duecento volte: in media una volta ogni due pagine, raggiungendo un'acme di dodici occorrenze in una sola pagina, la 306. Questa parola, si ripresenta anche come inserto all'interno di due termini tematici fondamentali: *pelle-grinare*, ed *espelle-re*. Un *trait d'union* verbale, dunque, a legare l'incessante andirivieni – fisico e morale – dei personaggi, imprigionati nella loro coazione a spiare, espellere anche visceralmente, una colpa.

Utilizzare frequentemente la parola “pelle” è solo una delle strategie dello scrittore torinese per mantenere uniti i diversi fili narrativi di cui il libro è composto. Un'altra consiste nella alternanza di capitoletti ambientati nel presente narrativo con altri collocati nel passato, principalmente nel passato della Germania nazista. Pur in assenza di *suspense*, la fine di ogni capitoletto coinciderà con l'evento più importante o con il dialogo maggiormente tensivo o con una scoperta misteriosa. Ciò predisporrà il lettore a continuare la lettura: il capitoletto successivo frustrerà però la curiosità creata dal capitolo precedente perché sarà ambientato altrove e porterà avanti un'altra vicenda. Ripetendo questa giustapposizione e quindi producendo il sistema *interesse-frustrazione-nuovo interesse*, viene a innescarsi un circolo virtuoso di coinvolgimento del lettore, indispensabile all'avvio di questo libro.

Date queste prime osservazioni, si può aggiungere che la narrazione mette in scena un forte rapporto dialettico con il passato, esemplificato a livello strutturale dall'alternanza della collocazione

temporale dei capitoletti. Ma anche quando la narrazione è al presente, essa rimane sempre e solo un continuo rimemorare il passato. Il vissuto con cui fare i conti è quanto accaduto nel lager di Mauthausen, luogo che lega i personaggi al centro della vicenda: Rudolf, Enea, Ana.

A pochi giorni dalla cremazione del corpo, nel 1985, Rudolf Wollmer apprende della morte di suo padre Heinrich, uno dei responsabili del campo di concentramento di Mauthausen. In eredità Heinrich lascia a suo figlio la villa dove si è ritirato dopo la vittoria degli alleati e il suicidio di sua moglie. Terminata la guerra, per sostentarsi Heinrich associa a un impiego come pianificatore di disinfestazioni una più oscura e violenta mansione di recupero crediti per conto di un commilitone arricchito. La fede nazista e la violenza delle SS in lui non tramonteranno fino alla morte. A causa di ciò i rapporti con suo figlio maggiore sono da sempre conflittuali e, alla morte del padre, Rudolf decide di disfarsi della casa paterna per spezzare definitivamente il loro legame. Nondimeno a mantenere indissolubilmente legati padre e figlio interviene la casuale scoperta di un quadro in pelle umana fatto realizzare e conservato in casa dal padre: *La Gloria del Reich*. La pelle è di una ragazza ucraina detenuta a Mauthausen su cui un giovane partigiano italiano, Enea Fergnani, viene costretto a tatuare una coppia di volti e alcuni motivi ornamentali. Il giovane Enea vive il compito affidatogli da Heinrich come una duplice colpa: col suo lavoro può nutrirsi più dei suoi compagni (avendo quindi più possibilità di sopravvivere) e inoltre intuisce la truce morte con cui Wollmer farà morire la ragazza. Oltre che per Enea, il quadro diviene un'ossessione, uno *zahir*, anche per Rudolf Wollmer. Rivolgendo tutte le sue attenzioni al quadro, Rudolf finirà per distruggere i rapporti con sua moglie e suo figlio.

Enea Fergnani sopravvive a Mauthausen e, a Torino, accantonando per il momento le proprie velleità artistiche, diventa un tatuatore di professione. L'incontro con Ana e la somiglianza di quest'ultima con la prigioniera ucraina risvegliano in Enea la flebile



speranza di poter riparare alla propria colpa. L'espiazione avverrà in due momenti. Per prima cosa Enea riproduce il tatuaggio sulla pelle dell'ignara ragazza e in un secondo momento la espone nuda. Quella *performance* darà il via alla carriera artistica di un Enea ormai ottantenne. Quando Rudolf saprà di Enea e Ana sarà spinto a parlare con la modella. È il 2009. Alla scoperta della verità, delle menzogne e della reticenza di Enea, Ana si suicida impiccandosi e dona il proprio corpo, ovvero la propria pelle, all'amico Hans Freierburg direttore del Museo del Porno di Zurigo il quale ne fa un'installazione permanente.

Se il titolo di un libro indica il fulcro della vicenda, è allora necessario chiarire chi o cosa sia "conforme alla gloria". La gloria di cui si parla, lo si è accennato in modo cursorio, ha a che fare con il titolo del quadro in pelle umana. Un lontano richiamo al tema della scuoiatura di un uomo, lontano per ambientazione generale e per argomento ma che trasmette lo stesso sgomento, lo si può ritrovare in un libro edito in Italia nel 2007 di Haruki Murakami, *L'uccello che girava le Viti del Mondo*. Un ufficiale giapponese viene catturato durante la guerra sino-giapponese e scuoiato vivo da un abile e sanguinario ufficiale mongolo. Ci sono alcuni punti di tangenza; oltre alla pelle umana il riferimento al fatto artistico: «In ogni tribù ci sono degli uomini specializzati in quest'operazione. [...] Sono veramente abilissimi, una cosa miracolosa. Un'opera d'arte, direi», nonché il riferimento al fumo: «così dicendo il russo tirò di nuovo fuori dal taschino una sigaretta». Il fumo è centrale in *Conforme alla gloria*. Heinrich Wollmer parla sempre circondato dal fumo di una sigaretta. Nel lager, quando per la prima volta Enea vedrà il suo quadro, Heinrich lo costringerà a fumare. L'ultima *performance* dell'artista Fergnani consiste nell'aspirare per ore un numero infinito di sigarette facendo depositare il fumo senza mai mandarlo fuori dai polmoni – centrale soprattutto a motivo del parallelo che si crea con il fumo dei forni crematori di Mauthausen.

Se la gloria cui il titolo fa riferimento è il quadro *La Gloria del Reich*, il personaggio conforme alla gloria è Ana. «Solo adesso Enea guarda Ana: i suoi capelli neri sono diventati chiari e corti, e le mettono in risalto il viso bellissimo. È lei, è la copia *conforme* del corpo della donna di un tempo». Al contrario parlando di un'altra donna, che Enea poi scarta, si dice: «Ora osserva la donna che ha scelto. La corporatura è abbastanza conforme, anche se il fisico è un po' troppo muscoloso. È leggermente più alta e a prima vista anche le scapole sono più sporgenti». Enea è in cerca di una rispondenza con la sua prima modella ucraina. Cerca una donna su cui disegnare nuovamente gli stessi tatuaggi che hanno distrutto la vita di Rudolf, sperando così di redimersi.

Il sacrificio della donna conforme alla *Gloria del Reich* è però un anti-sacrificio e non potrà portare al perdono. È il sacrificio dell'anti-Cristo. Se il profeta Isaia, e dopo di lui i Padri della Chiesa, annunciano che *deformitas* non è altro che *dei formitas*, e che quindi il Cristo è difforme (o deforme, l'origine di entrambi è *deformis*), allora la conformità non può che essere l'opposto del Cristo. Così il sacrificio di un essere difforme è salvifico mentre quello di una donna conforme al peccato del sacerdote crea una colpa ancora maggiore di quella che dovrebbe assolvere. Il sacrificio di Ana è un sacrificio blasfemo. C'è un racconto di Nathaniel Hawthorne, *La sepoltura di Roger Malvin*, che esemplifica bene questa dinamica. Reuben – il protagonista – pagherà il suo primo peccato, non aver seppellito il padre di sua moglie, Roger, uccidendo inconsciamente suo figlio Cyrus sullo stesso luogo in cui il suo antico compagno è stato abbandonato: «Questa roccia imponente è la lapide dei tuoi più stretti congiunti», dice Reuben a sua moglie. E in *explicit* troviamo: «Il suo peccato era stato espiato, la maledizione lo aveva lasciato; e nell'ora in cui aveva versato il sangue che amava più della sua stessa vita, una preghiera, la prima dopo anni, salì al cielo dalle labbra di Reuben Bourne», una preghiera e un'espiazione che non possono che essere blasfeme basandosi su un omicidio.

Il problema della colpa e della sua espiazione è centrale per Paolin. «Il primo libro – ha dichiarato in una intervista – che ho letto, a circa otto anni, è stata la *Genesi* [...]. Credo che il mio scrivere sia in qualche modo un inconsapevole, almeno agli inizi, confrontarmi e riscrivere quelle storie di creazione, colpa, peccato e redenzione, di cui la *Genesi* è piena». Non nella *Genesi* ma in un altro libro del Pentateuco, tuttavia, troviamo un ulteriore elemento d'interesse. In *Levitico* 1:6 veniamo informati che prima di immolare l'olocausto sull'altare, esso viene scuoiato perché la pelle appartiene ai sacerdoti.

Ana è il sacrificio di Enea. Nella sua prima *performance* si mostra tutto il valore rituale di Ana, della sua pelle e dei suoi tatuaggi. Nel corso di alcuni anni di estenuante lavoro, Ana viene completamente coperta con tatuaggi che lasciano libero solo il viso; sono gli stessi disegni che il giovane Enea aveva composto nel campo sul dorso della ragazza. In occasione della *performance*, dell'ostensione, Ana viene appesa in modo tale che il pubblico possa osservarla. È l'inizio della carriera di Enea-artista e la fine della trasformazione di Ana. Essa è svuotata, la sua essenza coincide con la sua pelle. Allo stesso modo Ana morirà: con delle lenzuola arrotolate intorno al collo a impiccarla, appesa al soffitto. La stessa immagine, con un corpo morto che pende dall'alto, è già presente nel vissuto della giovane donna:

Davanti a lei c'è abbastanza luce per illuminare una capra attaccata a un gancio. Trattiene l'urlo in gola come una pietra inghiottita dall'acqua. Si avvicina all'animale appeso per le gambe posteriori; sta a testa in giù e dal collo stilla sangue nero. Scende a gocce grandi da un taglio che sembra un sorriso, e cola sul pavimento in una pozza da cui proviene la puzza di prima. Passata la paura iniziale, la bambina osserva l'animale scuoiato [...]. Ana capisce che quella "cosa" non è più la capretta che lei ha nutrito e che lo zio le ha fatto tenere in braccio.

Ana vede scuoiata la capretta che ha sfamato, sacrificata per il nutrimento familiare: «Perché uccidi gli animali?», chiede allo zio; e la risposta: «Ti piace la bistecca che mamma ti prepara o il salame che papà ti dà di nascosto?».

Alla sovrapposizione della figura di Ana con quella del capro espiatorio si aggiunge un particolare relativo alla tradizione ebraica. In alcuni casi, per insegnare ai bambini a non sacrificare cose di nessun valore, perché «non offeram Domino Deo meo holocausta gratuita», i bambini nutrivano e badavano al capretto che poi avrebbero dovuto sacrificare per i peccati. Così è per Ana, ma in modo bifronte e quindi contraddittorio: da una parte Ana sacrifica la propria pelle, l'unica parte del suo corpo che ha sempre amato e curato; dall'altra Enea sacrifica Ana, esponendo lei e i suoi tatuaggi, confessando la propria colpa a chi non lo considera neanche un peccatore e quindi a chi non può scorgere nella sua *performance* la confessione di un peccato.

Un Enea più volte colpevole quindi; colpevole di menzogna e di ipocrisia. Un personaggio però in cui colpa e giustizia si fondono in modo problematico: l'uomo è un ex-partigiano: quindi un sopravvissuto e un testimone. È il solo personaggio a conoscere ogni cosa ma decide di tacere. Tenta di sublimare e “confessarsi” tramite le proprie prestazioni artistiche, di raccontare senza dire. Ma finisce solo per mentire. Appare per questo il solo ad essere irredimibile. La sua arte, scambiata da alcuni per testimonianza del lager, è in realtà un parlare alla grata di un pubblico confessionale.

Tramite questo personaggio il rapporto esistente fra arte, menzogna, espressione e *testimonianza* viene tematizzato nel libro di Paolin. Problemi questi che in seguito alla nota presa di posizione di Adorno, secondo cui dopo Auschwitz non sarebbe più possibile far poesia e quindi arte, sono sempre stati di grande interesse. Un interesse ancora maggiore – per ciò che concerne il problema della testimonianza – viene innescato dalla questione che l'autore stesso pone in un'altra intervista:

Io credo che il mio testo apra una discussione, o meglio spero che la apra, su come e se scrivere di deportazione e campi di concentramento dopo che a uno a uno i testimoni scompariranno. [...] Ovviamente ci rimangono i loro scritti, ma secondo me a questo devono affiancarsi testi diversi, saggistici, narrativi, in cui gli scrittori, gli studiosi si fanno carico di raccontare quella storia. Questo può produrre alcuni dilemmi, anche di tipo morale: posso io che non ho vissuto quelle atrocità creare un personaggio fittizio e mettergli in testa pensieri che sono appunto miei? [...] La risposta che mi sono dato è legata alla responsabilità dello scrittore.

*Conforme alla gloria* supera due impossibilità della scrittura: lo scrivere dopo le atrocità dei lager e lo scrivere dell'esperienza concentrationaria senza averla direttamente esperita. Ma la crisi non colpisce soltanto la possibilità del fare artistico e se in questo caso può essere superata in altri ambiti risulta invece totalizzante.

A tal proposito viene in mente il quesito posto intorno alla moralità della ricerca della felicità come guida etica per l'agire umano. Questa ricerca – perno della cultura illuministico-occidentale – non può non essere fallace. Allo stesso modo la ricerca edonistica del piacere non è effettivamente *buona* per l'uomo. «Si può essere felici essendo Hitler o Göring?» E questa è la risposta che Rudolf immagina si dia suo padre Heinrich: «Noi sappiamo che si è felici nonostante il male, nonostante si abbiano sentimenti malvagi. È giusto, è bello, è glorioso scopare e riprodursi, vagheggiando l'estinzione dell'altro, la sistematica distruzione del mondo». Come scrive Sciascia nel *Consiglio d'Egitto*, «uomini pieni di cultura e di musica, esemplari nell'amore familiare e rispettosi degli animali, avrebbero distrutto milioni di altri esseri umani: con implacabile metodo, con efferata scienza della tortura».

luca.abbattista@gmail.com

Autori e Testi citati: Nathaniel Hawthorne, *La sepoltura di Roger Malvin*, in *Tutti i racconti*, Feltrinelli, Milano 2006; Haruki Murakami,

*L'uccello che girava le Viti del Mondo*, Einaudi, Torino 2007; Demetrio Paolin, *Conforme alla gloria*, Voland, Roma 2016; Leonardo Sciascia, *Il consiglio d'Egitto*, Adelphi, Milano 1989.

**Nives Trentini**

## **La “teoria delle ombre” di Paolo Maurensig**

*Nel suo nuovo romanzo Teoria delle ombre Paolo Maurensig racconta la storia di Aleksandr Aleksandrovič Alechin, grande campione di scacchi, morto, secondo il referto autoptico ufficiale, per soffocamento. La verità è però ben diversa.*

*Teoria delle ombre* di Paolo Maurensig inizia col risveglio angosciato di uno dei personaggi che nel romanzo svolge il ruolo di narratore esterno: una domanda assillante e ossessionante, che non trova risposta.

Ancora una volta mi sveglio in piena notte, soffocato dalla calura di fine agosto, e nel ritrovarmi coricato nel letto di questo modesto albergo di Estoril mi sento sopraffatto dall'ansia. Quella domanda, che da anni mi ossessiona, non fa che amplificarsi nella solitudine e nel silenzio notturni, fino a diventare assordante. Riuscirò infine a trovare una risposta?

L'attacco iniziale, sospeso fra coscienza e incoscienza, ci introduce nell'inquietante atmosfera suggerita e rafforzata già dall'esergo che, senza mezzi termini, dichiara per il genere umano la fraterna comunanza nella viltà.

Se Alekhine fosse stato uno scienziato nazista mangiaebrei, inventore di ordigni di sterminio e perciò protetto dai potenti, allora quella plebaglia intellettuale avrebbe trattenuto codardamente il fiato. Così invece la vittima dovette ingoiare fino in fondo l'amaro calice... Anche il supremo gesto della sua dipartita è stato volgarmente insudiciato. E noi pavidi abbiamo strozzato in gola la commozione, tacendo. Perché la sola virtù che tutti fraternamente accomuna, bianchi e neri, ebrei e cristiani, è la viltà.

La denuncia di Esteban Canal, senza nessuna possibilità di re-  
denzione per l'umanità, è la soglia che inizia il lettore alla contro-  
versa storia di Aleksandr Aleksandrovič Alechin, il famosissimo  
campione di scacchi ancora in carica all'epoca della sua morte  
avvenuta in Portogallo nel marzo del 1946 nella stanza 43 dell'*Hotel  
do Parque* a Estoril. Il referto autoptico, stilato frettolosamente,  
spiega che Alekhine è morto per soffocamento: secondo gli inqui-  
renti l'uomo – uso da tanto tempo ormai a mangiare esclusiva-  
mente filetti di carne, tartare e altre prelibatezze sanguinolente – si  
era soffocato perché un frammento di cibo gli si era conficcato  
nella laringe, provocandone l'asfissia. Com'è logico in un romanzo  
d'indagine architettato sulla misteriosa scomparsa del campione, la  
verità ufficiale non può che essere parziale, una messinscena sve-  
lata dalla sua riduzione a frammenti e mai completamente risolta.  
Alle dichiarazioni della polizia fa da eco un incongruo particolare  
reso visibile al mondo dalle foto scattate da Luís Lupi: il campione,  
ritrovato nella sua camera in una mattina di fine marzo, in luogo  
della solita veste da camera, indossa un pesante cappotto invernale.

La cronaca giornalistica del *Prologo* ci immette nel minuzioso  
ritratto di Alekhine reso con grande maestria da Maurensig: il lin-  
guaggio ben calibrato non esita a ricorrere a uno stile strutturato su  
un miscuglio di generi che oscillano dal fantastico al biografico,  
dalla tecnica investigativa alla confessione conseguita attraverso la  
reinvenzione di dialoghi o riflessioni che abbozzano una situazione  
storica intricata in cui nessuno è innocente. La comunanza di cro-  
naca collettiva e vicenda personale fa risaltare la dissomiglianza  
delle forme tradotte in un avvincente racconto dove molti sono i  
riferimenti alla grande letteratura, specie quella di respiro mittel-  
europeo con richiami a Zweig e a Nabokov. La famosa stanza 43  
in cui viene ritrovato il corpo, – mal celato indizio metatestuale ca-  
muffato fra numerose altre spie – è solo il più macroscopico se-  
gnale che rimanda alla tradizione; ma altre tracce si ramificano e si  
intrecciano con i molti interrogativi ai quali cerca di dare risposta  
un dilettante di scacchi venezuelano, forse lo stesso Maurensig, che



ha deciso di ricostruire l'esito tragico del suo maestro. Inutile dire che il cinquantenne si imbatte nella "teoria delle ombre" storica (quella della Seconda guerra mondiale, del processo di Norimberga, del bolscevismo e della guerra fredda) e in quella della psiche di un uomo alla deriva, definito da «Reuben Fine, psicoanalista e candidato al titolo mondiale di scacchi» il «sadico degli sacchi».

L'improvvisato investigatore inizia un lungo viaggio nel passato, interroga i sopravvissuti, rilegge i documenti relativi alla morte di Alekhine, prova a interpretare i silenzi, le parole non dette, le ambiguità che ancora accompagnano il ricordo del campione che entra in scena con tutta la sua sofferta fragilità e il suo cinismo. Una sorta di biografia a tutto tondo, si potrebbe dire, in cui il protagonista è un soggetto contorto, routinario all'ossessione, inseguito dalla noia di uomo incapace di amare (con quattro matrimoni tutti terminati in divorzi e basati sull'incomprensione e sul tornaconto economico), alcolizzato a tal punto da aver seriamente compromesso la salute e la tenuta necessaria al trionfo in una partita, assillato dal dubbio di non essere all'altezza nel mantenere il titolo ottenuto grazie alla rinuncia di José Raul Capablanca, visitato in sogno dai defunti, specie dall'esile figura e dalle parole della madre che gli aveva insegnato tutte le regole del gioco.

L'intensa storia degli ultimi giorni di Alekhine, lo scacchista premiato giovanissimo dallo zar, ruota sulle luci e sulle ombre della sua vita, sull'inquietudine interiore («dentro di lui» scandagliava «una sonda cieca e straziante») che attanaglia la sua esistenza perennemente in bilico fra amore per la patria, infanzia ricca di ricordi, collaborazione con i nazisti, paura della vita, esternata solo nell'intimità, nell'unico vero «rifugio» concessogli, il grembo delle mogli, dove «poteva posare il capo e piangere come un bambino».

Se il protagonista indiscusso è Alekhine, non meno importante è il ruolo degli scacchi e la specificità che il gioco assume nei libri di Maurensin in quanto sempre associato alla morte e alla guerra. Infatti, se nel precedente *La variante di Lüneburg* il parallelo scacchiera/morte è dichiarato fin dall'inizio con la leggenda dell'inven-

tore e le figure di Tabori e Frisch, nella *Teoria delle ombre* a fianco della evidente dissociazione derivata dalle lunghe sfide mentali con se stesso, si profila un'equivalenza tra possesso del titolo di campione e guerra: gli «scacchi furono dunque un sostituto simbolico della guerra: averne la supremazia significava ricordare costantemente al nemico di possedere una maggiore competenza bellica, una più efficace strategia».

In entrambi i romanzi alla componente personale («agli scacchi ho dedicato tutto me stesso, sin dalla prima infanzia. La scacchiera è stata il mio mezzo d'espressione artistica») si somma quella universale del grande conflitto, rivisitata attraverso la tecnica narrativa del fantastico e del mistero ottenuto accentuando il clima di sospensione e incertezza che le varie testimonianze orali mai riescono a dissipare. Le lunghe riflessioni di Alekhine, immaginate dalla voce narrante, caratterizzano in chiave antitetica il romanzo; a fianco di ogni aneddoto che delinea l'esistenza del giocatore, quale rovescio della medaglia, c'è subito la sconfessione del fatto, il punto di vista che asserisce con grande forza il contrario di quanto è appena stato affermato: è la declinazione del doppio o della molteplicità pirandelliana che in Alekhine si fa subito dramma per lo stato di deterioramento mostrato da una persona allo stremo delle proprie risorse fisiche e psichiche. Sarà proprio lo stesso protagonista a introdurre il tema dello sdoppiamento durante una cena forse immaginata in sogno, forse vissuta nella realtà.

A sentire quelle parole, prova a un tratto una strana sensazione di sdoppiamento: lui, Alexandre Alekhine, si ritrova a osservare da lontano l'automa, il proprio doppio, che in quel momento cerca di esprimere nella giusta maniera un pensiero tortuoso e tentacolare, che l'ha tormentato per anni.

La «devozione assoluta» per gli scacchi – il regalo dello zar, un vaso «azzurro di finissima porcellana di Sèvres che portava impressa l'aquila imperiale», è il prezioso talismano che poco prima della fine il campione, vinto dalla caduta delle illusioni, butta dalla fi-

nestra – è l'unico elemento stabile di un'esistenza dissipata fra l'alcol, le mogli, l'opportunismo per denaro, le pericolose frequentazioni naziste che col processo di Norimberga rivelano l'ambigua figura del protagonista: nella finzione doppiamente letteraria del romanzo nel romanzo e nelle pagine dedicate alla rappresentazione del processo/incubo della cena in onore di Alekhine, quanto mai chiara appare la duplicità che attraversa il libro con oscillazioni continue dal piano dell'*inventio* affabulatoria alla trasmissione cronachistica. Il campione pensando a ritroso al passato non può che sentirsi un «automa», un «doppio» di cui solo in parte capisce, o vuol capire, la gravità delle scelte e delle azioni perché tutto, anche la mostruosità dei grandi eventi storici, è giustificato alla luce della sua passione esclusiva. E così alle grandi sfide con Capablanca, Lasker, Rubinstein, fanno da contraltare la seconda guerra mondiale, il genocidio degli ebrei, il nazismo, la Russia con lo zar, Trockij e il bolscevismo, il complicato dopoguerra e, inoltre, ai due grandi eventi storici sono speculari le ipotesi investigative dello scrittore che puntano a mettere in luce, nel bene e nel male, il complesso carattere di un adulto dall'«imponente figura», dallo «sguardo penetrante», dalla «voce autoritaria» e «tagliente» che si sente come un «uccello imprigionato in un'enorme voliera, tanto grande da fargli credere di essere libero, ma che alla fine gli opponeva le sue sbarre».

Il libro costruito sulle luci e sulle ombre di un uomo al limite, recluso nell'«ultimo lembo ventoso d'Europa», è disseminato di una crescente inquietudine, l'aria funerea che aleggia su tutto il testo crea una sensazione di accerchiamento claustrofobico del condannato a cominciare dalle angosciose, se non ripugnanti, metafore marine che portano chiaro il segno di una negatività crescente sia che si parli dell'irruenza dell'oceano vissuto come una «distesa d'acqua senza fine», un'«immagine stessa dell'ignoto», sia che si descrivano i resti portati dalle onde sulla spiaggia: le frequenti marreggiate «avevano depositato a riva ammassi di alghe, frammenti di conchiglie e meduse ridotti a cumuli di gelatina iridescente».

La descrizione del grongo o leone marino spiaggiato è una simbolica figurazione dell'ineluttabile conclusione. Mentre camminava sulla spiaggia lo scacchista all'improvviso

scorse una massa informe, forse un grongo o un leone marino, con gli alveoli a brandelli. Trascinato dalle onde, si rigirava su se stesso mettendo in mostra un ventre molle, ricoperto di decine di turgide mammelle. Difficile stabilire cosa fosse. Sembrava un gigantesco fegato cirrotico. Non aveva mai visto nulla di più ripugnante. I ragazzi continuavano a conficcare lunghe pertiche in quel corpo amorfo, ma dalle ferite fuoriusciva solo un liquido purulento, e l'animale, benché fosse ormai in gran parte putrefatto, dava l'impressione di muovere gli occhi, ancora vivo sofferente sotto i colpi inferti. Un aborto dell'evoluzione, inclassificabile in un atlante di storia naturale, eppure somigliante – non gli era chiaro perché – a un essere umano.

La stanchezza fisica e psichica che drammaticamente fotografa l'esaurimento di ogni risorsa vitale e di qualsiasi riscatto esistenziale non possono che suggerire un legame fra la «massa informe» del mammifero e il protagonista giunto al suo epilogo: «lui si trovava lì, solo, in quel luogo affacciato sull'oceano, affranto nell'animo, disfatto nel corpo proprio come quel mostro marino».

Come il mondo ittico richiama il declino del corpo e della mente, così le caselle della scacchiera – con la loro forza ctonia «scaturita dal sottosuolo», dal parquet o dal lastricato della strada – evocano l'infanzia, la famiglia con la madre e i fratelli, la Russia dello zar, la promessa di un grande futuro.

Il gioco degli scacchi, nella visionaria immaginazione del grande Alekhine e dell'Alexandre bambino, coincide con «un complesso sistema meccanico azionato da leve e pulsanti»; una volta spostato anche solo un pedone «gli ingranaggi e i bilancieri» si mettono in moto, mutando irrimediabilmente «l'ordine esistente»: le mosse dei vari pezzi – soprattutto i cavalli – inscenano un parallelo con la finzione bellica, con la strategia in campo, tanto che una partita

può essere interpretata come «una guerra che non lasciava dietro di sé alcun prigioniero» e, al contempo, come un'arte a cui dedicare la sua vita.

Il linguaggio sobrio e preciso ci guida nella scoperta di tutti i nodi del romanzo che focalizzano, tassello dopo tassello, gli ultimi giorni di Alekhine: in una progressione di dettagli ogni avvenimento consente un ponte temporale con il passato, con la storia mista di ricordi personali cosicché all'infanzia si abbina la Russia zarista, ai primi passi nel mondo degli scacchi corrisponde la scoperta erotica, alle frequentazioni naziste una sopravvivenza nelle sfide internazionali. Il punto di vista di Alekhine può essere solo quello degli scacchi declinati di volta in volta come un'arte, un «terribile idolo», un'«icona sacra», un «magnete», una causa di «demenza»; e poi c'è l'alcol perché scacchi «e alcol in lui erano cresciuti insieme, simili a due compagni di viaggio male assortiti». L'alternanza di presente e passato fa scorrere su binari affiancati la narrazione; i frequenti *flashback* dei ricordi si mischiano al marzo del 1946 in piena armonia, senza creare stacchi, accrescendo anzi quell'atmosfera di mistero e di fatalità che fin dall'inizio ci introduce nel segreto della morte del campione. Gli stati d'incoscienza determinati dal bere e l'assopimento improvviso dovuto alla stanchezza delle esercitazioni favoriscono spostamenti nella memoria che rievocano, in un flusso discorsivo senza pause, persone e fatti accaduti nel tempo, segnati dalla convivenza di più etnie dove l'unico elemento distintivo è, per Alekhine, il gioco e le sue varianti: così mentre il fotografo scatta la foto che lo incriminerà davanti all'opinione pubblica come collaborazionista, il mondo giudaico è presente alla competizione grazie alla variante della «partita viennese» ideata da Steinitz e ad Alekhine che osserva, la messinscena pare proprio «beffarda» perché «in quel covo di nazisti, proprio sotto gli occhi del Reichsminister Goebbels» fa «capolino un ebreo che sogghignava irriverente, prendendosi gioco di tutti».

Ciò che a noi oggi, dopo tanti anni e alla luce delle testimonianze e della documentazione disponibile, appare tanto chiaro al-

l'epoca era confuso, ibrido, contaminato. La separazione fra male e bene all'alba del marzo 1946 non era netta soprattutto per mancanza di notizie provate sullo sterminio dei campi di concentramento e dell'epurazione stalinista. Maurensig mette al centro del suo romanzo il passaggio dalla guerra alla prima fase di quella che divenne la cognizione collettiva dell'olocausto tanto che Alekhine si trasforma nella figurazione compiuta delle responsabilità, talvolta inconsapevoli, dell'umanità elencate esplicitamente da David Neumann: in una cena con alti prelati, e importanti uomini d'affari il violinista, con tono alterato, prende la parola per ricordare a tutti che non solo il singolo ma anche i governi, compresa la Chiesa, si erano macchiati di connivenza.

Non mi riferisco solo alla guerra che ha portato alla distruzione dell'Europa, ma piuttosto allo sterminio sistematico degli ebrei. Noi oggi ne ignoriamo ancora la vastità, ma non ci vorrà molto perché i dati vengano alla luce, vedrà. In realtà tutti hanno finto di non sapere quanto stava accadendo! E non parlo solo del contadino sassone, il quale può anche essere stato all'oscuro di quanto succedeva dietro quelle mura che sorgevano non molto distante dalle sue porcilaie, e neppure del cittadino che si fidava di quanto gli veniva ammannito dalla stampa... Mi riferisco invece alla connivenza dei governi, di tutti i governi, persino quello della vostra Chiesa! [...] Tra tutti gli elevati concetti espressi questa sera, nessuno ha avuto il coraggio di nominare questo argomento. Forse perché non si tratta solo di pure astrazioni teologiche, ma di fatti concreti, che ormai sono sotto gli occhi di tutti. A Norimberga, i gerarchi nazisti hanno confessato senza batter ciglio l'atroce verità. E ci sono prove inconfutabili: fotografie di ebrei gettati nei forni crematori, di scheletri travolti dalle ruspe e accatastati a mucchi... si parla di centinaia di migliaia di morti...

La denuncia del musicista dà risalto al comune e complesso processo che portò tante persone a conoscere e/o riconoscere lo sterminio dei totalitarismi; ma nel lucido ragionare del musicista ebreo molti furono gli egoismi soggettivi che portarono a scelte

sbagliate. Quando Alekhine mostra all'amico le foto che lo ritraggono con Goebbels e Frank, questi, invece di condannarlo, racconta l'impensabile cioè la colpa che lo portò a ignorare le deportazioni degli ebrei in Belgio e il destino di tutta la sua famiglia a favore della sua opera: come il campione poteva annoverare fra le sue frequentazioni alcuni importanti imputati del processo di Norimberga («ripeto, io non pensavo ad altro che a giocare a scacchi. E non credo per questo di aver mai fatto del male a nessuno»), così David, per la sua arte, aveva sottovalutato la «Hitlerjugend» che «marciava sull'Europa».

Il romanzo si sviluppa intorno all'accerchiamento crescente dei personaggi spinti a confessare i propri errori, le negligenze o le mancanze; il focus sul protagonista, sui suoi ricordi, sui suoi interlocutori staglia in primo piano gli sbagli e gli equivoci in cui cadde per molti anni il nostro continente tanto che la narrazione trae importanza ed è guidata dal racconto dei molti punti di vista che articolando una verità ne affermano automaticamente il contrario: il filo conduttore della morte di Alekhine è solo l'enigmatico simbolo di uno dei decenni più complessi della nostra recente Storia.

nives.trentini@libero.it

Autori e Testi citati: Mario Lavagetto, *Stanza 43. Un laspus di Marcel Proust*, Einaudi, Torino 1991; Id., *La variante Lüneburg*, Adelphi, Milano 1993; Paolo Maurensig, *Teoria delle ombre*, Milano, Adelphi 2015; Vladimir Nabokov, *La difesa di Lužin*, Adelphi, Milano 2001; Stefan Zweig, *Novella degli scacchi*, Einaudi, Torino 2013.







**NARRAZIONI FEMMINILI**



**Marianna Comitangelo**

**L'identità difficile. Appunti su *Memoria di ragazza* di Annie Ernaux**

*Una riflessione sull'ultimo libro di Annie Ernaux e sulla forma del memoir che la scrittrice francese ha trasformato in genere letterario. Questa volta Ernaux punta lo sguardo sulla sua adolescenza, in particolare sulla sua "prima volta", riconoscendo in essa l'avvio di un difficile processo di liberazione.*

La società letteraria francese può vantare tra i suoi cittadini scrittori "normali" di sicuro talento come Annie Ernaux, nota ai lettori italiani grazie alle cure di Rizzoli e de L'Orma. Ernaux ha scritto solo libri autobiografici in parte riuniti in un volume intitolato *Ecrire la vie*, pubblicato nel 2011. Basta scorrere il catalogo dei titoli – 19 dal 1974 – per essere rapiti da questa domanda: cosa avrà di così sorprendente la vita di Annie Ernaux? Niente, la sua è una vita normale. Ed è questa che, pezzo per pezzo, si compone nelle pagine dei suoi *memoirs* senza effetti speciali e velleità mitografiche. Se è improprio definirli romanzi, lo è anche inquadrarli nel genere diaristico. I libri di Ernaux non sono «annunci di forma», secondo la definizione che dà dei diari Alfonso Berardinelli e che allude a qualcosa che «precede la letteratura». A distinguerli è il tempo, che nel diario è legato al "giorno per giorno", nel *memoir* è plasmato da una volontà narrante che monta i singoli eventi garantendo loro unità e continuità, quindi una forma compiuta.

Come si possa essere così scarsamente autoreferenziali parlando così tanto di sé, Ernaux ce lo ha rivelato fin dal suo primo racconto, *Les armoires vides*, e confermato in questo ultimo libro edito da Gallimard, *Mémoire de fille*, tradotto per L'Orma da Lorenzo Flabbi.

*Memoria di ragazza* è il racconto della prima esperienza sessuale di Annie. La chiamo per nome perché gli anni che la separano dalla scrittrice hanno fatto di lei una figura autonoma, quasi estranea alla donna che poi è diventata. La scissione è suggerita dall'uso alter-

nato della prima e della terza persona, dal susseguirsi di brani in cui l'autrice racconta l'estate dei suoi diciotto anni e brani in cui invece riflette sull'atto dello scrivere, su un *memoir* che riguarda una donna che non è più e della quale è difficile rivivere sulla pagina i pensieri, i sentimenti, il linguaggio.

«Da vent'anni – scrive Ernaux – annoto “58” nei miei progetti di libri. È il testo sempre mancante. Sempre rinviato. Il vuoto inqualificabile». È così che «la fille de 58», dell'estate del 1958, è diventata un'ossessione: «L'idea che potrei morire senza aver scritto di quella che ho chiamato abbastanza presto “la ragazza del 58” mi perseguita».

Chi è dunque questa ragazza? È un'adolescente che, finito il liceo, va a fare l'animatrice in una colonia nel dipartimento dell'Orne in Normandia. È figlia di operai ed è la prima volta che si allontana da casa. La sua libertà è inseparabile dall'attesa segreta di una storia d'amore e del momento in cui essa si realizza pienamente: l'atto sessuale. Ma più che l'acquisizione di una nuova esperienza, a occupare la sua mente è l'idea della perdita della verginità, che coincide per lei con una perdita più grande: «È l'ultima volta che ho il mio corpo». Chi glielo ha tolto è il «Maître», che prende e va via e «voi siete sole con la vostra abitudine, già, di obbedire».

La perdita del sé non è un fatto accidentale. È un fatto anagrafico, sociale, culturale. Avere diciott'anni nel '58 non era come averli un decennio dopo. Annie «non ha un “io” determinato, ma degli “io” che passano da un libro all'altro». Ha ricevuto un'educazione bigotta che limita la sua esperienza alla scuola religiosa, al pensionato, ai ritmi scanditi dal lavoro dei suoi genitori, proprietari di un negozio di generi alimentari in un piccolo comune della provincia normanna. La sua idea del mondo e di sé se l'è costruita attraverso le letture dei libri, ogni volta identificandosi con questo o quel personaggio; attraverso il rifiuto del suo *milieu* sociale e l'aspirazione a uno *status* intellettuale borghese. Non è più una ragazza di provincia ma sente lo scarto che la separa dalle coetanee di un liceo di città o dalle giovani animatrici cresciute, diversamen-

te da lei, in un ambiente laico e progressista. Sono le parole di Sartre e Camus, «la libertà e la rivolta», a farle da specchio, a instillarle l'orgoglio di essersi emancipata dalle «maniere» e dal «linguaggio» della classe operaia, e poi piccolo-borghese, a cui i suoi genitori appartengono. Una classe dal destino immutabile, che nel momento in cui tenta il salto, fallisce. Annie ha deciso che il suo destino non sarà quello dei suoi genitori, sa che il suo “posto”, parola topica e titolo di un altro bellissimo libro di Ernaux, è un altro.

Sa di essere diversa, ma non sa bene in cosa consista questa diversità. Forse non appartiene ancora a sé stessa. Non conosce cioè la radice prima della diversità, che non è nei libri che legge o nella musica che ascolta, ma in un tratto talmente scontato da passare inosservato: l'essere donna. Prima d'ora non si è mai chiesta cosa questo significhi, oltre a una semplice condizione di natura che divide il genere umano in maschi e femmine. È in questo vuoto appunto sociale e culturale che si instaura il potere maschile, un potere tanto meno riconoscibile in quanto è la donna stessa a renderlo legittimo. È lei che eredita un'«abitudine» secolare all'obbedienza che contempla la normalità dell'abuso. Dal momento in cui «H», il capo animatore, l'ha invitata a ballare, e senza che lei avesse il tempo di rendersene conto, l'ha trascinato sul suo letto dicendole “Spogliati”, Annie «ha abdicato dalla sua volontà, è interamente nella sua» (di lui). «Non è a lui che si sottomette, è a una legge indiscutibile, universale, quella di una ferocia maschile che prima o poi avrebbe dovuto subire». Ma non è questo il vero abuso che lei non riesce a impedire. È la richiesta che l'abuso venga ripetuto, perché il possesso da parte del Maître sia totale. Se lui non la guarda, se lui non la tocca, se lui non gode di lei, lei non esiste. «Vuole che lui faccia i gesti, tutti i gesti che significano il suo desiderio di lei». Annie non sa concepire i propri desideri di donna e di amante fuori dell'immaginario maschile, per soddisfare il quale è disposta a qualunque cosa, a rendersi ridicola, a perdere la dignità, a ignorare gli scherzi e gli insulti degli altri animatori. Eppure la ragazza del 58 scrive in una lettera a un'amica che «tutto va per il

meglio nel migliore dei mondi», che è fiera di essere «amorale e cinica», di non avere «rimorsi». Ecco che l'immagine della ragazza violata sparisce di colpo. Poco importa se questo orgoglio sia l'altra faccia della sottomissione, quel che conta è che Annie sperimenti la sua libertà (fittizia o non, ma comunque fonte di «felicità») fuori dallo sguardo castrante della madre e da quello giudicante dei suoi compagni. Una piena potestà del proprio corpo che qualche anno più tardi la spinge, lei incinta, a voler abortire legalmente in un'epoca in cui l'aborto è illegale. Ma questa è la storia di un altro libro.

L'aspetto più interessante di questo rovesciamento di prospettive è il tentativo, da parte dell'autrice, di sottrarre la sua protagonista ai panni della vittima e di conferirle un ruolo attivo. Ernaux non processa la ragazza del 58 – cosa che sarebbe normale col senno di poi che giudica gli eventi sotto una luce diversa da quella in cui si sono svolti, la luce della coscienza e di una maturità che spesso prova vergogna del passato – né tantomeno la assolve. È questo fragilissimo equilibrio che garantisce al *memoir* un funzionamento perfetto: un passo più in là nell'apologia di sé, o viceversa nel “je m'accuse”, e il racconto diventa pantomima, simulazione grottesca di verità esistenziali.

*Mémoire de fille* è “il più romanzo” dei libri di Ernaux, per la ragione che Annie Duchesne (il suo «nome di ragazza») è un'altra rispetto all'autrice, la quale ha dovuto sforzarsi di ricrearne i gesti, i pensieri, le parole, come se Annie fosse un personaggio che prende forma man mano che il racconto procede, ma che continua inesorabilmente a sfuggire a un inquadramento netto. Non si tratta però di costruire «un personaggio di finzione», ma di decostruire «la ragazza che sono stata», dove il termine “decostruzione” va inteso alla lettera e nella complessità delle sue implicazioni culturali e storiche, nel senso di liberare un soggetto fissato nella memoria per sottoporlo a nuove possibilità di interpretazione e comprensione, accettando «la polverizzazione delle interpretazioni accumulate nel corso degli anni». Un'operazione penosa costantemente giocata sul filo del fallimento, ma al termine della quale «mi sembra

di aver disincastrato la ragazza del '58, rotto il sortilegio che la teneva prigioniera da più di cinquant'anni [...] Posso dire: lei è me, io sono lei».

La seconda parte del libro ripercorre gli eventi degli anni che seguono l'estate del '58, due anni per la precisione. In questo intervallo di tempo il corpo torna protagonista con una manifestazione insolita: l'interruzione del ciclo mestruale. Tutto in Annie, che dopo la colonia ha lasciato il pensionato religioso di Yvetot per entrare nella classe di filosofia del liceo di Rouen, è silenzio, rigidità e assenza. «È spettatrice degli altri [...] Straniera, come il romanzo di Camus che legge in ottobre». È estranea agli altri non più che a sé stessa, e coltiva il sogno di un'estraneità massima, totale: diventare un'altra, essere irricognoscibile perché H, rivedendola l'anno seguente, possa innamorarsi di lei. Il ripudio di sé la traghetta dalle sponde di un'incoscienza felice a quelle di una «volontà infelice» che trova il suo terreno di coltura nel rapporto patologico con il cibo.

Ancora una volta è tra le pagine di un libro che la protagonista ritrova se stessa, pagine «che l'obbligano a un dialogo al quale non può, non ha voglia di sottrarsi, perché esso non ha mai avuto luogo prima». Siamo in zona profemminista, *Le deuxième sexe* di Simone de Beauvoir, che da un lato le rivela il substrato maschilista delle relazioni tra uomini e donne, dall'altro spegne in lei, in conseguenza della vergogna per la propria condotta "servile", qualsiasi sentimento o istinto sessuale, facendola piombare in una sorta di «glaciazione interiore».

Ciò che si svolge nel corso di questi due anni offre il ritratto di una giovane donna che riesce infine a riprendere contatto con la propria realtà, a rappresentarsi un mondo nel quale il suo ruolo non è soltanto di figlia, di vittima o antagonista dell'uomo, ma di soggetto che cerca la propria libertà attraverso un difficile, a volte traumatico processo di liberazione. L'iniziazione alla libertà coincide per Annie con quella alla scrittura, se è vero che al termine di questa lunga notte, propagazione di una notte realmente vissuta,

comincia il suo primo romanzo. «Ciò che conta non è ciò che accade, ma quel che si fa di ciò che accade». Vivere, capire, scrivere per capire di più e vivere meglio: «c'è solo una cosa che conta per me, afferrare la vita, il tempo, capire e goderne».

Chi, leggendo i libri di Ernaux, pretenda di leggere dei romanzi, resterà insoddisfatto. Né il lettore masochista si aspetti il trattamento cui suole sottoporlo l'*autofiction*, che lo seduce e lo tortura impedendogli di distinguere tra dati reali e inventati. È così che la letteratura di Ernaux, fedele da sempre alla prima persona, si rivela la meno narcisista delle letterature. Un'alternativa, forse la sola vera alternativa al racconto prestazionale di sé che si svolge negli ambienti virtuali, editoriali, massmediali.

mariannacomitangelo83@gmail.com

Autori e Testi citati: Annie Ernaux, *Écrire la vie*, Gallimard, Paris 2011; Ead., *L'altra figlia*, L'Orma, Roma 2016; Ead., *Memoria di ragazza*, L'Orma, Roma 2017.







**Anna Paola Caccavo**

**Dentro il ghiaccio**

**Figure della solitudine nell'opera narrativa e poetica di Laura Pugno**

*Una lettura dell'opera narrativa e poetica di Laura Pugno, il cui comune denominatore può essere individuato nel tema della solitudine, come se una sottile ma inviolabile cortina di ghiaccio si frapponesse tra i protagonisti e il resto del mondo.*

Matteo Bechis osserva, dai finestrini dell'aereo che lo sta riportando in Europa, i ghiacci di Rothera, la base scientifica dove ha trascorso il suo ultimo anno di vita. Davanti a lui, tre lunghi mesi di congedo forzato, lontano da quell'Antartide, che dà il titolo al terzo romanzo di Laura Pugno, pubblicato da minimum fax nel 2011. La sensazione di freddo, che serpeggia lungo tutta la narrazione, è istantanea, abilmente rispecchiata da una scrittura tagliente e limpida che riproduce con precisione quasi chirurgica l'atmosfera asettica che fa da sfondo all'intera vicenda. Il gelo del ghiaccio antartico sembra rispecchiare il gelo dell'esistenza del protagonista. Ad attendere Matteo, a Roma, c'è una casa vuota, abitata dai fantasmi di una vita lasciata in sospeso. Leggiamo, infatti:

Casa sua, a Roma, era completamente silenziosa, e buia. Matteo non aveva acceso subito la luce, si era seduto sul divano e aveva respirato l'odore di chiuso, la tenebra artificiale delle case che sono state lasciate vuote a lungo.

Il contrasto tra Roma e Rothera non potrebbe essere più stridente, il caldo torrido di inizio estate fa da contraltare al gelo della lunga notte antartica che Matteo si è lasciato alle spalle; i suoi occhi, avvezzi come sono al buio, faticano ad abituarsi alla luce abbagliante che illumina la città. Ad accomunare, invece, i due luoghi, all'apparenza così distanti, è il silenzio: un'atmosfera ovattata

accompagna i primi passi di Matteo all'interno della sua vecchia vita e mentre il calore e la luce invadono prepotentemente le pagine del romanzo, i rumori rimangono in sottofondo. Il primo suono, netto e distinto, che viola la cortina di neve che avvolge la scena è lo squillo del telefono. Un suono violento e inatteso che mette in moto l'azione: suo padre, Niccolò Bechis, è morto per aneurisma cerebrale su un treno diretto a Torino senza lasciargli alcuna eredità. A beneficiare di tutto sarà una donna, Miriam, proprietaria di uno strano residence al confine tra Italia e Francia.

Matteo verrà costretto dagli eventi a recarsi in questa casa di riposo atipica insieme alla sua ex moglie, Sonia, e alla loro unica figlia, Micol, che Matteo non ha mai conosciuto. L'arrivo alla Casa di Miriam segna un momento di transizione, così come l'Antartide, territorio esotico e sconosciuto, anche il *residence* è un luogo fuori dal tempo e dallo spazio. L'intera struttura e le attività che vi si svolgono sono ammantate da un velo di mistero e tanto Miriam quanto le persone che la circondano sembrano vibrare di un'eco indistinta che spaventa e affascina al tempo stesso. Quello che Matteo scoprirà nella sua breve permanenza è che la Casa di Miriam è un luogo di morte, i suoi avventori sono malati terminali che hanno scelto di porre fine alla propria esistenza in modo naturale e indolore.

A ben guardare, una strana pulsione di morte attraversa tutto il testo: prima la scomparsa di suo padre, poi quella di Guido Salvati, padre della sua ex moglie, avvenuta proprio nei boschi attorno a quello stesso residence in cui era diretto Niccolò, lo costringono ad affrontare o, quantomeno, a guardare in faccia i propri fantasmi. La morte è una presenza silenziosa e quasi tangibile la cui eco si riverbera nei corpi malati degli abitanti della Casa così come in quello del protagonista. Matteo, infatti, la malattia ce l'ha impressa nel DNA. Suo padre Niccolò, affetto da una forma di afasia degenerativa, gli ha lasciato in eredità la consapevolezza di un destino segnato. *Antartide* è un romanzo composito che faticheremmo a inquadrare in un genere ben preciso. Contiene in sé elementi del

giallo, intriso com'è di un'atmosfera di mistero, pur non esaurendosi appieno in questa definizione. Lambisce i territori del *noir* e della fantascienza rimanendo, però, a distanza da entrambi. È, del resto, la stessa autrice ad affermare, in un'intervista del 2009 a Nicola Lagioia, di trovare il discorso sul genere restrittivo:

In realtà, quando scrivo, non penso mai a quello che faccio in termini di genere, del territorio di un genere e quindi anche del gioco di norme, regole e aspettative consolidate nell'immaginazione del lettore e degli scrittori di quel genere. Per me è semplicemente letteratura. L'esigenza di definire, di trovare formule, viene dopo, spesso come scorciatoia per intendersi.

L'elemento fantascientifico, caratteristica di spicco di *Sirene*, primo romanzo dell'autrice, non abbandona le due opere successive. In *Quando verrai*, così come in *Antartide*, un'ambientazione più realistica non esclude del tutto l'elemento soprannaturale. In questo terzo romanzo l'atmosfera che si respira nel post-apocalittico *Sirene* parrebbe ormai molto lontana, eppure, la Casa di Miriam, con i riti ancestrali che vi si svolgono, la vicinanza al bosco e il legame che i suoi abitanti sembrano avere con antiche forze della natura, conserva qualcosa di magico. Come notato da Andrea Cortellessa, pare che la Pugno abbia compiuto un progressivo, seppur graduale, avvicinamento dai margini del mondo verso il suo centro:

L'avevamo conosciuta – scrive Cortellessa – coi magnifici racconti di *Sleepwalking* e poi col perturbantissimo primo romanzo, il post umano *Sirene*. Già il secondo, *Quando verrai*, trasportava quell'immaginario apocalittico e, soprattutto, quel tono inconfondibile-asciutto sino all'osso, spietato, implacabile - nel nostro mondo di oggi, seppure ai suoi margini. Ora *Antartide* prosegue, per così dire, la sua marcia verso il centro.

Una forza centripeta spinge i suoi personaggi a fare i conti con un universo sempre più realistico ma, come abbiamo visto, non per questo avulso da un'atmosfera di incantato mistero.

Nei romanzi di Laura Pugno – osserva Michela Murgia, recensendo *Antartide* – appare come dato costante almeno un elemento narrativo di non-realismo che porta le sue storie a sfiorare i confini del fantastico. *Antartide* non fa eccezione, anzi porta questa scelta di stile alla sua massima potenza. La tensione verso l'inatteso non abbandona mai la pagina, ma anziché giocarsi esplicitamente come era avvenuto nei suoi precedenti romanzi (*Sirene* e *Quando verrai*), si risolve tutta dentro ai personaggi femminili, ciascuno a suo modo fantastico e inquietante. Laura Pugno ama descrivere le donne, sia le vecchie che le bambine, come creature pericolose, misteriose, incomprensibili e destabilizzanti, figure che vorresti accanto solo quando sei ben sveglio.

Le due donne intorno alle quali si polarizza la narrazione sono Sonia e Miriam, la prima, fredda e distante, di una freddezza sconcertosa che la fa quasi apparire antipatica, la seconda, invece, forte e dura come la natura che la circonda. Con la sua chioma rosso fuoco è, però, Miriam a spiccare come una goccia di sangue in un romanzo dalle tinte fredde. Si tratta di una figura contraddittoria che ha in sé qualcosa di ferino e animalesco, a cui, tuttavia, non lascia mai prendere il sopravvento. Un fuoco sembra ardere dietro i suoi movimenti posati e la sua calma apparente cela un'inquietudine a stento trattenuta. Matteo prova disagio in sua presenza pur non potendo nascondere una certa ammirazione.

Che Miriam sia una figura centrale, del resto, ce lo suggerisce la stessa immagine di copertina, un pinguino in bilico su una zolletta di zucchero/iceberg all'interno di una tazza di caffè, un'immagine che parrebbe richiamare proprio un momento centrale all'interno della narrazione, quello in cui Miriam, di fronte a una tazza di caffè, racconta a Matteo la verità su quella casa che suo padre aveva

contribuito a creare. Tutto d'un tratto, Matteo si ritrova in bilico sul ghiaccio, scaraventato in un territorio ostile e inesplorato, e noi con lui. Ecco, allora, che *Antartide* ci appare come l'unico titolo possibile per questo romanzo in cui i territori del ghiaccio e della morte si toccano fino a fondersi in unico grande continente ignoto.

Se ad *Antartide* potessimo attribuire un colore questo sarebbe sicuramente il bianco. Un po' come nello *Spazio bianco* di Valeria Parrella, il bianco rappresenta qui il colore dell'attesa. Che si tratti della sala di aspetto di un ospedale o dei ghiacci dell'Antartide, il bianco rimanda a un momento di sospensione, è un colore freddo e distante che suggerisce l'idea di un tempo dilatato – poiché contiene in sé tutte le possibilità cromatiche – e fermo.

Il romanzo ha, per così dire, una struttura circolare; Matteo arriva alla Casa di Miriam solo e solo la abbandona:

Così erano andate le cose, allora, pensò Matteo, già in auto verso Roma. Era salito in macchina e fino a quel momento aveva guidato come in trance. Premette il pulsante di accensione dell'autoradio, ma emanava solo un ronzio basso e un fruscio. In quella zona, non prendeva frequenze. Non c'erano altre macchine, davanti o dietro sulla carreggiata, per quanto poteva vedere. Era solo.

È come se gli episodi della vita di questo algido protagonista fossero delle parentesi aperte sul nulla, delle bolle di sapone che lo attraversano senza riuscire a toccarlo veramente.

A partire dalle considerazioni di Andrea Cortellessa nell'introduzione al suo *La terra della prosa. La narrativa Italiana degli anni Zero*, possiamo notare come nella produzione della Pugno si rifletta una tendenza caratteristica degli scrittori degli anni Zero, quella cioè di unire all'elemento narrativo propriamente detto un sostrato poetico. Nell'introduzione al testo leggiamo:

La condizione *fluida e polimorfa* della prosa [...] ha attecchito bene, da noi, proprio grazie a questo sostrato nutriente. E grande

importanza continua ad averla – come diceva Calvino – la poesia. È assai noto che nelle prime pagine dello *Zibaldone* Leopardi aveva sostenuto, per sé e in generale, come fosse «la prosa *la nutrice del verso*» – e dal punto di vista dei poeti resta una considerazione assai vera. Ma sapeva pure [...] che «la prosa per essere veram. bella [...] bisogna che abbia sempre qualcosa del poetico, non già qualche cosa particolare, ma una mezza tinta generale». E si vede, infatti, come sia almeno altrettanto vero che la poesia è «nutrice» della prosa: a scavare nell'archeologia di tanti narratori qui convocati – da Permunián a Bajani, da Arminio a Raimo, da Pecoraro a Policastro e Trevi – non è un caso trovare un più o meno segreto *background* poetico (o una parallela, consistente produzione in versi, come nel caso di Laura Pugno).

La Pugno, allora, con la sua duplice produzione, poetica prima e narrativa dopo, rappresenta appieno la categoria di autori contemporanei di cui Cortellessa offre un accurato florilegio.

Già con *La Caccia*, la nostra autrice fa suo un nuovo genere, quello della fiaba.

Quella che ci viene dalle fiabe – afferma la Pugno in un'intervista – è una paura arcaica, che affonda le radici in una zona profonda della mente e del corpo, nel cervello rettile forse: è la paura del freddo, della fame, di non sopravvivere, una paura animale. Le fiabe sono quasi sempre storie nere, dove la luce affiora solo alla fine, come un'alba d'inverno che scaccia il gelo. Io volevo scrivere una storia nera, non un noir: un nero più antico.

Ed è sempre al genere della fiaba, dalle tinte rigorosamente noir, che potremmo ascrivere *La ragazza selvaggia*, ultimo lavoro della Pugno, in cui agli elementi caratteristici del fiabesco si uniscono i tratti del romanzo familiare. I temi cari all'autrice (il rapporto tra uomo e natura, la solitudine e l'abbandono) rivivono sotto una nuova, vividissima luce. La vicenda ruota attorno a due gemelle, Nina e Dasha, orfane di Chernobyl, adottate dall'imprenditore italiano Giorgio Held a seguito di un suo viaggio in Ucraina. Le due



ragazze, inseparabili nei primi anni di vita, iniziano, crescendo, a diventare due persone completamente diverse: la prima, spigliata e carismatica, è in grado di catalizzare l'attenzione di chi le sta intorno, la seconda, chiusa in un mutismo assoluto, non riesce a uscire dal proprio guscio di silenzio.

Ad aprire il romanzo è una porta spalancata sul buio, un buio che nel corso della narrazione si farà sempre più impenetrabile fino a condurci alla rivelazione di quanto avvenuto anni prima nel bosco. Tessa, la giovane biologa custode della riserva di Stellaria che ci accompagna dentro la storia, si ritrova al centro di una vicenda cupa e misteriosa: sarà lei a ritrovare Dasha, scomparsa nel bosco quando era ancora una bambina, e a restituirla al padre. Di qui parte una catena di eventi che vede coinvolta una schiera di personaggi i quali, per scelta o per caso, entrano nell'orbita delle due sorelle venendone risucchiati. Come spesso accade nei romanzi della Pugno l'elemento ferino tende a emergere prepotente e a ingaggiare una lotta con una civiltà tirannica che tenta in tutti i modi di imporsi. La ragazza selvaggia che dà il titolo al romanzo è Dasha, vissuta per anni nel bosco e più simile, ormai, a un animale che a un essere umano ma selvagge sono, a loro modo, anche Nina e Tessa. Sotto un aspetto luminoso e fiero si cela in Nina una crudeltà che fa pensare a un predatore bellissimo e pericoloso, mentre Tessa, che ha scelto di rintanarsi nella riserva di Stellaria per vivere in simbiosi con la natura, ha finito per assumere i tratti di una creatura del bosco. Anche qui, come già in *Antartide*, la protagonista sceglie di vivere una solitudine ostinata che le rende estraneo il mondo; anche qui, questa scelta ha il sapore di una fuga e sarà un evento esterno a costringerla a guardare in faccia i propri demoni.

Il romanzo oscilla tra due estremi, incarnati dalle due sorelle; il rapporto che le univa da bambine e che sembrava essersi spezzato alle soglie della pubertà, torna più forte di prima assumendo però una polarità negativa: i corpi di Dasha e Nina sono collegati da una forza oscura, la vita dell'una significa la morte dell'altra:

Oppure, anche se questo Tessa non poteva accettarlo, non c'era spiegazione razionale per quanto era accaduto, come una trasmissione di vita tra le due sorelle, una possibilità per Nina di ridare quanto aveva tolto. Tessa immaginò onde radio perfette tre le menti delle due ragazze, che prendevano e toglievano energia dal corpo, fino a restituirne uno e condannare l'altro.

Mentre Nina muore, restituendo così la vita alla sorella, il tentativo di rieducazione della selvaggia Dasha fallisce.

In questo romanzo, più che in altri, ha il sopravvento quell'elemento animalesco che abbiamo visto essere una delle cifre caratteristiche della produzione della nostra autrice.

A partire da *Sirene*, ambientato nella città immaginaria di Underwater, passando per *Quando Verrai*, in cui generi molto diversi tra loro (dal romanzo di formazione a quello di denuncia sociale) si fondono fino ad arrivare a questo ultimo lavoro, la Pugno si serve del fantastico e del fiabesco per offrirci una riflessione puntuale e attenta sui grandi problemi della contemporaneità. Il disastro ecologico, le difficoltà di affrontare l'adolescenza in un mondo ai limiti della bestialità, i vari modi possibili di gestire la morte (la nostra e quella di chi ci sta accanto), e il rapporto tra uomo e natura, vengono trattati con eleganza e sensibilità, complice una scrittura affilata ed essenziale che si presta a farsi interprete del reale. Le parole cadono sulla pagina esatte e gelide come una lama, rincorrendosi in un andamento serrato e ritmico.

Il comune denominatore delle vicende raccontate dalla scrittrice romana è la solitudine, i suoi personaggi sono irrimediabilmente soli, i rapporti umani ridotti al minimo. Tanto la produzione in prosa quanto quella poetica esprimono un senso di distacco, come se una sottile ma inviolabile cortina di ghiaccio si frapponesse tra i protagonisti e il resto del mondo.

La Pugno è, occorre ricordarlo, prima di tutto una poetessa ed è proprio attraverso i suoi versi che, transcendendo i confini della pagina scritta, ci offre la rappresentazione più vera e trasparente di quell'universo che nei romanzi è solo ombreggiato. In particolare

con la sua ultima raccolta, *Bianco*, sembra voler tracciare un confine tra uomo e natura: «da linea che tracci nella neve/è frontiera». La presenza umana è appena accennata, un inverno senza fine attraversa le pagine di questa raccolta dove tutto è neve, ghiaccio, natura spoglia che rifulge, tuttavia, di un abbagliante splendore. E su ogni cosa, assoluto e lucente, domina il bianco, come una coperta di neve che protegge e isola, gelido rifugio di un'umanità smarrita.

ap.caccavo@gmail.com

Autori e Testi citati: Gian Maria Annovi, *Campioni # 17*. Laura Pugno, in «doppio zero», 17 aprile 2016, pubblicazione *on line*: <http://www.doppiozero.com/materiali/campioni-17-aprile-2016-la-poesia-di-laura-pugno>; Andrea Cortellessa, *L'orfana di Cernobil di Laura Pugno è una creatura dei boschi*, in «Tutto Libri» della «Stampa», 11 giugno 2016; Id., *Pugno, c'è un altro mondo nei ghiacci e in fondo al bosco*, in «TuttoLibri» della «Stampa», 24 settembre 2011; Id. (a cura di), *La terra della prosa, Narratori degli anni Zero*, L'Orma, Roma 2014; Vito de Biasi, *Laura Pugno: "I miei libri sono avventure del corpo"*, in «al femminile», pubblicazione *on line*, [www.alfemminile.com/donne-societa-diritti-della-donna/laura-pugno-intervista-romanzo-la-caccia-d48046.html](http://www.alfemminile.com/donne-societa-diritti-della-donna/laura-pugno-intervista-romanzo-la-caccia-d48046.html); Daniele Giglioli, *Boschi e misteri: un labirinto (ma il labirinto è il romanzo)*, in «La Lettura», supplemento del «Corriere della sera», 22 maggio 2016; Nicola Lagioia, *Il disincanto delle sirene di Underwater. Il romanzo sensuale della Pugno per resistere al buco dell'ozono letterario*, in «Il Riformista», 23 giugno 2007; Id., *Intervista a Laura Pugno*, in «minimum fax magazine», pubblicazione *on line*, settembre 2009, [www.minimumfax.com/libri/magazine/31](http://www.minimumfax.com/libri/magazine/31); Morena Marsilio ed Emanuele Zinato, 2015, *Poetiche e mappe della prosa: le idee letterarie degli anni Zero*, in «Le parole e le cose», pubblicazione *on line*, [www.leparoleelecose.it/?p=19342](http://www.leparoleelecose.it/?p=19342); Michela Murgia, 2011, *Pugno al polo sud*, in «Il Fatto Quotidiano», 7 ottobre 2011; Laura Pugno, *Antartide*, minimum fax, Roma 2011; Ead., *Bianco*, Nottetempo, Roma 2016; Ead., *Quando Verrai*, minimum fax, Roma 2009; Ead.,

*Sirene*, Einaudi, Torino 2007; Ead., *La ragazza selvaggia*, Marsilio, Venezia 2016.

**Eleonora Conti**  
**“Smarginature”:**

**lo scarto tra vita e scrittura ne *L'amica geniale* di Elena Ferrante**

*La tetralogia dell'Amica geniale è incentrata sull'amicizia viscerale che unisce Elena Greco a Raffaella Cerullo, raccontata come una relazione dinamica fra luce e ombra. Infatti le due protagoniste danno talora l'impressione di essere due facce della stessa medaglia e nel corso della lunga narrazione sembrano talvolta scambiarsi le parti.*

Si apre con una citazione dal *Faust* di Goethe la tetralogia dell'*Amica geniale*, romanzo-fiume e *Bildungsroman* con il quale Elena Ferrante ha raggiunto la definitiva consacrazione internazionale, dando vita negli Stati Uniti a una vera e propria *Ferrante fever* (© Marsilio). Dio concede a Mefistofele di tentare Faust, certo che alla fine si salverà, e introduce nella vita dell'uomo il demoniaco come elemento vivificante, che spinge all'azione. L'“arguto”, il “beffardo” – come viene definito Mefistofele – impedisce all'uomo di cedere alla stasi e Dio con attitudine curiosa, indulgente, di quasi simpatia accoglie la sua richiesta: «L'agire dell'uomo si sgonfia fin troppo facilmente, egli presto si invaghisce del riposo assoluto. Perciò gli do volentieri un compagno che lo pungoli e che sia tenuto a fare la parte del diavolo».

La citazione dal *Prologo in cielo* introduce da subito un elemento luciferino e mostra il volto oscuro dell'amicizia viscerale che unisce la voce narrante de *L'amica geniale*, Elena Greco (Lenù o Lenuccia), a Raffaella Cerullo (Lina nel rione, ma Lila per Elena e per noi, che siamo chiamati a partecipare del rapporto esclusivo tra le due). La saga dell'*Amica geniale* sembra dunque improntata a una relazione dinamica fra luce e ombra. Anzi, le due protagoniste danno talora l'impressione di essere due facce della stessa medaglia e nel corso della lunga narrazione sembrano talvolta scambiarsi le parti, a partire dall'epiteto evocato dal titolo: chi delle due è veramente “l'a-

mica geniale”? Lila conia l’espressione per Lenù (come leggiamo nel primo volume), ma alla luce del racconto il lettore tende ad attribuirlo proprio a Lila, come osserva Antonella Lattanzi. Nel corso dei quattro volumi poi, più di una volta si ha l’impressione che Lila, per le sue caratteristiche di eccezionalità e per il modo misterioso di agire, sia una sorta di volto oscuro di Elena, una sua proiezione. Nei momenti di maggior insicurezza Elena teme di essere soltanto «l’amica geniale di Raffaella Cerullo», dunque una sua appendice, priva di consistenza ed esistenza senza Lila.

Se delle due amiche Elena è – anche fisicamente – la testa bionda luminosissima, quella che sviscera, seziona, porta alla luce, riconnette le trame e i fili e a tratti crede di reggere le fila dell’intera storia, Lila è invece il grumo oscuro, un buco nero, un concentrato di energia pronto ad esplodere che rappresenta uno dei centri di forza della storia e del rione: nera, asciutta, attenta, gli occhi come due fessure. In un mondo di insostenibile violenza, segnato da un linguaggio forte, concreto, impastato di corpi e umori, Lila sembra l’anima del rione, la regista di ogni dinamica («Lasciala perdere, Michè, Lina la manovra e lei nemmeno se ne accorge», afferma Marcello Solara riferendosi a Elena).

Quando, a sessantasei anni, Lila decide di sparire senza lasciare traccia, Elena mette in atto una sorta di ripicca e, per tutta risposta, si mette a scrivere la storia della loro amicizia, ossia della loro vita, cercando di mantenere vivo ciò che l’amica cerca caparbiamente di annullare. In questa azione emerge in un certo senso il lato oscuro di Elena, perché non sono sentimenti positivi quelli che la animano, ma astio, odio addirittura, sfida o forse disperazione. Una versione femminile e contemporanea di quel Dottor S. sveviano a cui dobbiamo *La coscienza di Zeno*? E dunque, quanto può essere attendibile la ricostruzione di Elena?

Lenù si assegna dunque il compito di dare una forma alla storia con Lila. Il loro rapporto a posteriori, scomparsa Lila, sembra agonistico: Lenù è convinta di poter dare una forma se non a Lila alla storia con lei, Lila invece si strappa di dosso anche l’ultima forma

possibile, dopo aver trascorso l'intera vita a inseguire modelli ideali che però non reggono all'urto della realtà. Lo ricorda Luca Alvino, alludendo al modello di scarpe disegnato da Lila per lanciare la produzione Cerullo; quando Lila si trova a indossarne un paio per le nozze enuncia la sua filosofia: «“Sono brutte”, afferma ridendo nervosamente. “I sogni della testa sono finiti sotto i piedi”».

Continua Alvino:

È questo il destino dei sogni quando discendono dall'astrazione di un modello nella fallibilità della materia. La forma, pensata alla luce dell'intelligenza, definita con la pazienza dell'analisi, concepita grazie all'intuito del genio, di punto in bianco perde la forza aggregante che la tiene insieme, e all'improvviso si sfascia, perde ogni traccia di coerenza.

In effetti, Elena conclude «che nessuna forma avrebbe mai potuto contenere Lila e che presto o tardi avrebbe spaccato tutto un'altra volta». Lila in questo senso sembra un personaggio pirandelliano: impossibile imprigionare definitivamente il suo flusso vitale. Infatti nel quarto volume minaccia di “snodarsi” il nome, di sparire, di azzerare ogni traccia, ogni cellula di sé. Ricorda la scelta di Vitangelo Moscarda (e prima di lui il tentativo malriuscito di Mattia Pascal) di liberarsi persino del nome per poter rinascere alle sue condizioni o lasciarsi andare definitivamente. Lila è del resto colei che enuncia il principio della «smarginatura», che spiega ad Elena durante il terremoto del 1980: «per lei era così da sempre, una cosa si smarginava e pioveva su un'altra, era tutto uno sciogliersi di materie eterogenee, un confondersi e rimescolarsi». Se Elena si sente stabile e capace di sistemare la paura «in frasi ordinate, in immagini armoniche, [...] un lastricato di cui io ero sempre e comunque il centro», «quando [...] la colata prevaleva, Lila perdeva Lila, il caos pareva l'unica verità, e lei – così attiva, così coraggiosa – si cancellava atterrita, diventava niente».

Il prezzo da pagare per questo volontario «snodarsi» è molto alto: la follia e la rinuncia a tutto, due cose che a Lila non fanno

nessuna paura. Infatti, da una parte si paragona spesso a Melina, la vedova pazza, il cui nome contiene il suo (Me-Lina) e che rappresenta l'altro centro oscuro del romanzo; dall'altra non vuole essere intrappolata in nessuna forma, nemmeno narrativa, e l'amicizia con Elena sembra definitivamente finita quando quest'ultima dà forma letteraria al loro rapporto. Nel racconto *Un'amicizia* Elena infatti aveva proposto la sua chiave di lettura del rapporto con Lila, identificando il punto di partenza della storia della loro amicizia con la perdita delle bambole Tina e Nu, risucchiate nel gorgo nero dello scantinato di don Achille, l'orco. La conclusione coincide con la sparizione della vera Tina, la bambina di Lila, all'età di quattro anni, che porta lo stesso nome della bambola di Elena, scaraventata da Lila nello scantinato.

La trasformazione in letteratura di una tragedia reale che investe senza sconti Lila, modificandone definitivamente la vita e i rapporti con gli altri, sembra una leggerezza – o una presunzione – di Elena, che attribuisce lo stesso peso specifico, un peso letterario, a due eventi che non possono avere la stessa valenza nella vita dell'amica. Le esistenze delle due amiche sembrano divergere definitivamente. Elena, con la sua pretesa di conoscere e capire, sembra non compiere lo sforzo necessario per entrare nel dolore di Lila, nonostante la lunga vicinanza e le testimonianze degli amici (per esempio di Enzo, durante il viaggio a Bologna per riportare a casa Elsa, la secondogenita di Elena fuggita con Rino, il figlio di Lila). E anche quando lo intuisce pensa che un buon risultato letterario possa annullare il divieto rivoltole da Lila di scrivere delle loro vite e del rione. Il prezzo da pagare, nel confronto con Lila, è però quello di sentire poco reale e vivo il risultato narrativo, come se la cura e la costruzione letteraria facessero sbiadire o falsificassero la realtà (Elena lo pensa per esempio del suo terzo libro, su Napoli: «forse Lila aveva ragione: il mio libro – che pure stava avendo tanto successo – era brutto, e lo era perché ben organizzato, perché scritto con una cura ossessiva, perché non avevo saputo mimare la banalità scoordinata, antiestetica, illogica, sformata, delle cose»).



Il distacco fra le due amiche riguarda un nodo su cui la Ferrante si è pronunciata nel corso dell'intervista in forma di lettera non spedita a Goffredo Fofi, inclusa ne *La frantumaglia*: qui la scrittrice afferma di non sentirsi vicina a Elsa Morante – scrittrice sottesa alle sue pagine fin dall'onomastica – per l'inconciliabilità delle loro visioni sulla relazione vita-letteratura: «non apprezzo più da tempo una vita in cui la Letteratura conta più di ogni altra cosa». Ne *L'amica geniale* mette in scena un personaggio che si chiama col suo *nom de plume* – Elena – ma che compie forse proprio questo errore: crede che la letteratura possa spiegare la vita, valere come la vita e forse sostituirsi ad essa. Ma poi, attanagliata dal dubbio, visto che poco dopo la pubblicazione del racconto Lila rompe i rapporti, Elena si convince che il suo racconto *Un'amicizia* appaia scialbo a Lila, che è una lettrice anomala ed esigente e che non vuole essere confusa con la letteratura. Non sappiamo se Lila ha letto il racconto, ma Elena immagina che il racconto le appaia un surrogato inaccettabile e anche irrispettoso della sua tragedia, che può essere solo vissuta e non raccontata. Lila infatti ha già rinunciato alla letteratura, dando alle fiamme senza rimpianti il suo racconto precoce e stupefacente, *La fata blu*. Elena invece persegue con tenacia il sogno di diventare scrittrice. Si trattava in effetti di un progetto comune formulato con Lila fin da bambine, dopo aver perso le bambole nello scantinato di don Achille e aver barattato con una copia del romanzo *Piccole donne* il denaro offerto loro proprio dall'Orco, come risarcimento o consolazione.

Allo stesso tempo, l'idea della letteratura e della scrittura che Lila nutre è idealizzata, è un'acme irraggiungibile, e nessuno sforzo da parte di Elena può eguagliarlo. Lila incarna il demone che assedia ogni scrittore: la spinta verso la perfezione e la delusione conseguente a ogni messa in pratica di questo ideale. Lila è il prodigio in potenza, che terrorizza Elena in attesa di un risultato possibile che farà impallidire ogni suo successo («Ah come sapeva usare le parole, quando voleva. Sembrava custodire un suo senso segreto, che toglieva senso a tutto», vol. 4, p. 434). Elena, da parte

sua, è la donna imperfetta che cerca di dar corso al suo progetto e alla sua ambizione, che si mette in gioco a costo di ottenere risultati insoddisfacenti, sempre scontenta di sé anche quando il successo le arride. Ha introiettato il demone di Lila e il suo pungolo non la abbandona mai. Nel divieto di Lila di scrivere delle loro vite e del rione c'è forte la consapevolezza dell'orrore del mondo in cui le due donne sono cresciute e dell'impossibilità della letteratura di riscattarlo. Elena si sforza di descriverlo e trasformarlo in romanzo, ma le attese di Lila sono destinate ad essere sempre deluse perché non realistiche: Lila non crede alla legge, ma crede al potere della letteratura e vede nella coppia con l'amica la possibilità di riscatto per il rione, che in fondo rappresenta tutto il suo mondo: «Un male di parole, contro un male di pugni e calci e strumenti di morte. [...] Certo, lei aveva ancora in mente i nostri sogni dell'infanzia. Pensava che se uno otteneva con la scrittura fama, denaro e potenza, diventava una persona le cui frasi erano folgori».

Nel corso della lunga vicenda l'agire di Lila non segue una linea chiara e riconoscibile. Le sue azioni rappresentano spesso un enigma e le modalità con cui intendono trasmettere il loro messaggio a Elena sono tortuose. Questo vale più che mai per la conclusione della saga, che offre al lettore l'ultimo e il più grande dei misteri da interpretare. Dopo la pubblicazione del racconto *Un'amicizia*, Lila fa perdere definitivamente le sue tracce ed Elena cerca di tenerla in vita raccontando la loro storia, il romanzo che il lettore ha sotto gli occhi. Ma perché Lila è sparita? E perché nell'ultima pagina del romanzo, al suo posto riappaiono le bambole gettate nello scantinato?

Davanti a queste domande si aprono almeno due strade: l'una attiene alla relazione fra le due donne, dunque al tema della loro amicizia – cuore della saga –, l'altra ha a che fare con la riflessione sulla scrittura che percorre parallelamente la quadrilogia, e in particolare con il nodo del rapporto fra scrittura e realtà.

Se Lila sparisce perché l'amicizia con Elena è finita, la riconsegna delle bambole è il gesto che accompagna questa fine. Lila è stata la custode segreta delle due bambole per oltre cinquant'anni ed ora le consegna ad Elena, riportando sorprendentemente la storia al punto di partenza, svela il proprio ruolo di custode amorosa ma anche di manipolatrice e potente vestale del rapporto fra le due donne. Consegnando le bambole, doppi delle due amiche, pegni del patto d'amicizia nato il giorno che le hanno gettate nello scantinato e sono salite a riprendersi da don Achille, Lila mette Elena nelle condizioni di dover ripensare tutto ciò che ha scritto e quindi anche la loro amicizia.

Ma non possiamo dimenticare la diversa posizione di Elena e Lila sul valore e sul ruolo dei libri e su ciò che Elena pensa a proposito del racconto *Un'amicizia*: secondo lei Lila ha rotto i rapporti perché Elena ha messo sullo stesso piano la tragedia di Tina con la perdita delle bambole. Allora, se la sparizione di Lila vuol significare l'incommensurabilità fra vita e letteratura, il suo gesto finale, la riconsegna delle bambole, suggerisce che le bambole possono riapparire per un atto di volontà, ma Tina no. La bambina vive di vita propria, le bambole vengono fatte vivere da chi le adopera, sono costruite, sono feticci (Alfano, 2015). La bambina e la sua esistenza sfuggono al controllo degli altri (le bambole rappresentano ciò che chi ci gioca vuole che rappresentino, come osserva Alessandra Neri). Lo stesso vale per Lila, che possiede un margine di azione su cui la scrittura non può nulla. Rivendica in questo modo il massimo della libertà, il massimo dell'informe. La forma può essere «snodata» fino a farla dissolvere.

A noi resta il racconto finale di Elena e il disegno che le azioni di Lila hanno lasciato dietro di sé. Secondo Adriana Cavarero, le azioni umane lasciano una traccia che è più facile venga letta e compresa ad azione conclusa, talora a vita conclusa, e quasi mai dal protagonista delle azioni, ma da colui che si dà il compito di raccontarle. La filosofa della narrazione evoca un racconto narrato da

Karen Blixen ne *La mia Africa* in cui un uomo, che si è arrabattato tutta la notte in azioni scomposte apparentemente senza senso, scopre al mattino che i suoi movimenti hanno lasciato sul terreno il disegno di una cicogna. Che disegno appare nella storia di Elena e Lila, che va dalla perdita delle bambole alla custodia segreta ad opera di Lila fino alla consegna a Elena? Di certo, come afferma Elena osservando le due bambole ritrovate, che significativamente colloca sulla libreria «contro il dorso dei [suoi] libri», «a differenza che nei racconti, la vita vera, quando è passata, si sporge non sulla chiarezza ma sull'oscurità», togliendo allo scrittore ogni rassicurante certezza sul proprio compito.

Se la saga dell'*Amica geniale* contiene anche una filosofia della narrazione stimolata da Lila, questa, ancor più che un personaggio si configura come una modalità esistenziale. Forse un'ennesima maschera della Ferrante – che a sua volta è la maschera di una scrittrice che non conosciamo e che ci offre una scrittura slegata dalla sua persona e dalla sua vita (e dunque lascia dietro di sé un disegno in sua assenza, anche se in questo caso è lei stessa a narrarlo – una possibilità che la Cavarero contempla nel saggio citato). La persona e la scrittrice appaiono come inconciliabili. L'anonimato di Elena Ferrante fa parte di una visione della letteratura coerente. Appare superficiale la pretesa di volerla smascherare a tutti i costi. La narrazione in assenza del personaggio-chiave è un tema reiterato dei suoi romanzi: dalla sparizione della madre di Delia prende avvio *L'amore molesto*; dalla sparizione di Lila prende avvio *L'amica geniale*. I due personaggi rimasti, Delia ed Elena, hanno il compito di narrare la storia. Il loro racconto esiste proprio perché è assente il personaggio oggetto del racconto. Nel caso dell'essere scrittrice della Ferrante, la sua opera sembra possibile solo in sua assenza. *L'amica geniale* riflette su questo nodo: Elena e Lila rappresentano infatti anche un'altra opposizione, messa in rilievo da un vecchio amico riapparso in occasione dell'indagine sulla bambina scomparsa e che spiega la scelta della scrittura per Elena con la vanità, che

invece manca a Lila. La dialettica fra le due amiche incarna dunque anche la tensione fra la vanità e l'esibizione di sé, da una parte (rappresentate dal successo letterario che Elena persegue con tenacia), e dall'altra il desiderio di sparire, il pudore del restare nell'ombra per non togliere luce e peso all'opera (Lila, stimolo vitale per Elena ed elemento "geniale" per l'intero rione). Una dialettica mobile e reversibile, perché Elena è sempre preoccupata che il successo letterario non corrisponda a un suo reale valore e talento e Lila (che è anche la regista occulta delle vicende di molti personaggi) con la sua sparizione spinge Elena a scrivere di entrambe. Riflette Antonella Lattanzi: «se, già quel giorno degli anni '50, Lila avesse dato il via al domino, di cui è lei la vera artefice. Avesse deciso allora – fingendo in seguito di osteggiarlo – che Elena doveva diventare una scrittrice, per raccontarle entrambe. Lila ha manipolato dunque non solo i personaggi dell'epopea, non solo la voce narrante, ma anche noi, che credevamo di leggere la storia dell'amica geniale Elena Greco e ne leggevamo un'altra», confermando la teoria della narrazione possibile solo in assenza del personaggio narrato (Caverero 1997). In questo scambiarsi delle parti e in questa tensione continua fatta più di domande che di risposte, di ombre più che di luci, risiede uno degli elementi di forza dell'*Amica geniale*.

econti@libero.it

Autori e Testi citati: Giancarlo Alfano, *I feticci imbambolati della Storia. Il caso Elena Ferrante/4*, 10 maggio 2015, pubblicazione online: <http://www.laletteraturaenoi.it/index.php/interpretazione-e-noi/356-i-feticci-imbambolati-della-storia.html>; Luca Alvino, *L'amica geniale*, pubblicazione online: <https://www.nazioneindiana.com/2011/12/12/lamica-geniale/>; Karen Blixen, *La mia Africa*, Feltrinelli, Milano 2015; Adriana Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Feltrinelli, Milano 1997; Elena Ferrante, *La frantumaglia*, e/o, Roma 2016; Ead., *L'amica geniale*,

e/o, Roma 2011; Ead., *Storia del nuovo cognome*, e/o, Roma 2012; Ead., *Storia di fugge e di chi resta*, Roma, e/o, 2013; Ead., *Storia della bambina perduta*, Roma, e/o, 2014; Johann Wolfgang von Goethe, *Faust*, a cura di Franco Fortini, Mondadori, Milano 1982; Antonella Lattanzi, *Le due amiche della Ferrante al capolinea*, «La Stampa» 4 novembre 2014; Morena Marsilio, *Storia della bambina perduta: la fortuna controversa di una world-fiction italiana. Il caso Elena Ferrante* / 2 23 aprile 2015, pubblicazione online: <http://www.laletteraturaenoi.it/index.php/interpretazione-e-noi/350-storia-della-bambina-perduta-la-fortuna-controversa-di-una-world-fiction-italiana.html>; Alessandra Neri, *La bambola senza mamma, una lettura della Figlia oscura*, «Nautilus», I, 2014, pp. 61-74.



LETTURE





**Paolo Lago**

## **Un mondo di mare e di basalto. Su *Eclissi* di Ezio Sinigaglia**

*Il saggio analizza il romanzo Eclissi (2016) di Ezio Sinigaglia attraverso due immagini che in esso risultano fondamentali: il mare e il basalto. Queste ultime, oltre ad assumere particolare rilevanza all'interno della narrazione, in quanto strettamente legate all'ambientazione isolana della storia, di sicura forza visuale, possono essere assunte a simbolo della scrittura stessa del libro. Infatti, in esso, incontriamo momenti in cui il linguaggio narrativo – soprattutto nelle digressioni che raccontano il passato dell'isola, quando lo stile di Sinigaglia assume quasi movenze epiche – sembra divenire nitido e 'duro' come il basalto. In altri momenti, invece, la scrittura diviene 'magmatica' come il mare, soprattutto quando l'autore inserisce originali pastiches linguistici come l'anglo-italiano di Mrs Wilson o i brani, legati al passato del protagonista, in cui all'italiano si mescola il dialetto triestino.*

In *Eclissi*, di Ezio Sinigaglia, due sono le immagini principali che diventano quasi il simbolo della scrittura: il mare e il basalto. Eugenio Akron, architetto triestino settantenne, si reca in una sperduta isola del Mare del Nord per assistere a un'eclissi di sole. Fin dalle prime pagine del libro, il paesaggio assume una rilevanza fondamentale: i colori, le luci, le nebbie, il cielo ma, soprattutto, il mare e il basalto. Quest'ultimo è la roccia di cui è formata l'isola e che, nella sua dura essenza granitica, si oppone al magma iridescente del mare. Nei primissimi momenti narrativi, la signora Hagen, l'affittacamere presso la quale alloggia Akron, assume «l'espressività di uno di quei loro scogli di basalto scolpiti dalle burrasche».

L'isola è un vero e proprio «mondo d'invenzione», per utilizzare la terminologia proposta da Thomas Pavel, un mondo fatto di mare e di basalto che avvolge il protagonista nel suo mantello amniotico:

Il freddo era mite, l'umidità penetrante, ma l'aria fresca, limpida, frizzante e madida come le acque minerali. A volte si addensavano

sul cammino brume così fitte che, del proprio corpo, Akron non riusciva a distinguere che il passo, avvolto nel tenue chiarore vacillante dell'anfibio giallo. Eppure tutto gli appariva pulito, lindo come la sua camera dalle lustre assi di legno: le nuvole, anche le più nere, il mare grigio o color del fango, la terra sempre fumante, la neve dell'inverno che si scioglieva a chiazze contro il nero del basalto.

All'interno di questo mondo, in cui lo stesso tempo sembra arrestarsi e volgersi inesorabilmente verso il procedere cadenzato dei ricordi, l'unico colore che emerge è l'anfibio giallo di Akron, la sola traccia di un universo 'precedente', forse quella lontana Trieste che, nell'analessi del ricordo, si trasforma a sua volta in un mondo d'invenzione e di sogno. L'isola e Trieste, il presente e il passato, sono i due grandi universi narrativi che si intersecano e si sfaldano l'uno nell'altro, riflettendosi, ad un livello esteriore, nelle scelte linguistiche dell'autore. Il presente è rappresentato dall'inglese e dal peculiare *pastiche* italo-inglese utilizzato da Mrs Wilson, il passato dal dialetto triestino che emerge nello spazio temporale del ricordo e nelle conversazioni telefoniche del protagonista con il figlio Tito. La scrittura di Sinigaglia è plasmata, nel suo farsi di mare e basalto, da un continuo «gioco col tempo», per usare la celebre espressione del Genette lettore della *Recherche*. Frequenti sono le analessi, gli sbalzi nel passato della storia dell'isola e della storia personale di Akron, faglie di passato che racchiudono tragedie, entrambe legate al mare, ancora doloranti sulle scorie del tempo. La principale città isolana, l'immaginaria Storbygd, infatti, nel 1738, mentre gli uomini sono usciti in mare per la pesca, è stata colpita da una violentissima tromba marina che ha ucciso tutte le loro famiglie. Akron, invece, è tormentato dal ricordo di un avvenimento accaduto cinquantun anni prima: la morte in mare del carissimo amico Ben, uscito in barca a Trieste nonostante i fraterni moniti di Eugenio sul pericolo di un possibile aumento del vento.

Scigno del dolore passato, sull'isola, è la gotica Mikkkelkirke, affacciata sul mare, testimonianza della distruzione portata da una

tromba marina nel 1738. La chiesa, scoperchiata dal disastro naturale, è l'emblema di questo mondo narrativo fatto di mare e di basalto:

Sopra quella terrazza di basalto nero e nudo, creato dai vulcani e scolpito dal mare e dal vento, sorgeva il nero e nudo basalto modellato dagli uomini, quasi che la terra avesse partorito la chiesa. E, nel mezzogiorno insolitamente luminoso, il nero della pietra si stagliava contro il grigio fangoso del mare cavandone fuori l'azzurro.

Nel brano sopra citato si ha una rilevante occorrenza delle parole «basalto» e «mare»: avvicinati, i due termini rappresentano i significanti basilari della descrizione del luogo dove sorge la chiesa. Lo stesso luogo, quella «piccola altura di nero e nudo basalto a strapiombo sul mare, o per meglio dire l'oceano» è il significante spaziale del «mondo» messo in scena dal narratore. Il mare e il basalto, anche nei loro colori (il nero della roccia che si scontra con l'azzurro o il verde), sono le componenti essenziali della pittura ad olio composta visivamente da Sinigaglia. La visualità è infatti di fondamentale importanza in *Eclissi*: il paesaggio è lo sfondo pittorico nel quale si inserisce la dinamica del tempo.

Lo spazio diviene immagine sulla quale cala il meccanismo del ricordo e dell'analessi. Non a caso, è proprio sullo sfondo fortemente visivo e pittorico di una notte stellata – quasi con allusione alle «notte stellate» di Van Gogh e alle figurazioni leopardiane dei *Canti*, *livre de chevet* dei due amici («Li avevano letti tutti, i *Canti*, a voce alta, a turno, uno per uno, esplorando territori ignoti, abbagliandosi di lampi insospettati, smarrendosi in lampi inverosimili di tedio in mezzo ai quali, a un tratto, svettavano sei versi che trafiggevano il cuore come frecce di Cupido») – che Mrs Wilson (l'anziana signora di Boston che il protagonista incontra sull'isola) fa lo stesso gesto compiuto da Ben cinquantun anni prima, a Trieste, in una fredda notte di gennaio. Tale gesto, come un'estasi metacronica proustiana – per utilizzare un'espressione di Francesco Orlando – innesca il ricordo involontario di Akron: l'anziana signora,

infatti, abbracciando il protagonista, lo guiderà a cercare la Stella Polare nel cielo notturno. Lo spazio-pittura, perciò, pulsa magmaticamente insieme allo sfaldarsi del tempo, inseguito da una narrazione che si tuffa nei meandri del passato per scavare nei suoi più profondi interstizi. Il passato è testimonianza dolente che i sopravvissuti di Storbygd portano negli altri paesi dell'isola: su «una variopinta flotta di Tespi», «di porto in porto, appena sbarcati, raccontavano l'immane tragedia che aveva colpito Storbygd, le mogli e i figli risucchiati nel cielo da un vortice di forza inaudita, la cattedrale senza più testa dentro il cui ventre cavo, adesso, Dio poteva scrutare dall'alto». Il passato è testimonianza di dolore anche per Akron: il ricordo doloroso della morte di Ben è all'origine del viaggio sull'isola per assistere all'eclissi. Il «suo progetto» è la testimonianza del dolore che si cela nel suo passato; così suona infatti il suggestivo *incipit* del romanzo: «Il suo progetto puntava dritto all'oscurità per cogliervi una luce. Era inesplicabile a lui stesso. Eppure era il progetto più forte e preciso che avesse mai formulato in vita sua».

La «storia individuale» di Akron e quella «collettiva» dell'isola si inseriscono in un serrato gioco col tempo e col ricordo. Come scrive Marc Augé, «è giocando col tempo, con i tempi grammaticali, che le nostre storie individuali o collettive si compongono o ricompongono».

Come già affermato, il mare e il basalto diventano anche i simboli della scrittura di *Eclissi*. O, meglio, è la scrittura a trasformarsi ora in mare, ora in dura roccia. La scrittura di Sinigaglia è magmatica e pulsante come il mare, impetuosa, quasi viva e 'animale-sca' come quell'«oceano irsuto ma docile come una belva già sazia», percorso dai pescatori di Storbygd ancora ignari della tragedia. Il periodare dello scrittore è allora metamorfico, cangiante, pronto a mutare quando il lettore meno se lo aspetta. Geniale invenzione linguistica è l'anglo-italiano di Mrs Wilson che fa la sua comparsa nei discorsi diretti ma anche nell'indiretto libero. Quando quest'ultimo riguarda Mrs Wilson, la scrittura si trasforma automatica-

mente nella tipica parlata del personaggio per mezzo dell'inserimento di alcune parole caratteristiche del suo linguaggio. Lo stesso si può osservare per quanto riguarda il dialetto triestino: esso è presente in maniera più marcata nei discorsi diretti fra Akron e il figlio o fra Akron e Ben, ma anche, in forma più allusiva, nell'indiretto libero quando quest'ultimo è appannaggio del protagonista. Tale procedimento si avvicina curiosamente, per certi aspetti, a uno dei tanti usi del dialetto che, secondo Pasolini, caratterizzano il *Pasticciaccio* di Gadda: «Una serie di tipi d'uso dialettale implicanti quell'operazione che si chiama “discorso libero indiretto”, quasi che il narratore non fosse lui, il colto Gadda, ma un suo rozzo personaggio, monologante, attraverso la registrazione gaddiana».

Leggiamo uno dei numerosi esempi di indiretto libero in cui vengono inseriti dei termini tipici della parlata dell'anziana signora americana, come se fosse lei a parlare e non, invece, il narratore:

Ma Mrs Wilson gli fece subito osservare come questa coincidenza, oltrech  felice, fosse incredibilmente improbabile. Nell'universo, inasmuch che umani sanno, ci sono bilioni di trilioni di stelle. Sarebbe ridicoloso pensare che il nostro pianeta   un caso eccezionale, l'unico con vita intelligente. Ce ne saranno milioni abitati, e come minimo migliaia con civilizzazioni tecnologici. Ma quanti altri pianeti ci saranno con vita intelligente e con un solo satell ite, grande l'ennesima parte del suo sole e enne volte pi  vicino di questo al suo pianeta? Mrs Wilson, bench  non fosse un'esperta di questo genere di calcolazioni, pensava a ragion veduta che le probabilit  fossero cos  minime da poter essere assimilate a zero.

Come si pu  notare, i termini tipicamente 'wilsoniani' si riducono all'interno della prosa italiana rispetto a quando   lei a parlare in prima persona, nel discorso diretto. Si pu  leggere, a questo proposito, un brano, tratto da una lunga allocuzione ad Akron, in cui, tra l'altro, la Wilson afferma che gli stessi abitanti dell'isola sembrano di pietra: «Pensa, Eugene, questi pietrji-uomini chi torjna di trje giorjni su osiano, con navi carjichi di pescazioni i non trjova

più nessuno chi mangia, i non trjova più mog/li ni fig/li, i non tjrova più case, i loro catsidrali senza più roof».

Vediamo adesso, invece, come, nel discorso indiretto libero che ‘colora’ una conversazione tra Akron e il figlio Tito, gli inserti dialettali triestini siano presenti seppure in maniera più sporadica rispetto al discorso diretto: «Gli raccontava ad esempio che la sera prima, a casa di certi loro amici, avevano conosciuto una vècia meza mata con la fissazione dell’astrologia e che questa vècia si era messa in testa de farghe l’oroscopo proprio a lui, a Tito, e la insisteva, e la insisteva per conoscerne l’istante esatto, al secondo, della nascita [...]. Ecco, invece, un esempio di discorso diretto: «“Ma scusa, Tito”, diceva allora Akron, assumendo la direzione delle indagini, “el xe che ti te ga l’esigenza de saver l’ora de la tua nassita, o che ti te ga un’amnesia general che la riguarda anca giorno, mese e ano?”».

Se gli inserti dialettali e la continua metamorfosi che essi creano all’interno del dettato di *Eclissi* si possono paragonare all’irruenza e alla magmaticità del mare, in altri momenti la scrittura si fa nitida, granitica e geometrica come il basalto. Ad esempio, nei momenti descrittivi (come quelli precedentemente citati, che descrivono il luogo su cui sorge la Mikkelkirke) o in quelli più prettamente narrativi, nei quali la voce di Sinigaglia pare assumere il piglio di un antico cantore intento a narrare la sua epopea, come nel brano seguente:

Allora gli uomini abbandonarono alla pioggia e alla neve la tragica chiesa come un simbolo delle loro vite svuotate, presero il mare sui barconi da pesca le cui vele biancastre erano rattoppate qua e là da pezze quadrate di tutti i colori dell’iride e, come una variopinta flotta di Tespi, circumnavigarono la loro patria solenne e austera, facendo scalo in ogni piccolo borgo rannicchiato nella conca di un fiordo.

La scrittura assume una cadenza epica e dolcemente austera, lontana dal ‘magma’ linguistico che caratterizza altri momenti del

romanzo, subliminalmente avvolta da sonorità e dolci riprese foniche che iterano lo stesso suono, senza tuttavia avvicinarsi troppo all'allitterazione («tragica chiesa», «vite svuotate», «presero il mare», «barconi da pesca le cui vele biancastre», «colori dell'iride», «flotta di Tespi»).

Negli ultimi due capitoli del romanzo, infine, si realizza la simbiosi fra il personaggio – giunto fin lì per scoprire un segreto che da ben cinquantun anni lo tormenta relativo alla morte dell'amico Ben – e il mondo di mare e di basalto nel quale si ritrova immerso. L'isola, quel mondo separato dal tempo consueto, quel tempo 'altro' che rappresenta un'immersione in una 'falda' di passato, riesce a guarire lo strazio dei suoi ricordi: «l'isola, con la sua scorbutica dolcezza, lo aveva guarito». Mentre la barca di Kurtli, il pescatore che conduce Mrs Wilson e Eugenio in mare aperto per assistere all'eclissi, si inoltra al largo, quel mondo di basalto e di mare avvolge inesorabilmente il protagonista: i «basalti emersero nudi e crudi in tutta la loro oscura bellezza», mentre «l'onda di mare grigio-bruno in entrata era bassa e lenta come una vita in letargo» e l'oceano era «irsuto ma docile come una belva già sazia».

Negli attimi finali della narrazione, lo stesso Eugenio Akron, sulla barca, avvolto dalla vastità del mare, nel momento catartico e avvolgente di una presa di coscienza che coincide con la morte, si trasforma egli stesso in basalto: «Sentì un capogiro violento che, nell'oscurità, lo fece quasi cadere, e poi quel morso di belva nel petto. Capi: si piegò in avanti, si aggrappò a sé stesso, come un duro, muto, ottuso basalto. S'impietrì nell'attesa, e pensò che era un bene». Giocando col tempo si è risolto il segreto, si è placato il dolore. Il passato e il ricordo, con una lieve carezza, rendono dolce una morte che forse non è tale, ma è un mutamento, una trasformazione, una metamorfosi in basalto d'arcana bellezza nella vastità del mare.

Autori e Testi citati. Marc Augé, *La vita come narrazione*, in *Spazi e confini del romanzo. Narrative tra Novecento e Duemila*, a cura di Alberto

Casadei, Pendragon, Bologna 2002; Gérard Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino 1976; Francesco Orlando, *Proust, Sainte-Beuve e la ricerca in direzione sbagliata*, prefazione a Marcel Proust, *Contro Sainte-Beuve*, Einaudi, Torino 1990; Pier Paolo Pasolini, *Gadda*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Mondadori, Milano 1999; Thomas Pavel, *Mondi di invenzione. Realtà e immaginario narrativo*, Einaudi, Torino 1990; Ezio Sinigaglia, *Eclissi*, Nutrimenti, Roma 2016.

## Intervista a Ezio Sinigaglia

*La descrizione dell'isola che Akron raggiunge per assistere all'eclissi è molto precisa e dettagliata, costruita su un impianto fortemente figurativo e iconico, quasi fosse la sapiente trasposizione letteraria di una pittura ad olio realizzata en plein air. Ti sei ispirato a un luogo reale, o è tutto frutto della tua fantasia o magari sono state proprio delle opere figurative o delle fotografie a ispirarti?*

Fra le tre risposte che mi proponi dovrei scegliere “(B) frutto della fantasia” perché è senz'altro quella che più si avvicina al vero. Ma sarei il primo a trovarla una risposta insoddisfacente, se non addirittura fuorviante. È vero infatti che quei paesaggi non li ho mai visti: l'angolo più settentrionale d'Europa dove sia mai stato è Edimburgo. Ed è vero anche che l'isola in cui è ambientata la storia non esiste sulla carta geografica. Si può dunque concludere che l'isola e i suoi paesaggi sono prodotti dell'invenzione dell'autore. Ma è anche vero che la mia fantasia si è lasciata guidare da una sorta di idea mitica o platonica di “isola nordica” e di “paesaggio nordico” che si era sedimentata dentro di me lungo i decenni attraverso centinaia di libri, film, fotografie, quadri e perfino racconti orali di amici più viaggiatori di me. Inoltre mi sono documentato. Qui mi è venuta in aiuto, paradossalmente, la mia sfortuna di scrittore sconosciuto, che mi ha costretto a campare



tutta la vita sul mestiere, editoriale e pubblicitario, dell'umile freelance. Specie nei primi tempi, quando ho lavorato nel campo dell'editoria per ragazzi, e nei penultimi, quando ho prestato la mia penna di ghostwriter a clienti che chiamavo "i miei pseudonimi" e che si occupavano di cose lontanissime dai miei interessi, ho potuto constatare, con viva soddisfazione, che si può scrivere soltanto di ciò che si conosce: il che significa che si può scrivere di tutto, del noto e dell'ignoto, a patto di documentarsi sempre con pazienza e acribia, perché anche le cose che crediamo di conoscere non le conosciamo mai abbastanza per poterne scrivere. Quindi mi sono documentato. Oggi, disponendo dell'immenso archivio di Internet, è facile documentarsi su qualunque argomento. Intendiamoci: mi sono documentato soprattutto attraverso la lettura di testi, ma ho anche buttato l'occhio su qualche immagine. Non mi piaceva certo l'idea di copiare paesaggi dalle fotografie, come un pittore farebbe dal vero, ma avevo bisogno di creare uno sfondo credibile per la mia storia. Il fatto che i paesaggi di *Eclissi* facciano pensare, come tu mi dici, a pitture a olio eseguite *en plein air* non può che farmi piacere: significa che mi ero creato, a forza di documentarmi, un'immagine abbastanza forte di quei paesaggi subartici da potermi semplicemente "limitare" a descrivere quel che vedevo. Dunque li avevo fatti miei, come paesaggi della memoria.

*Sempre a proposito dell'ambientazione del tuo romanzo, perché hai scelto proprio Trieste come luogo di provenienza di Akron? Nel tuo libro, infatti, anche il porto triestino è descritto con profonde parole poetiche dense – sembra – di sincera partecipazione affettiva.*

Una volta fissati alcuni elementi basilari del romanzo che volevo scrivere (l'eclissi come occasione, l'isola come sfondo, l'illuminazione della memoria come scopo), ho subito pensato che un uomo legato al mare e a un porto fin dalla nascita sarebbe stato un soggetto più adatto a vivere quell'esperienza esaltante e fatale di quanto non fosse un uomo di pianura come sono io. Ci voleva una memoria dentro la quale il mare, il vento, le barche, le rocce, gli

orizzonti lontani stimolassero qualcosa di profondamente nascosto, qualcosa di inabissato, a venire alla luce. Ho scelto Trieste forse proprio perché la conoscevo poco. Non volevo un contrasto troppo violento fra un presente narrativo ambientato in un Nord ignoto, da costruire tutto passo per passo attraverso l'emozione della scrittura, e un passato che sgorgasse senza nessuna fatica da luoghi familiari (come potrebbe essere per me, ad esempio, la marina di Cagliari). Trieste mi andava a pennello anche perché mi offriva l'opportunità del dialetto: fin dall'inizio infatti mi era stato chiaro che, poiché la storia si svolgeva in una terra lontana – diciamo pure straniera –, gran parte del colore del racconto sarebbe inevitabilmente scaturita da contrasti e impasti linguistici. Ai giochi con l'inglese e l'italiano sentivo l'esigenza di affiancare un contro-canto dialettale, una lingua della memoria, così come ai paesaggi del presente narrativo avrebbero fatto eco quelli dell'adolescenza: e Trieste mi sembrava l'ideale perché è una città in cui il dialetto è parlato da tutti, insinuandosi in tutte le frasi, in tutti i pensieri, in tutti i ricordi. Devo aggiungere che con Trieste, città che conosco assai poco, mantengo tuttavia un legame affettivo profondo. In primo luogo (primo quanto meno in ordine cronologico), mio nonno, il mio nonno paterno, quello di cui porto il cognome, era un ebreo triestino. E poi sono, e sono soprattutto stato da giovane, un grande lettore di Svevo. Ora ci sono pagine che dovrei rileggere, perché dopo tanti anni le ho dimenticate (molto del suo teatro, alcuni dei racconti), ma fra i venti e i venticinque anni conoscevo a fondo tutta la sua produzione. Perciò Trieste, pur non avendola – a quei tempi – ancora mai vista, già popolava il mio immaginario.

*Quanto è importante, secondo te, l'ambientazione isolana, cioè il fatto che il luogo in cui avviene la presa di coscienza del protagonista sia proprio un'isola, ossia un ambiente circondato dal mare e separato dal resto del mondo, in uno sperduto Nord?*

Sì, certo, l'isola è sempre un luogo letterario privilegiato, un po' prigione un po' apertura sull'infinito, un restringersi dello spazio vitale e un allargarsi degli orizzonti, come il mondo della nave nella narrativa di Conrad: un mondo estremo dove l'uomo, dopo tanto inutile vagabondare, incontra infine sé stesso. Ma non vorrei filosofeggiare troppo sull'isola come metafora o come simbolo. *Eclissi* è un romanzo nel quale compaiono alcuni oggetti, se possiamo chiamarli così, che hanno un evidente significato simbolico: l'eclissi stessa, il viaggio, l'isola appunto, il cielo stellato (e la Stella Polare in special modo), la cattedrale scoperchiata e, a volerli cercare, altri ancora. Ma meglio stare alla larga, per carità, dalla tentazione di parlare di questi simboli, di renderli espliciti! Sarà il lettore ad attribuire loro il significato che crede. La narrativa, la buona narrativa, ha la capacità di coinvolgere ogni cosa, anche la più statica, nel movimento del racconto, e dunque di trasformare l'isola, ancor più che in fondale, in personaggio vivente, che agisce e si evolve sulla scena. Dal punto di vista narrativo, quindi, ciò che più conta, dell'isola di *Eclissi*, non è la coorte di simboli che la tradizione letteraria le ha assegnato e che condivide con ogni altra isola reale o immaginaria, ma proprio lo specifico di quell'isola, lontanissima dalle terre emerse più vicine (due su tre delle quali, peraltro, sono isole a loro volta: la Gran Bretagna e l'Islanda), un'isola dove si vive ancora di pesca, come tre o cinque secoli fa, dove le case sono poche e la natura è dominante. È qui, nell'insolita – ai nostri giorni – potenza della natura, che sta il motore primo dello svelamento finale, uno svelamento che è lo scopo stesso, più o meno confuso, più o meno consapevole, del viaggio di Akron. Il secondo motore sta nell'incontro con Mrs Wilson.

*Veniamo alla figura del protagonista, Eugenio Akron. Quanto c'è di te in lui?*

Per spiegare il mio rapporto piuttosto ambivalente con Akron devo prima parlare brevemente dei personaggi che lo hanno preceduto, perlomeno di quelli dei miei due romanzi maggiori, *Il pantarèi*

(pubblicato nel 1985 da una piccola casa editrice milanese, SPS) e *Fifè, Sciofi e l'Amor*, forse il mio libro più complesso, ancora inedito. Sia Stern, il protagonista del primo, sia Aram, il protagonista-narratore del secondo, sono personaggi costruiti sul mio modello, personaggi autobiografici, sia pure con biografie diverse dalla mia. In altre parole: Stern e Aram sono simili a me, ma presentano entrambi alcune decisive differenze, biografiche o temperamentali; Akron è diverso da me, ma con alcune significative somiglianze. La differenza più marcata è quella che rende possibile la storia stessa di *Eclissi*, che è la storia di una lunga cecità e di un'illuminazione insolitamente tardiva. Potrei riassumere il problema dicendo che la componente della personalità di Akron più lontana dalla mia è la sessualità, e potrei semplificarlo ulteriormente affermando che, nelle dinamiche del rapporto di amicizia amorosa fra Eu e Ben, io sono più Ben che Eu. Tuttavia Akron condivide con me alcune caratteristiche non prive di importanza. Prima fra tutte l'ironia: un'ironia che nasce come arma di difesa, di distanziamento dal mondo e dalle emozioni troppo violente, e diventa modo di essere e di relazionarsi con il mondo. A conti fatti, e a dispetto delle sue difese ironiche, Akron nel breve volger di giorni del racconto è permeabile a tutte le emozioni e, benché sia consapevole che Mrs Wilson costituisce per il suo progetto una minaccia, "amabile", sì, ma anche "imprevista e insidiosissima", non si tira indietro dinanzi all'inusitata amicizia che sta nascendo tra loro. La curiosità è più forte della paura. In questo Akron è un mio simile.

### *E in Mrs Wilson?*

Credo possa essere interessante osservare che nel mio romanzo d'esordio, *Il pantarèi*, c'è un personaggio femminile che parla un impasto, un miscuglio di lingue molto personale e difficilmente distribubile. Questo personaggio si chiama Stella, mentre il protagonista, come ho già detto prima, si chiama Stern ed è molto consapevole, se non addirittura orgoglioso, del significato del suo nome, che vuol dire appunto "stella" (alcune pagine del libro, quelle peraltro

in cui il titolo trova la sua spiegazione, sono costruite sulla paradossale analogia fra Stern e un buco nero). Questo per confermare che un personaggio come Mrs Wilson era dentro di me da moltissimi anni. Direi che Mrs Wilson era interamente dentro di me, in attesa che io la estraessi, e quindi dev'essere anche vero che in lei c'è qualcosa di mio. I giochi linguistici, per esempio. Però voglio anche aggiungere che Mrs Wilson è un personaggio profondamente femminile. Nella sua eccentricità noncurante e priva di narcisismo, e in altre componenti del suo temperamento la cui individuazione preferisco affidare all'intelligenza del lettore, c'è una forma di grandezza che mi sembra appartenere soltanto ad alcune donne. Una forma di grandezza assolutamente non maschile.

paolo\_lago@yahoo.it



**Cecilia Oliva**

***Due «Chiodi» Pendragon***

***I cosmonauti di Nader Ghazvinizadeh e I grandi fatti di Paolo Febraro***

*Presentiamo insieme I cosmonauti di Nader Ghazvinizadeh e I grandi fatti di Paolo Febraro, pubblicati da Pendragon nella collana «I chiodi». Due libri distanti per ispirazione e cifra stilistica che presentano però più di un punto di contatto: approdo narrativo della lunga esperienza poetica dei due autori, entrambi prediligono la dimensione contenuta del frammento cui è affidata, però, una visione della realtà quanto mai complessa. Malinconico e inquieto il primo, ironico e surreale il secondo, i due testi affrontano da prospettive diverse i temi del tempo e della memoria con l'intelligenza di una scrittura pungente come un chiodo.*

### ***I cosmonauti di Nader Ghazvinizadeh***

Nader Ghazvinizadeh, già autore di due raccolte poetiche, esordisce nella narrativa con tre racconti asciutti e senza sbavature. L'origine esotica del giovane scrittore, iraniano per parte di padre e bolognese di adozione, non deve ingannare: la narrazione dei *Cosmonauti* si muove entro un orizzonte tutto italiano, che ci sembra però di avvistare per la prima volta. Ghazvinizadeh squaderna infatti una visione libera da automatismi sullo sfondo di un'Italia minima, trascurabile, in cui il paesaggio esangue delle province si sovrappone alle immagini da cartolina del Bel Paese.

Bar illuminati da anonime luci al neon, strade provinciali di ricordo, casoni abbandonati lungo il fiume e alberghi sulla costa dai quali non si riesce a vedere il mare: questi i luoghi di una geografia fin troppo ordinaria che ci viene restituita però attraverso lo sguardo straniante dei personaggi. Nei tre racconti, infatti, il punto di vista è quello esterno e inconsueto di chi osserva una realtà comune da una prospettiva inedita. Esattamente come cosmonauti che per la prima volta vedano dalla loro astronave la superficie terrestre, i personaggi di Ghazvinizadeh sperimentano le possibilità di una

visione a distanza, acquisendo sempre maggiore consapevolezza della propria identità.

C'è chi, come il protagonista del primo racconto che dà il titolo al libro, torna dopo anni nel paese d'infanzia e, nell'apparente immutabilità dei luoghi, scopre i segni di un cambiamento inarrestabile. Le persone care «sono cresciute come ci si deforma per una malattia», e se pure conservano alcuni tratti inconfondibili del passato – un maglione di lana, un modo di fare, un'inflessione della voce – sembrano ormai sagome sfuggenti, guidate nel loro agire da ragioni insondabili. Il senso di appartenenza a una collettività cede il passo alla cognizione dolorosa della propria solitudine e di quella degli altri: la dimensione affettiva del “noi” è ormai inattuale e può sopravvivere soltanto nello spazio della memoria. Sui luoghi cari della giovinezza, quel francobollo di strade selciate che per anni era sembrato l'unico mondo possibile, giunge infine la piena del fiume, che ricopre silenziosamente ogni cosa. «L'onda lunga non arriva mai, poi non finisce mai», così come il trascorrere del tempo che si attende con timore, si cerca di prevenire, infine giunge senza far rumore e sommerge tutto. Ma è un'«alluvione senza terrore»: ciò che lascia dietro di sé, in fondo, è solo una nebbia fitta, «come fosse la ruggine dell'aria».

Protagonista del secondo racconto è invece un giovane sacerdote ligure, giunto a svolgere il suo mandato in un angolo remoto dell'Appennino. Ripoli è un punto insignificante sulla cartina che sembra determinato dall'incontro casuale di strade e binari. Per chi viene dalla collina, «dove le differenze minime giustificano l'identificazione», quel gruppo sparuto di case dietro la montagna è soltanto un luogo di passaggio senza attrattive, come una parola che si può «cancellare e riscrivere infinite volte» perché non se ne coglie il senso. La scarna scrittura diaristica del prete, nel registrare gli avvenimenti del tutto ordinari della sua missione, fa affiorare la sensazione di smarrimento vissuta dallo straniero e il desiderio fortissimo di sentirsi parte integrante di una rete sociale. Anche qui la visione a distanza, dovuta questa volta all'estraneità geografica ed



esistenziale del protagonista, gioca un ruolo fondamentale. Muovendosi cautamente tra le strade buie del paese, il sacerdote accarezza con lo sguardo la superficie delle cose, interrogandosi sui meccanismi di funzionamento di quel microcosmo inospitale. Ma la comprensione del reale può passare soltanto attraverso l'esperienza diretta: abbandonata la posizione salda dell'osservatore, l'uomo si fa carico della storia di quei luoghi, accettandone le contraddizioni e sperimentandone sulla propria pelle i limiti. «Non cerco significati, meraviglie, voler trovare è già violenza»: soltanto attraverso questa nuova consapevolezza il sacerdote potrà ridefinire il senso della propria missione e iniziare, dall'interno di quel mondo, a edificare.

Ma è con *Medicamenti antichi*, ultimo racconto della raccolta, che l'intreccio dei punti di vista si spinge fino ai limiti delle sue possibilità, divenendo vero e proprio motore della narrazione. Tre uomini che non si conoscono, «che non hanno nulla da dirsi» perché conducono vite estremamente diverse, si trovano a cenare nello stesso hotel di provincia. Nessun accadimento particolare segna la loro permanenza nell'albergo, le tre storie sembrano anzi scorrere in parallelo senza alcun contatto reale, accomunate, per lo spazio breve di una notte, da una pura casualità. Ma proprio la contingenza del loro incontro mette in moto il libero fluire del pensiero, sciolto dalle abitudini sclerotizzate della quotidianità. Da quel luogo sospeso e senza tempo i tre uomini guardano se stessi e si guardano l'un l'altro: in un gioco impossibile di rispecchiamenti e immedesimazioni, la realtà delle loro vite sembra così scomporsi in mille pezzi, aprendosi a infinite possibilità interpretative.

Con i *Cosmonauti* Nader Ghazvinizadeh traduce il suo universo poetico in una prosa delicata, che preferisce il frammento alla narrazione continua e trova nel monologo interiore la sua forma di espressione più felice. E se talvolta tra le maglie del racconto si rischia di avvertire l'esilità della trama, le vaste aperture liriche servono a restituire con immediatezza, e senza cedimenti narcisistici, le ragioni profonde del narrare. Attraverso gli occhi di Ghazvini-

zadeh rivediamo anche noi, a distanza, i luoghi della nostra vita e attraverso di essi ci troviamo a fare i conti con la nostra stessa storia, ma senza accorgercene. Perché – come scrive il sacerdote nella sua missione solitaria – «quando si teme qualcosa il tempo non esiste e tutto è il luogo».

### ***I grandi fatti* di Paolo Febbraro**

Il titolo «sonante e valoroso» è il biglietto da visita perfetto per quest'opera, nata dalla penna ironica di Paolo Febbraro. Omaggio divertito alle letture educative dell'infanzia, *I grandi fatti* sono in realtà un mosaico inesauribile di racconti e aforismi, ritratti seri e apologhi paradossali, snocciolati con leggerezza da un narratore onnisciente. Lo spazio della narrazione è davvero illimitato: l'autore, come un demiurgo che tiri sapientemente i fili della realtà, si muove con disinvoltura tra memorie private e grandi avvenimenti del mito o della storia, osservando le une e gli altri con la stessa graffiante malizia. Si passa così, con naturalezza, dal ricordo agrodolce di un amore giovanile all'annuncio della scoperta dell'America, da un delicato ritratto paterno al dialogo surreale tra gli ideatori delle torture naziste. E mentre gli avvenimenti della vita comune assurgono a simbolo o a vicenda esemplare, i fatti più importanti della storia umana perdono ogni monumentalità, somigliando piuttosto ad aneddoti curiosi di un racconto universalmente noto. È un raffinato gioco parodico quello messo in atto da Febbraro, che si alimenta di letture colte e si traduce in una scrittura iridescente, capace di manipolare all'infinito gli aspetti di una realtà che credevamo di conoscere. Di ogni storia, l'autore sceglie infatti di rappresentare il punto di vista meno noto o quello inaspettato, dando voce alle miserie e alle insicurezze che anche i più grandi condividono con la gente comune. Scopriamo così un Edipo inetto e svogliato cui la Sfinge, esasperata, rivela la soluzione dell'enigma;

ascoltiamo sorridendo la confessione di Eva, una donna come tante, che inganna beffardamente il suo uomo facendogli credere di aver commesso peccato; assistiamo stupiti all'*impasse* in cui cade il filosofo Zenone, messo alle strette dalle parole di un vecchio; partecipiamo infine commossi al dramma di Caino, figlio di un Dio indifferente che lo abbandona alla sua furia omicida.

Ogni frammento, di per sé autonomo, sembra aggiungere un dettaglio fondamentale al disegno complessivo, suggerendo connessioni, similitudini, simmetrie impensate tra fatti apparentemente incommensurabili. E dal momento che «la verità è una somma, ed è impossibile escluderne qualcosa», il narratore procede per accumulo, indagando da una prospettiva eccentrica ogni piega della realtà, consapevole che «le concause e le interdipendenze degli avvenimenti sono in numero finito, ma immenso e non misurabile». Voce saggia e irriverente, quasi un Menippo dei nostri giorni, l'autore di queste brevi prose si compiace nel delineare in poche, fulminanti battute il destino quasi sempre amaro dei suoi personaggi: come quando nell'esilarante *Punta S. Vigilio*, fa dipendere il mancato incontro di Piero con la donna della sua vita da una insulsa quanto fatale azione del passato, o come nel racconto intitolato *Un tramonto*, in cui svela i pensieri nascosti di due amanti al loro primo appuntamento, presagendone la futura separazione. Febbraro mescola le carte, gioca abilmente con i generi letterari, crea incontri indimenticabili destinati a dissolversi nel giro di una riga. Forse è nella sezione dei *Lampi* che il suo talento si dispiega più liberamente: siamo abituati a conoscerlo come poeta e in questi strepitosi aforismi ci sembra di ritrovare la vena più sottilmente malinconica dei suoi versi. Lontano dal gioco metaletterario della riscrittura, Febbraro punta lo sguardo sulla propria vita, dando corpo a desideri, ricordi, immagini puramente liriche scaturite dall'esperienza quotidiana. La frammentarietà di queste prose, leggere ma mai futili, ci restituisce paradossalmente un'immagine a tutto tondo del poeta, che non esita a mostrare gli aspetti più intimi della propria arte. Lo scrittore si interroga sui meccanismi dell'ispirazione e sulla

natura del genio, ma rivela anche il suo lato più schiettamente fanciullesco quando ci parla dei suoi gusti di lettore o quando ammette il desiderio fin troppo ingenuo di riuscire prima o poi ad eguagliare Dante.

*I grandi fatti*, quasi un'enciclopedia della memoria privata e collettiva, rivelano tutta la forza inventiva di questo autore, che sfiora con grazia le corde più sottili del nostro animo. Febbraro non cede mai ad una scrittura narcisistica e autoreferenziale, perché sa che una «comunicazione vera» non è «semplice pronuncia», ma anzi «produce rumore e crea distorsioni, cavità, corpi solidi e sondabili». Così, ad ogni pagina, ridiamo, ci commuoviamo, meditiamo sul passato e ci interroghiamo su ciò che sarà. In fondo è ciò che chiediamo da sempre alla letteratura: che raccontandoci una storia ci riveli qualcosa in più di noi stessi.

ceciliaolivacecilia@yahoo.it

**Daniela Gabriele**

***Umberto Eco e l'onesta finzione. Il romanzo come critica della post-realtà, di Daniele Maria Pegorari.***

*Una riflessione a partire dall'ultimo libro di Daniele Pegorari su Eco e il rapporto tra letteratura e mass-media. L'autore libera la lettura dei romanzi di Eco dai pregiudizi che fin qui li hanno avvolti.*

È stato dato alle stampe il nuovo saggio di Daniele Maria Pegorari per i tipi di Stilo (Bari 2016), un lavoro che prende posizione sulla pretesa di includere ormai la letteratura tra i *mass-media* e di ragionare di questa facendo tutt'uno con le dinamiche della comunicazione. L'autore si distanzia dall'errore che conduce a tale posizione e lo fa proponendo coraggiosamente una lettura critico-filologica proprio dei romanzi di Umberto Eco e cioè di un autore sin qui liquidato dai filologi italiani proprio perché ritenuto troppo vicino alla comunicazione massmediatica; a loro dire, un atteggiamento ravvisabile anche nello stile adottato per i romanzi, tacciato di essere un po' troppo ammiccante alle movenze postmoderniste, per prodotti editoriali finali comunque riconducibili alla letteratura di genere. Questo libro propone una tesi diametralmente opposta, perché legge l'intera opera romanzesca come una «storia sociale del conflitto fra linguaggio e realtà», quindi, riconosce a Eco un atteggiamento critico avverso alle smaterializzazioni dell'industria della comunicazione, industria che abusa di una semiosi infinita e che diffonde un discorso banalizzato, quando non falsificato.

Eco, dunque, scandaglia l'attuale *post-realtà* e i suoi personaggi si offrono come monito. Nel capitolo introduttivo Pegorari ricostruisce gli eventi storici e come il pensiero echiano abbia progressivamente accantonato le posizioni iniziali, orbitanti attorno al pensiero debole e alle discendenti teorie ermeneutiche *reader oriented*, che legittimavano un numero illimitato di interpretazioni su un'unica opera (quasi che questa fosse infinita). La filosofia dello scrittore alessandrino si è, poi, assestata pian piano sull'elaborazione della

«filosofia del Qualcosa» che riconosce alla realtà lo «zoccolo duro dei fatti», poco disponibile a subire qualsivoglia interpretazione. Nella sua analisi Pegorari recupera la funzione predittiva della scrittura e ci fa notare quale rapporto intercorra tra i romanzi e l'opera teorica, rovesciando la tesi più diffusa che inquadra i secondi come mera, quantunque mirabile, esemplificazione della prima.

Questa tesi viene finalmente archiviata e sostituita da una più accorta secondo cui Eco abbia impugnato la penna a un livello più viscerale per la scrittura romanzesca e che, quindi, i dubbi non ancora accolti e formalizzati dall'elaborazione teorica, abbiano trovato ampia espressione nei suoi romanzi. In questo modo, *Il nome della rosa* evidenzia l'aporia alla quale si perviene durante lo scontro tra Realtà e Verità, in un regime di 'libera interpretazione dogmatica' (in quanto libera dall'obbligo di un riscontro dei fatti), così funzionale alla conservazione del potere. In questo romanzo il libro proibito del riso, il secondo della *Poetica* di Aristotele dedicato alla commedia, è reo di favorire il senso critico attraverso la demistificazione del potere, un potere feroce pronto a difendersi non solo col ricorso all'omicidio seriale ma anche all'autodistruzione.

Tuttavia il depositario della gran parte degli stilemi posti al centro di romanzi futuri, così come dei passaggi concettuali anticipanti teorie future, è *Il pendolo di Foucault*. Il labirinto minoico della biblioteca de *Il nome della rosa*, diventa rizomatico in questo secondo romanzo, perché composto da catene di interpretazioni 'liquide' totalmente affrancate dall'obbligo di corrispondenza fra la 'cosa' e la 'parola': la realtà è stata destituita di senso a favore di una relazione tutta intrasegnica nell'articolazione del pensiero (è scomparso pure il dogma). Non a caso uno dei protagonisti qui presenti è un prototipo di computer (il romanzo è ambientato nel 1984) chiamato Abulafia, al quale Eco affida con lungimiranza un racconto in frammenti scomposti e insignificanti nella loro decontestualizzazione, tale da anticipare le modalità di comunicazione tipiche della rete del terzo millennio.

A dire il vero, tutto lo studio condotto sui personaggi ritengo sia degno di nota, perché per ogni romanzo Pegorari ci mostra il valore allegorico in capo ai protagonisti, riuscendo a risalire alla fonte letteraria che di volta in volta ne ha ispirato il nome; inoltre questo studio si completa di un'analisi comparata dei romanzi di Eco capace di donare davvero al lettore una visione d'insieme a supporto della tesi iniziale. Sempre segnalando le differenti sfumature, scopriamo che tutti i personaggi sono quasi organizzati per gruppi contrapposti di filologi e di fraudolenti, ossia fra coloro che tentano di attenersi ai fatti e quanti invece – innocenti o meno – se ne allontanano abbondantemente.

Un gruppo a se stante è necessario, invece, per i personaggi femminili: esse sono figure tutte portatrici di un principio di realtà, tanto materico quanto salvifico. Su tutte Lia, de *Il pendolo di Foucault*, che cerca di mettere in guardia il suo uomo dal pericoloso gioco di puri rimandi concettuali, fatto di salti da un'intuizione all'altra utilizzando gli strumenti di una sorta di dietrologia applicata. Lia pone l'attenzione sul corpo e spiega come il mistero sia fascinoso proprio perché affascinante e misterioso è il corpo e le sue viscere feconde capaci di fare un bambino. Tuttavia da questo gruppo vanno escluse tutte le donne che trovano consistenza soltanto nella mente dei personaggi maschili che le hanno ridotte a mere proiezioni funzionali più a innamorarsi dell'amore e non dell'altro da sé, oppure ridotte a semplice pretesto di fuga dal mondo.

L'analisi filologica condotta da Pegorari si focalizza, inoltre, su un tratto stilistico fondamentale nel caso di Eco e cioè sulle modalità narrative via via utilizzate per la stesura dei romanzi, evidenziando, in particolare, tutte le soluzioni di sdoppiamento fra il «narratore/filologo» – che ha l'obbligo di ricostruire gli eventi, interpretarli, per raccontarci – e il personaggio che quella stessa storia ha vissuto. È davvero interessante leggere in che modo fraudolenti d'ogni grado o misura disintegrino la realtà per asservirla ai

propri scopi, compresi gli inetti che se la costruiscono, la verità, di sana pianta, affrancandosi da ogni reale referenza.

Di pagina in pagina si giunge con gusto all'ultimo romanzo *Numero zero*, quello in cui con più franchezza Eco ci spiega in che modo la conoscenza della realtà viene quotidianamente spappolata all'interno del circuito massmediatico e ridotta a ininfluyente informazione. La realtà ha perso qualunque appiglio nella nostra (in)esperienza delle cose ed è stata letteralmente silenziata nel rumore tecno dell'*infotainment*. In questo modo, l'intero discorso di Pegorari trova evidenza proprio nella scrittura così evidente e priva di allegorie di quest'ultimo romanzo. Giunti al capitolo conclusivo di questo saggio, siamo in grado di riconoscere la contemporaneità con le sue assuefazioni, i suoi compromessi a ribasso, le pastoie in grado di perdere l'individuo prima e la società tutta poi. Ma sebbene lo scenario sia così disastroso, la diagnosi non abbandona mai la ricostruzione storica degli eventi: come e perché siamo giunti a questo punto. D'altra parte, Pegorari non cede mai alle lamentezioni, anzi, lucidamente offre al lettore/scrittore la soluzione per non perdersi e a quanti si siano già perduti indica la strada per ritrovarsi, mentre ciò che più preme tutelare è l'autonomia del linguaggio letterario.

Quantunque si sia giunti all'indistinto, con un'industria culturale che segue pedissequamente le dinamiche della comunicazione, nonostante gli errori accumulati dalle belle lettere in quest'inizio di secolo, la via per tornare a una letteratura che sappia fare la differenza è chiaramente indicata. Quest'ultimo capitolo è svolto con eleganza, lasciando Umberto Eco al centro del discorso e rinviando alla prossima pubblicazione l'approfondimento sull'incidenza della crisi economica sulla letteratura contemporanea. Segnalo inoltre due importanti digressioni a corredo del ragionamento: la prima sul "fazzoletto di Desdemona", quale frammento di realtà decontestualizzato e subdolamente ricontestualizzato dall'invidioso Iago come prova del tradimento della donna che farà impazzire l'*Otello* di Shakespeare. E l'altra, dedicata all'*Erasmus* del drammaturgo bare-



se Nicola Saponaro, un'opera ambientata e stesa nel caldo 1968, testimonianza di quando di slogan in slogan gli allora giovani, oggi la generazione dei padri, si allontanarono dall'arte e dalla critica ritenute ingabbianti e accademiche, non riconoscendo affatto il nesso, pure così evidente, tra le loro istanze e quelle portate avanti da secoli e secoli di umanisti impegnati contro l'oscurantismo.

Rinvio alla lettura ringraziando l'autore per queste 142 pagine asciutte, brillanti, leggere, esatte, compatte, convincenti, argutamente ironiche, in un libro che lo stesso Eco ha definito «il saggio più bello» sui suoi lavori.

daniela\_dart@yahoo.it



NON SENTITE L'ODORE DEL FUMO ?





**Mara Mundi**

**Danilo Dolci, sempre lo stesso sogno di un mondo nuovo**

*A proposito della nuova edizione di "Poema umano", la raccolta del Gandhi d'Occidente candidato più volte al Nobel per la Pace.*

Febbraio 1998, Teatro Brancaccio di Roma: De André, nel presentare *La città vecchia*, brano scritto quando di anni ne aveva soltanto ventidue, dice che il testo della canzone dimostra come nella sua vita, da giovane e da anziano, abbia avuto pochissime idee, in compenso fisse.

A leggere tutto di seguito *Poema umano* di Danilo Dolci – la raccolta di poesie recuperata alla memoria da Mesogea di Messina nella recentissima riedizione con la postfazione di Silvio Perrella – vengono alla mente le stesse parole di Faber. Il poeta, scrittore, educatore nonviolento, che ha operato nella Sicilia occidentale a partire dagli anni Cinquanta del secolo scorso, infatti, da giovane e da anziano è stato accompagnato e sorretto sempre da pochissimi sogni, in compenso fissi: realizzare collettivamente il mondo nuovo, insieme e dal basso, attraverso la pianificazione organica e democratica, dando parola a tutti, contadini, pescatori, anziani, donne e bambini.

Si può ricostruire l'intera biografia di questo rivoluzionario pacifista – candidato nove volte al Nobel per la Pace, definito da molti il Gandhi dell'Occidente – semplicemente leggendo i suoi versi d'impegno e d'amore, mai lontani dalle battaglie che andava conducendo, fatte di digiuni, scioperi alla rovescia, manifestazioni di protesta e marce per attirare l'attenzione su una terra messa in ginocchio da mafia, banditismo, disoccupazione, analfabetismo.

Pubblicato per la prima volta nel gennaio del 1974 da Einaudi nella collana "I coralli", con in sovraccoperta Dolci ritratto da Carlo Levi, questo testo, che l'anno successivo ricevette il Premio Etna-Taormina, riunisce silloge già pubblicate negli anni precedenti più un'inedita raccolta in chiusura. Rispetto alle prime stesure, i

versi risultano in parte revisionati per provare a darne forma unitaria, alla ricerca di una maggiore essenzialità: «Ma ho lasciato ancora della crusca: non mi piace il pane troppo raffinato», scrive l'autore nella premessa. Negli anni successivi seguiranno varie edizioni tra loro diverse.

Si parte dai *Ricercari* e da *Voci di una galassia* (in origine pubblicati con i titoli *Parole nel giorno* e *Voci nella città di Dio*), scritti rispettivamente nel '49-50 e nel '51, e pubblicati a cura di Peppino Ricca da Canevini di Milano nel 1956, proprio quando Dolci esce dal carcere dell'Ucciardone. Era stato imprigionato per occupazione del suolo pubblico e resistenza a pubblico ufficiale a seguito dello sciopero alla rovescia, organizzato insieme a una cinquantina di contadini senza lavoro, per sterrare un tratto di strada di campagna nella "Trazzera vecchia", una contrada vicino a Partinico, a meno di quaranta chilometri da Palermo. L'idea era semplice e alternativa: se i lavoratori incrociano le braccia per rivendicare i loro diritti salariali e sindacali, chi un'occupazione non ce l'ha, protesta mettendosi a lavorare.

Ma al tempo in cui scriveva questi primi versi, Dolci in Sicilia non c'era ancora arrivato e neppure immaginava che lì avrebbe vissuto oltre quarant'anni di lotte nonviolente, affinando il suo metodo della maieutica reciproca, cioè della discussione di gruppo per cercare insieme soluzioni e rimedi alla miseria dilagante.

La sua è stata, in effetti, una vita piena di cambiamenti e colpi di scena. Nato a Sezana nel 1924, allora in provincia di Trieste, oggi in territorio sloveno, aveva compiuto i suoi studi da geometra prima e all'Istituto d'arte dopo, seguendo la famiglia a Gallarate, in Lombardia, e poi a Tortona, in Piemonte, poiché il padre Enrico, capostazione nelle ferrovie dello Stato, veniva spesso trasferito per esigenze di lavoro.

Aveva cominciato presto a scrivere poesie, Danilo, già a quindici-sedici anni, quando divorava libri presi dagli scaffali del padre o dalla libreria comunale. Aveva sete di sapere, tanto che in casa lo chiamavano "lasciami-finire-il-capitolo", perché rispondeva sem-

pre così quando arrivava l'ora di pranzo o di cena e qualcuno lo chiamava a tavola. Altre volte leggeva appollaiato su un albero dei giardini pubblici, perso tra le pagine di Salgari e Verne. Poco più grande comincerà a svegliarsi alle quattro del mattino, un'abitudine che conserverà fino agli ultimi giorni della sua vita, per avere il tempo di studiare Platone, Euripide, Shakespeare, Goethe, Schiller, Ibsen, Tolstoj, Dostoevskij.

L'adesione all'antifascismo, ancora giovanissimo, è più istintiva che ragionata: lo ammette lui stesso nella lunga conversazione con Giacinto Spagnoletti. Non aveva esperienza diretta della classe operaia, non aveva frequentazioni politiche, eppure sentiva che bisognava resistere. Viene arrestato a Genova, perché renitente alla leva nell'esercito repubblicano. Fugge dal carcere, scappa verso l'Abruzzo, trova una pistola carica, per un attimo pensa di utilizzarla contro i nemici, poi capisce che «una soluzione poteva essere cercata solo alle radici». Prende la pistola e la getta nel lago, aderisce alla vita, sceglie la strada della nonviolenza.

Arriva a Roma, s'iscrive all'università, Facoltà di Architettura, studi che proseguirà al Politecnico di Milano, una volta tornato a casa dei genitori, che nel frattempo si sono trasferiti a Pozzolo Formigaro, in provincia di Alessandria.

Poco dopo arriva la svolta: Dolci ha ventisei anni, mancano soltanto due esami alla laurea, ha già pubblicato due libri per il Politecnico, tiene lezioni private per i compagni d'università, è fidanzato con Alice, studentessa dell'Accademia di Belle Arti, insieme progettano il matrimonio. A Milano ha già acquistato un appartamento a rate mensili.

È il 1950, qualcosa si rompe. Dolci sente che deve verificare tutto da capo, abbandona gli studi, chiede ad Alice di seguirlo a Nomadelfia, la comunità di Piccoli Apostoli di don Zeno Saltini, che aveva conosciuto due anni prima a Milano, frequentando i frati della Corsia dei Servi. Nomadelfia è una comunità di accoglienza per bambini orfani di guerra, sorta nell'ex campo di concentramento di Fossoli, vicino a Modena. «Cominciavo a capire che un

architetto avrebbe lavorato solo per i ricchi [...] e non per chi non aveva né case né soldi». Alice non lo segue, s'interrompe la loro relazione, non senza strappi e dolori. Danilo parte, e a Nomadelfia ci resta due anni: fa i mestieri più umili, diventa il principale collaboratore di don Zeno, segue i lavori per la costruzione di un nuovo villaggio nella comunità. Poi, decide di andar via, quando s'accorge che quella esperienza rischia di diventare un'isola che si compiace di sé, autoreferenziale, chiusa all'esterno. Vuole vivere in mezzo alla gente, vivere tra fratelli in una comunità aperta. Così, torna a casa dai genitori, e il padre gli suggerisce di andare a Trappeto: in quel piccolo borgo di contadini e pescatori lui c'era stato parecchi anni prima a fare il capostazione. Danilo lo aveva raggiunto nelle estati del '40 e del '41, e di quel posto conservava un ricordo misto di emozione per i paesaggi e di amarezza per i giorni durissimi della gente laggiù. Inizia così, quasi per caso, la sua vita in Sicilia, a contatto dei "puveriddi", in mezzo alla miseria più nera.

Il periodo prima della partenza siciliana, i giorni trascorsi nella comunità di Nomadelfia tornano nelle prime pagine del Poema, in forma di versi, così come più volte torna il concetto di essere ostia gli uni per gli altri, in senso ancora fortemente religioso: «*La luce chiama l'ostia [...] è luce l'ostia, che ritorna luce [...] Non è ricolmo il numero dell'ostie*». È una poesia dei *Ricercari*, l'unica breve raccolta ad essere sopravvissuta alla furia di Dolci, che attorno ai venticinque anni, in un momento da lui stesso definito di saggezza, brucia più di millecinquecento versi, per quel bisogno di tornare all'essenziale e di verificare tutto da capo che lo accompagnerà lungo l'intero suo cammino intellettuale e d'azione. È un concetto, questo dell'ostia, che Dolci riprende anche nella raccolta successiva, *Voci da una Galassia*: «In una dolce continua agonia/io Ti sogno, e Ti mangio; mi consuma/a poco a poco il nutrirti, ed ancora/Tu mi ricolmi fino a traboccare». È l'idea costante che l'uomo esiste soltanto in relazione con l'altro da sé, con gli altri suoi simili, certo, ma anche in rapporto con la natura, con le memorie del passato, con le generazioni a venire, in una solidarietà che tiene insieme vivi e morti, pas-



sato, presente e futuro. Un concetto ribadito nella pratica quotidiana, nelle rivolte pacifiste, così come nella poesia. «Sei nuovo canto ad ogni nuovo incontro?». È quello che Perrella nella postfazione definisce l'umanesimo resistente di Dolci, perché solido e contrapposto ai trucchi e ai trabocchetti del potere e del dominio: «È l'umanesimo di chi guarda gli uomini uno per uno». Nessuno esiste se non in comunità, in dialogo con gli altri, contagiandosi, crescendo e sbagliando in comunione, trovando insieme le risposte. All'esperienza di Nomadelfia, poi, è dedicata proprio una poesia che racchiude versi intensi, quasi un manifesto del pensiero comunitario di Dolci: «Non ho visto né servi né padroni/ma fratelli vivi insieme».

Dopo questo primo periodo di scrittura, Dolci tralascia per molti anni la poesia e si dedica alla saggistica, ai primi libri inchiesta, attraverso i quali prova a sensibilizzare l'opinione pubblica internazionale sulle condizioni di estremo disagio in cui versa la Sicilia occidentale. Aderisce al progetto l'intera popolazione, si dà così avvio a quel metodo che Dolci stesso chiamerà autoanalisi popolare: la gente del posto risponde alle domande di Dolci e dei suoi collaboratori, ripercorre la propria storia, la propria biografia, fa a sua volta domande, e piano piano capisce che la situazione in cui vive non è dettata dal fato, da un destino baro e cieco che non si può cambiare, ma si è determina nella storia e nella storia si può modificare. «Tropo forte sentivo il rischio di esaurire in parole urgenze che dovevano essere espresse soprattutto in azioni, fatti, esperienze da approfondire. Mi imprestavo semmai, promovendo ripetutamente autoanalisi popolari, a chi non aveva voce, o non sapeva usare la penna», scrive lo stesso Dolci nella premessa al *Poema*.

Alla poesia ritorna a partire dagli anni Settanta, quattordici anni dopo la pubblicazione della prima raccolta. Scrive, una dopo l'altra, le sue maggiori opere poetiche: *Il limone lunare. Poema per la radio dei poveri cristi* (1970), nato dall'esperienza della radio della nuova resistenza, un'antenna abusiva che anticipava di sei anni la nascita delle

radio private, con cui andò in onda 36 ore, prima dell'irruzione delle forze dell'ordine, per denunciare i ritardi nei lavori di ricostruzione dopo il terremoto del Belice; *Non sentite l'odore del fumo?* (1971), in cui denuncia il rischio dei nuovi fascismi, nelle forme più disparate, dal consumismo sfrenato al mondo che definisce coccolizzato; *Poema umano*, di cui ci stiamo occupando; *Dio delle zecche* (1976), *Creatura di creature* (1979), *Se gli occhi sfioriscono*, pubblicata poco prima della sua morte (1997).

In *Poema umano*, in forma revisionata, come si è detto, ritroviamo *Il limone lunare* e *Non sentite l'odore del fumo?* dove ancora una volta si riscoprono in versi le azioni nonviolente che Dolci va compiendo in Sicilia.

La diga sul fiume Jato, ad esempio, una grande opera pubblica partita dall'intuizione di un contadino, zu Antonio Sariddu, in una di quelle riunioni con la povera gente del posto che Dolci andava facendo periodicamente, in gruppi di venti persone alla volta, sempre in cerchio. Zu Antonio aveva detto che ci sarebbe voluto un grande bacile per evitare la dispersione in mare delle acque piovane invernali. Furono necessari digiuni e scioperi collettivi, proteste e richieste in carta bollata, prima che nel 1962 la Cassa del Mezzogiorno finanziasse quello che Dolci definì il suo più importante risultato pedagogico: la gente del posto aveva progettato il cambiamento, si era attivata per realizzarlo, si era costituita in cooperative e nel consorzio irriguo, aveva sottratto l'acqua alla mafia.

«Quasi sta in uno sguardo, dai monti attorno alla pianura, al mare, tutta la valle che verrà irrigata».

La poetica diventa più cosmopolita nella raccolta che chiude *Poema umano*, dal titolo *Sopra questo frammento di Galassia*: la maieutica reciproca di Dolci, il metodo mutuato da Socrate e declinato nella forma dei gruppi, si avvia verso la maieutica planetaria, con civiltà e culture in dialogo, per la costruzione di un mondo veramente nuovo e di pace. Nel frattempo Dolci, in quell'intrecciarsi costante di vita, poesia e azione, va compiendo viaggi in tutto il mondo per

confrontare i diversi sistemi di pianificazione organica e democratica, così come più tardi farà con i vari sistemi educativi.

Testimonia con sempre maggior decisione nella forma dei versi «il valore pregnante [...] che assume per la propria spiritualità la funzione dell'incontro, il discutere assieme con la diversità della gente (soprattutto contadini e pescatori) nella calda e confidente atmosfera delle riunioni».

Questo sognatore con i piedi ben piantati per terra, che si definiva «uno che cerca di tradurre l'utopia in progetto», a partire dagli anni Settanta, immagina e realizza sempre insieme all'intera comunità, e con il coinvolgimento attivo di professionisti della formazione, il Centro Sperimentale Educativo di Mirto, una nuova scuola, diversa già nella denominazione, senza lezioni, senza cattedre, immersa nel verde.

È dall'educazione che bisogna partire – dice Dolci –, per superare i rapporti parassitari, quelli che si basano sulla trasmissione unidirezionale senza dialettica e contraddittorio, proprio come accade nelle strutture mafioso-clientelari: il leader parla con i gregari, i gregari non parlano tra loro e non parlano con il leader. Bisogna invece valorizzare la comunicazione, in ogni ambito della vita sociale, a partire dalla scuola, in cui le interazioni sono a doppio binario, andata e ritorno, e ognuno diventa educatore dell'altro, senza asimmetrie.

Lo dice in versi, a chiare lettere, e senza mezzi termini: «Per anni e anni i giovani in tutto il mondo/hanno protestato contro la vecchia scuola -/ora un impegno rivoluzionario/è riuscire a costruire un nuovo centro educativo/ove il bambino arrivi interessato/per amore,/non a calci nel culo».

Era un uomo pratico, Dolci, talvolta persino audace nei suoi versi, un uomo d'azione e d'impegno civile che però non smetteva mai di sognare e di guardare il cielo, con gli occhi del poeta: «E anche se l'uomo vi ha posato i piedi/la luna è rimasta la luna».

firufilandia@gmail.com

Autori e Testi citati: Giuseppe Barone (a cura di), *Danilo Dolci. Una rivoluzione nonviolenta*, suppl. n. 82, 2008, «Altra Economia», Milano; Giuseppe Barone, *La forza della nonviolenza. Bibliografia e profilo biografico di Danilo Dolci*, con una nota di Norberto Bobbio, Libreria Dante&Descartes, Napoli 2000; Danilo Dolci, *Chissà se i pesci piangono. Documentazione di un'esperienza educativa*, Einaudi, Torino 1973; Id., *Poema umano*, postfazione di Silvio Perrella, Mesogea, Messina 2016; Giuseppe Fontanelli, *Dolci*, La Nuova Italia, Firenze 1984; Marco Marcoaldi, *Danilo Dolci utopista di mestiere*, in «La Repubblica», 19 luglio 1996; Giacinto Spagnoletti, *Conversazioni con Danilo Dolci*, Mondadori, Milano 1977.

**Laura Lopez**

## **L'eroe e le sue maghe tra oblio e realtà**

*Dall'ultimo saggio di Marco Lodoli, emerge che ogni uomo è un eroe che incontra la sua maga, costretto a decidere se rimanere o partire. Le "maghe" sono tutto ciò che ognuno di noi ricerca per sentirsi protetto, per poi trovarsi a scegliere se vivere in un mondo sicuro benché poco reale o accettare una vita, quella vera, inquieta e imprevedibile, chiedendosi il senso del suo esistere.*

Le vicende alla base dei più svariati racconti, partendo dalla commedia greca antica e dai primi romanzi greci nel I sec. a.C. fino ad arrivare alle moderne fiabe, prevedono la consueta e mai obsoleta opposizione tra il protagonista e l'antagonista: il primo persegue una missione che il secondo cerca in tutti i modi di sabotare, fino al momento in cui gli impedimenti dell'eroe trovano risoluzione grazie all'immane sostegno dell'aiutante, per merito del quale si realizza il lieto fine.

I retaggi di tale sviluppo narrativo affondano le radici nelle celeberrime vicende di valorosi guerrieri, capostipiti di illustri dinastie, fondatori di grandi imperi. Marco Lodoli nel saggio *L'eroe e la maga*, ripercorre con attenta disamina sei storie, caratterizzate dall'incontro/scontro tra l'eroe, obbligato ad agire in modo che si compia il proprio destino (Ulisse, Teseo, Enea, Giasone, Ruggiero, Rinaldo) e una donna che vi si frappone (Circe/Calipso, Arianna, Didone, Medea, Alcina, Armida); in alcuni casi questa lo aiuta, lo salva, in altri lo seduce e lo inganna, divenendo sempre prezioso scigno in cui l'ansia dell'eroe possa soccombere. Gli attributi della maga sono la bellezza e la laboriosa operosità al servizio dell'eroe; in ogni episodio viene presentata con le trecce e la tela, «l'arte magica della connessione», che promette di cucire con solerzia i granelli in cui l'anima umana sempre si sfalda. La sua malia invade ogni sfera sensoriale, tanto da essere preponderante.

I luoghi in cui gli amanti si incontrano e passano il loro tempo è bucolico, ameno, scevro da dispiaceri, povertà, malattie. A rendere

gli incontri intensi e drammatici è l'attenzione dell'autore a tessere un filo che ha i colori dell'animo umano e la fiera debolezza della vita. Lodoli dissemina interrogativi, dubbi, che fanno sin da subito intuire come lo scopo non sia banalmente ripercorrere gli incontri tra un eroe e una donna che lo ama, ribadire l'ingiusta inflessibilità della Sorte, lodare l'integrità dell'eroe; in opposizione all'obiettivo perseguito da Omero, Apollonio Rodio, Virgilio, Ariosto e Tasso, quello che l'autore fa è scovare in ogni eroe l'uomo che appena si accenna, individuare la nota stonata quasi impercettibile, e su quella creare una nuova melodia sgangherata. Il dettaglio da cui egli parte emerge dalla diversità con cui i personaggi si avvicinano l'un l'altro: se da un lato la donna modella il proprio destino su quello dell'uomo (Didone, Medea, Arianna), anche ingannandolo con arti magiche (Circe, Alcina, Armida), o è serenamente consapevole dell'imminente partenza dell'eroe (Calipso), l'uomo è in un perenne stato di confusione, in lotta tra il confortante universo di quiete, anche solo apparente, che la maga gli offre e il mondo reale. A intervenire in favore del protagonista è, proprio secondo lo schema che diventerà paradigmatico, una terza persona (un amico, un messaggero inviato dagli dei) che redarguisce l'eroe e lo rimette sulla giusta strada. Come il grillo parlante di Collodi, l'aiutante non fa che dare voce alla coscienza dell'eroe, fare leva sui dubbi da cui egli è roso e ricordargli il suo destino.

Con uno stile raffinato e moderno e un'attenzione che sa suggerire empatia al lettore, Lodoli dà voce, indovinandoli, ai pensieri dei personaggi. È espresso in parole il moto dell'anima degli eroi, lo stridore di quella domanda confusa, farfugliata che nasce nel profondo: quella sul senso dell'esistenza.

Tra un episodio e l'altro, un collante, forse la storia di tutti noi e probabilmente la chiave per interpretare ogni filo dell'intreccio: le vicende di un eroe moderno, in cui convergono le ansie, le inquietudini, i drammi degli altri protagonisti. I luoghi ameni e bucolici divengono il conforto dei giorni nostri, una bella casa, la possibilità di essere padroni del proprio tempo, desiderare qualcosa e otte-

nerla immediatamente. L'animo di questo eroe moderno vacilla sempre tra i quesiti che sin dal mattino egli si pone, se questo sia o no ciò che realmente desidera, e la serena, ebete dimenticanza da cui si lascia cullare la notte tra le braccia della maga. Finché un filosofo moderno (un ragazzino che vende aspirapolvere) entra nella caverna a strappare il velo di Maya, ad insegnare che quella non è che una pallida imitazione distorta del mondo, che bisogna uscire per ricercare la propria verità, perché il mondo ha una strada per ciascuno di noi, e quella strada esige i nostri passi.

Capiamo allora che questa sfilata di maghe cui Lodoli ci invita ad assistere, non è che la fiabesca rappresentazione di quelle che sono le nostre maghe, nel cui abbraccio dimenticare ogni cosa.

La maga è ciò a cui ci arrendiamo per non essere eroi, ciò che ci impedisce di scrutarci, di guardarci allo specchio per studiare il nostro volto, quel luccichio che ci cattura e da cui a fatica distogliamo lo sguardo. Ma maghe sono anche le gabbie in cui rinchiudiamo da soli, in cui ci infiliamo nascondendo la chiave per piangere la nostra prigionia. Sono i modi di pensare comunemente accettati, gli schemi sociali vincenti, a cui cerchiamo affannosamente di aderire per tutta la vita, per non sentirci rei. Così, sogniamo un matrimonio infelice, una carriera triste e infeconda. Colmiamo con le parole i nostri vuoti, detestiamo le nostre maghe in istanti di lucidità, per poi tornare nel loro letto ogni notte.

In definitiva, quello di Lodoli è un avvertimento, o addirittura una preghiera: quella di scegliere sempre ciò che è reale, ciò che rimane quando l'impalcatura cade e quella dolce nenia che accompagnava il sonno notturno si palesa un vecchio disco incantato; quella di essere eroi, di non fuggire in terre incantate, non rincorrere amori totalitari che non vivono che della loro immagine sbiadita; quella di non rinnegare quella parte torbida di noi che distrugge tutto e tutto ricostruisce. L'autore ripropone l'imperituro contrasto tra realtà e finzione, la pirandelliana opposizione tra ciò che è falso e ciò che è vero. Per farlo, riduce le distanze con icone di coraggio e lealtà, le rende umane e le colma dei dubbi di ciascuno di noi. Ci

presenta il debole Ulisse, l'ingrato Teseo, il confuso Enea, lo spietato Giasone, gli incoscienti Ruggiero e Rinaldo. Avvicina il lettore all'eroe, li amalgama e poi fa sentire loro il calore di una maga che promette l'eternità. Solo così riusciamo a condividere, ogni volta, le scelte del protagonista.

«Ulisse è un uomo, forse vorrebbe ignorare il futuro ma non può». L'essere umano ha in sé, connaturato, il senso dello scorrere del tempo. L'immortalità non gli è affine poiché egli ricerca continuamente i cambiamenti. Un uomo abituato a sentire scorrere il tempo, non ne accetterà l'assenza nell'eternità (e cioè nella bianca ciclicità di movimento o di quiete), ma continuerà a sentirlo scorrere all'infinito. In questo tetro scenario, l'eroe assiste a una commedia bucolica, si affligge di non avere una parte; cerca battute, parole da pronunciare per esistere. Ma niente, non c'è scena per lui.

«[...] Forse io non sono nato per la bellezza. Io sono una bestia e ho bisogno di soffrire». Inadatto alla quiete, l'uomo è costantemente teso a cercare di riempire il tempo in tutti i modi possibili, di abituarsi all'inquietudine e all'infelicità. Ricerca emozioni, vuoti; altalene, scalini, scogli. Si tortura per trovare una maga in cui che-tarsi, e subito sente il mormorio delle streghe. Suona fisarmoniche. Rallenta, si ferma e poi riparte. Insulta dio, vessa i padri. Piange e cerca con inquietudine labbra su cui riposare o in cui soffocare.

Lodoli crea un'apologia dell'inadeguatezza umana, che esige autenticità, per quanto immonda, insostenibile, deprecabile essa sia. L'esortazione è di accettare la complessa, struggente inquietudine che l'anima umana trangugia; di lanciarsi dall'edificio come Cesar in *Apri gli occhi* e di fuggire via dalla casa in *Revolutionary road*; di fare un taglio in una tela piatta per avere la percezione della profondità.

L'autore ci ricorda la prerogativa degli esseri umani, il fango da cui non possiamo essere sempre ripuliti. D'altronde la modalità con cui siamo presentati al mondo è lo stridente preludio all'esistenza. Lo sporco in cui nasciamo e da cui veniamo subito ripuliti è un monito, l'agghiacciante promessa che la manciata di anni che ogni uomo riuscirà a mettere insieme avrà come scenari terre in cui



insozzarsi; il tempo, centellinato per alimentare la gentile illusione di esserne padroni, scivola inesorabilmente tra la lucentezza e la fisiologica necessità del sudiciume. Ad ogni pagina trapela anche l'idea ribadita a bassa voce in ogni passaggio: il bisogno di avere maghe e di esserlo noi stessi, di concederci dei momenti ispirati, costruiti, bugiardi, in cui tradire gli amici, negare noi stessi, alienarci e osservarci come nell'incubo più intenso, parlarci e accarezzarci. Lodoli ci invita a interpretare i ruoli più disparati: noi i salvatori, noi i bambini, le madri, il Minotauro; noi le lenzuola dell'amore e la guerra che aspetta alla finestra. *L'eroe e la maga* mira ad analizzare l'inquietudine degli uomini, finalizzata a ricordare la più bella prerogativa dell'essere umano: essere maghe e streghe, eroi e banditi. E, a ogni pagina, siamo sempre più umani. Definiamo pazientemente confini, e tra quelli strabiliamo quali valicare, in che modo e misura perderci. Scegliamo quali sofferenza alimentare, contro quali scogli le nostre onde debbano infrangersi. Ci costruiamo gabbie e poi disegniamo i volti dei nostri salvatori. Ci creiamo le "crepe" da cui far entrare "il vento del mare". E, inesorabilmente, partiamo. Abbandoniamo promesse che non potremmo mantenere, figli che non sapremmo accudire, passioni glaciali, occhi leali, stanze sicure. E, inesorabilmente, restiamo. Abbandoniamo progetti, abbrutiamo ambizioni, dimentichiamo versioni della storia che ogni notte ci faceva addormentare. È il nostro modo di destreggiarci nel mondo, perché «la tentazione di esistere è più potente di qualsiasi rinuncia».

Ed ecco l'eco che rimane nelle orecchie, l'ultima battuta concessa al nostro eroe prima che il sipario cali e le luci si spengano, la pennellata irrequieta e variopinta che termina il ritratto dell'essere umano:

«Qui potevi diventare eterno nell'oblio».

«No, in ogni momento voglio ricordarmi che dovrò morire, e in ogni momento sarò vivo».

[l.lopez4@tiscali.it](mailto:l.lopez4@tiscali.it)



**Ivana Menna**

***Parigi è un desiderio* di Andrea Inglese**

*Una lettura del romanzo d'esordio di Andrea Inglese, visto come l'esito naturale della sua attività poetica.*

Ci sono stato mandato per una ragione  
che ancora non sono riuscito a penetrare.

Henry Miller, *Tropico del cancro*

Parigi è un desiderio amoroso, individuale e collettivo. Una città dalla grande forza mitopoietica. Tanto è individuale che non si può fare a meno di scendere nell'autobiografia, se il grande mito ha agito su una predisposizione genetica, che non si scambia per destino perché rassomiglia più a un sentirsi fuori luogo, e ci ha condotto lì piuttosto che altrove. Il suo edificio non ha che i modi dell'invisibile superno ed è per questo che Parigi sostituisce il nome di Gerusalemme in un'equazione: la Gerusalemme celeste, che pure esiste realmente, nel cuore di Parigi, opera di Henri Matisse. Infatti, scrive Andrea Inglese nel suo *Parigi è un desiderio*:

Questo sogno comunque io l'ho fatto, ma non l'ho visto, non è una visione da apprendista beato, non è nemmeno una voce interna che assegni missioni esistenziali, obiettivi morali, ma ha agito per anni, è qualcosa dai contorni imprecisi, liquidi, si maschera generalmente da donna, parla con voce femminile, e circola ovunque, dal sonno alla veglia, è così che si è edificata Parigi dentro di me, clandestinamente, come una piccola Gerusalemme celeste che galleggiava sopra la mia città d'adozione, Milano, quella concreta, cosale, dentro cui mi muovevo ventenne, la Parigi celeste e la Milano terrena, dev'essere stato qualcosa di simile, non è una cosa che ho controllato.

Se è lecito considerare questo romanzo come il naturale esito dell'attività poetica di Inglese e rintracciare nella fase che lo ha

preceduto i suoi motivi, allora forse è possibile metterlo in relazione con un gruppo di poesie che fanno parte di *La distrazione: Vita*, «Non posso non raccontare la mia storia./ Chiamo questa: calamità autobiografica», Desiderio «senza mai doverlo consumare/ il desiderio. Ed esso si eternava», Non accade. E intanto passano... «Ma quelle storie monche [...] hanno a lungo preparato un sogno [...]»: qui abbiamo, per il momento, quattro delle parole chiave del nostro testo. Il libro appare come un tentativo intenso di autoanalisi, in cui la storia individuale viene spiegata a partire da due ossessioni primarie: Parigi e la letteratura, che in fondo sono la stessa cosa. Il mito di Parigi si fonda sulle grandi narrazioni del passato, i romanzi di ambientazione parigina di Céline, Miller, Proust e qualche suggestione ricavata dai primi soggiorni. Inglese dipana la fenomenologia di questo desiderio erotico, eleggendo Parigi a simbolo della fuga dalla sua città di origine, Milano.

*Parigi è un desiderio* riesce a essere un libro demistificatorio, quello che infatti ne risulta è un ritratto tutto vivido e contemporaneo di Parigi. «Altro che città celeste»: Parigi parrebbe incantevole solo a uno sguardo lontano e idealizzante. Dapprima una meravigliosa infatuazione: il sogno d'arte e d'amore, i soggiorni più o meno lunghi, i primi tentativi giovanili di entrare in questa grande capitale, gli ambienti artistici parigini, le donne francesi, gli amori turbolenti. Poi il capitolo del lavoro universitario precario a Parigi, alla Sorbona Novella, e del rapporto monogamico, una vita a due costruita con energia e determinazione in un piccolo appartamento a Place d'Italie, poi vicino al centro universitario di Tolbiac, nel tredicesimo *arrondissement*, in un condominio popolare, al settimo piano, infine il trasferimento definitivo a Parigi, finché tutto non cambi di nuovo.

La seconda sezione del libro, intitolata *La deriva*, non cade neppure vicino alla metà del romanzo (secondo uno schema bifasico che insceni la dialettica di fortuna-rovina o felicità-caduta) e, da un punto di vista narratologico, corrisponde alla parte più cospicua

della narrazione, in quanto potrebbe riunire quasi tutte le altre quattro sezioni nel suo alveo. Dunque, benché l'ordine logico e cronologico degli avvenimenti sia sostanzialmente rispettato, da questo momento in poi si assiste a una dilatazione e a una rafeazione dei fatti, che confonde il prima e il dopo facendo emergere delle anacronie, perché si fa maggiore il ruolo della coscienza e della vita psichica, così che lo scioglimento tarda ad arrivare e l'orizzonte delle possibilità rimane aperto, incerto il futuro. L'io narrante si approfondisce retrospettivamente, cerca una spiegazione puntuale, si dedica soprattutto all'analisi di sé e del passato. Si profila un distacco da Parigi e con esso la fine di una stagione.

Chiuso il capitolo Parigi e il periodo del precariato universitario, dell'insegnamento frustrante alla Sorbona, senza un lavoro e senza una donna, non resta che tornare a Milano e riprendere il posto di lavoro che si era abbandonato quando sembrava ancora possibile andarsene, lasciarsi l'Italia alle spalle, fare carriera e vivere indefinitamente a Parigi. Allora bisogna ridimensionare le proprie pretese, fare tentativi di salvare il salvabile, dirsi che va bene così per farsi coraggio e radunare speranza. Il racconto per un po' si disperde in questo spaesamento e appare un nuovo gusto per l'elencazione: «Da un quaderno senza data, Clairefontaine, copertina rosso scozzese, "douceur de l'écriture", Made in France, paragrafo su: "Soggetti di conversazione al ristorante a mezzogiorno". "Vicini di casa, vicini rumorosi, vicini con cane, un'anziana come vicina che si sveglia alle quattro di mattina e mette la radio a tutto volume, colleghi di lavoro, colleghi nuovi, colleghi morti, colleghi che si stanno separando, [...] quanto sono efficaci i capi e quanta fiducia dimostrano in colui che racconta, la carta bianca, il margine d'iniziativa, la grossa responsabilità che gli forniscono [...]». Si tratta di un metodo rigoroso, maniacale, di catalogazione, George Perec preso alla lettera, quasi un rimedio alla «bancarotta della memoria», ma il caos prevale e il tentativo esperito non sortisce effetti benefici, terapeutici.

Una parte piuttosto autonoma, efrastica e eziologica, è la terza, Il quadro, pubblicata in una differente versione in un volumetto, comprendente anche alcune poesie, intitolato *Commiato da Andromeda*. Il quadro, una copia del dipinto cinquecentesco *La liberazione di Andromeda* di Piero di Cosimo, da cui muove l'analisi del fallimento costatato, suggerisce una chiave di lettura della propria situazione presente. L'episodio mitologico nella sua tradizione iconografica ha ispirato il salvataggio di Angelica da parte di Ruggiero nel poema cavalleresco ariostesco e la sua ripetizione gemella, la prova di Orlando liberatore di Olimpia. Qui, come nel *Furioso*, questa vicenda è tratta fuori da ogni possibile interpretazione allegorico-morale, e ironicamente ricollocata in una sfera di significazione del tutto umana e sensibile.

Nell'epilogo la storia scatta avanti. Il libro può essere considerato un romanzo di formazione nella misura in cui il finale si può intendere positivamente, sebbene non sia veramente conclusivo, nonostante il crollo del sogno di una realizzazione professionale e personale. Il colpo di scena del finale è sbalzato fuori dalla lunga attesa che lo precede, ma un collegamento tra la fine e il principio del libro, che si stabilisce ancora una volta nel confronto con Milano, contribuisce a restituire la complessità della natura del desiderio di Parigi:

Più su in rue Caulaincourt, m'imbatto in un uomo e una donna. La donna porta un cappello di paglia. Ha un ombrello in mano ma non lo apre. Nell'avvicinarsi sento che dice: «c'est une combinaison!» e pensando che combinaison significa biancheria tendo l'orecchio. Ma è una combinaison tutta diversa quella di cui sta parlando e presto si accapigliano. Ora capisco perché l'ombrello era rimasto chiuso. «Combinaison!» urla lei, dopodiché comincia a armeggiare con l'ombrello. E tutto quanto quel povero diavolo sa dire è: «Mais non, ma petite, mais non!». La scenetta mi procura un intenso piacere, non perché lei lo stia colpendo con l'ombrello, ma perché avevo dimenticato l'altro significato di «combinaison». Guardo alla mia destra e lì alla mia destra c'è esattamente la Parigi

che avevo sempre cercato. Puoi conoscere ogni strada di Parigi e non conoscere Parigi, ma quando hai dimenticato dove ti trovi e la pioggia cade lieve, all'improvviso vagando senza meta giungi alla strada per la quale sei passato tante volte nei tuoi sogni e questa è la strada dove stai passando ora.

[ivana.menna90@gmail.com](mailto:ivana.menna90@gmail.com)







**SPETTACOLO**



**Fabrizio Natalini**  
**Scapezzo, il Marziano dello spettacolo**

*È una formidabile forza della natura Nicola Vicidomini. È un performer capace come pochi di strisciare da uno stato d'animo all'altro e di generare forme di sur-realtà completamente straniante e dal retrogusto grottesco. Scapezzo, il suo alter ego sul palcoscenico, innalza meravigliosamente e ossimoricamente la ripetitività logorroica a forma suprema di trasporto emotivo e a disinteresse misantropico. Sperimentatore instancabile di nuove forme e dimensioni espressive, mente vivacissima aperta ai più disparati stimoli intellettuali, Vicidomini, sulla scia di Artaud, punta a scardinare la tirannia del testo sullo spettacolo, al fine di raggiungere un teatro integrale che mira a scatenare la partecipazione dello spettatore.*

Volevate la poesia? Eravate venuti per la battuta facile? Ma prima di arrivare alla poesia bisogna distruggere l'idea di poesia e prima di arrivare alla battuta facile bisogna distruggere tutta la merda della televisione.

Scrivere di Nicola Vicidomini è semplice: Nicola è un “giovine signore” napoletano, di Tramonti, una splendida località della Costiera Amalfitana, elegante (basta vedere il panama e i Ray-Ban che indossa nella foto del profilo FB), decisamente colto, con cui è molto gradevole parlare di cultura e di cinema italiano, magari al tavolino di un bar che mostra tutti i segni del suo tempo, polveroso e mal invecchiato – come, ora, è tutta la Capitale, purtroppo. Così come, sotto un caldo sole primaverile romano, mi è capitato il giorno dopo aver visto un suo spettacolo. È lì che è nata la nostra amicizia, andata avanti attraverso diversi incontri: io che leggo le sue cose, lui che legge le mie.

Un'amicizia romana, come tante, ma un'amicizia preziosa. Una bella testa.

Non ho idea delle sue idee politiche: penso che sia di sinistra, inteso come pensiero critico, di certo è lucido e disperato del nulla odierno, di certo è un'ottima compagnia, con cui si possono pas-

sare ore, quasi sognando di essere a Piazza del Popolo – da Canova o da Rosati – circa cinquant’anni fa. La cosa che più apprezzo di lui è il suo *foulard*, lo vedo e mi ritrovo fra i *Leoni al sole* di Positano, fra Vittorio Caprioli e Raffaele La Capria.

Mentre parliamo, le ragazze che passano sembrano Anita Ekberg e Anouk Aimée, scompaiono le mille automobili e motorini che ingorgano la città, riappaiono le care Seicento di una volta... un proustiano effetto *madeleine*, che nel terzo millennio provo ben di rado.

Insomma è una persona che mi piace e di cui mi è facile e felice scrivere.

Ma con Scapezzo ho molti problemi. Scapezzo è il suo spettacolo, o forse il suo personaggio senza nome. È una maschera tragica in cui Nicola riversa tutto ciò che ho scritto su di lui, ma trasformandolo in un canto disperato, con cui racconta al suo pubblico – ora con foga romantica, ora con stralunata mancanza – il fallimento che siamo e che è la natura. Per Vicidomini la natura è caos insensato e senza confini. Contiene tutto e niente. L’uomo ha volontariamente attribuito un senso alle cose, individuando nomi e strutture, codificando l’incodificabile, codificando il mondo.

Nel vedere un suo spettacolo il pubblico, che lo adora, scopre un grande innovatore del linguaggio umoristico, e lui preferisce definirsi un umorista più che un comico, nonostante una “comicità fisica” che lo accomuna al suo amico Antonio Rezza.

Quando era un personaggio semisconosciuto, oltre dieci anni fa, Cochi Ponzoni – lo storico compagno di Renato Pozzetto – nell’affermare «Vicidomini svolge in modo sottile e intelligente il tema della parola libera e della libera, ma motivata, associazione di idee, attraverso simbolismi che riguardano la nostra società. Forse il pubblico al quale si rivolge rimarrà, a volte, perplesso, come capitava a me e a Renato, quando molti anni fa snocciolavamo i nostri apparenti nonsense», lo collocava all’interno di una ristretta cerchia di autori-interpreti, che hanno fatto dell’*épater le bourgeois* la misura de loro stile.

Le sue *performance* si basano sulla reiterazione dell'assurdo e sul perpetuo scavalcamento del limite, quasi una sfida continua: i suoi spettacoli sono tutti giocati su alcuni tormentoni, come ad esempio il mantra: «Armando George-Armando George-Armando George». Scapezzo – chiamiamolo così per convenzione – usa le sue cantilene ossessive per collegare stralunati brandelli di testo. A un primo ascolto paiono frasi casuali, singulti episodici, borborigmi gratuiti, ma, in seconda lettura, si scoprono essere felici ammiccamenti – a volte sarcastici, a volte beffardi – alla più scottante attualità, al mondo che ci circonda, alla nostra – triste – vita, oggi.

Tutte cose eccellenti e i suoi ragionamenti ribadiscono il valore del suo progetto e del suo lavoro.

Allora perché non trovo le parole per descriverlo come vorrei?

Perché Scapezzo è un fantasma sfuggente, impossibile a descrivere: le parole non possono restituire l'effetto della sua mimica, il ritmo che la sua presenza scenica dà all'azione. Al di fuori delle sue ambizioni, anzi, oltre le sue ambizioni ideologiche, Nicola ha dato vita a un irrocervo, un mostro affabulante e vomitante che appare sul palcoscenico «inguardabile: i capelli scompigliati, il giubbino di lana marrone aperto, petto e pancia nudi, ciabatte in pelle e calzini. Pantalone marrone sgualcito. Porta con sé tre buste piene di roba. Ha con sé il megafono che dice: “Armand’ Giorg”. Appeso al collo, un cartello malridotto con scritto “Messaggio Promozionale”. Appare stralunato. Cammina strisciando i passi», come si legge nel copione. Questo barbone alienato si muove fra voci esterne, che parlano un improbabile tecnologico “ciovile”, ovvero, per dirla con il Belli, Ciovile, un tentativo di parlare fine:

(BUIO) Chi vi parla è Cinzia, segretaria general. Buonasero. Lo spettacolo sta per iniziare. Stutatevi tutti i cellulari, non date fastidio al vicino di pultrona, non fate mane muorte ‘i signurine, non fate bisogni tra una sedia e l'altra. Non rubate, non dite falsa testimonianza. Conto fino a tre: 1, 2, 3. Si può iniziare. Questo è l'unico spettacolo della storia della demenza, che inizia con un vuoto scenico di 35 minuti (LUCE 20 secondi poi BUIO) Ve piace? Vo-

levamo fare la cosa più cuncettuale. Dove il cuncetto simbuleggia il cuncetto e il vuoto scenico simbuleggia il vuoto scenico. Ecco a voi, il vuoto scenico secondo atto. Sono 235 atti di vuoto scenico. Vai. (LUCE).

Bastano queste poche righe per comprendere lo straniamento che prova lo spettatore nel vedere questa assurda marionetta primitiva – l'uomo primigenio al grado Zero – a contrasto con questa sorta di assurdo *grammelot* tecnologico, reso ancora più falso e lacerante dalla presenza del dialetto, infarcito d'inattesi *calembour*, di scioccanti colpi di coda.

E lo spettacolo va avanti, e risuonano le passioni di questo “cattivo” selvaggio, a cui piacciono le “pulacche” e le “vecchie” facultose, come: «Cognome: Gatti. Nome: Aragna. Età: nuvanta-cinque. Altezza: cinquantacinque. Capelli: no. Occhi: sì. Pelo: ramato. Stato civile: vecchia. Segni particolari: parrucca e va tutta sciancata», a cui dedica una stravagante canzone d'amore:

Serenata a lei!

*Va al pianoforte, suona e canta.*

Mi piacciono le vecchie / che cosa posso fare / Mi piacciono/ Mi piacciono/ Mi piacciono le vecchie / so' un poco areppecciate ma/ Mi piacciono (*verso*) / Mi piacciono (*verso*)

Addorano di cipria, / In faccia c'hanno bianca, / in cuollo c'hanno volpe, / mi accattano la varca, / mi pagano gli affitti / come se fosse niente e / nient'è.

Mi piacciono le vecchie / camminano un pò male / mi piacciono (*verso*) / mi piacciono (*verso*)

Mi piacciono le vecchie / non stanno tanto beno ma / mi piacciono (*verso*) / mi piacciono (*verso*)

Mi portano un pò al mare / la casa a Pusitano / le creme sulla mano / poi vedoono le amiche/ sono vecchie di danari /come se fosse niente e / nient'è

Mi piacciono le vecchie/ suspirano di giorno / mi piacciono (*verso*) / mi piacciono (*verso*) / mi piacciono (*verso*)

Mi piacciono le vecchie / si, stanno per murire ma / mi piaccio  
ciono (*verso*)  
/ mi piacciono (*verso*)  
Contesse un poco dolci / di notte poi non penso / di juorno sto  
più fresco / m'invento commozioni / e vendo questo amore / co-  
me se fosse niente e / nitent'è.

Ma dopo questo momento “tenerezza” comincia una serie di “versacci” e riemerge lo sgradevole cercopiteco di poco prima... queste continue montagne russe portano gli spettatori – fra risate e imbarazzi collettivi – a seguire la *fabula* del narratore, che li tiene per la coda e li affascina, nel suo affabulante delirio narrativo.

Il suo pubblico partecipa all'*happening* con rara complicità, confuso e felice il questa rapidissima successione di reali incongruenze, più vere del vero nella loro illogica e scoppiettante successione, partecipe convinto di una sorta di *autodafé* dell'intelligenza collettiva, in cui Vicidomini è, a un tempo, sia boia che condannato, un po' come gli spettatori, i testimoni di questo rito collettivo.

È forse questo l'*unicum* dei suoi spettacoli, che lo rendono esclusivo nel suo genere: disprezzare o prendere le distanze dall'irriverente e smodato protagonista è impossibile: se hai acquistato il biglietto, se sei in platea anche tu hai le tue colpe, sei uguale a lui e lo sai... e forse anche a te «piacciono le vecchie» e anche tu, come lui, puoi solo, retoricamente, chiederti: «Che cosa posso fare?».

Un fascino ambiguo e mortifero, che esalta il nulla dilagante che tutto circonda e tutti ci circonda, insomma.

Non so quanto Nicola gradirà questo suo ritratto, penso che ancor meno gli piacerà quanto scrivo ora. Ma non è colpa né mia, né sua.

Se Scapezzo è straordinario in teatro, fra una folla di complici, il suo effetto sul piccolo schermo o su Youtube – dove si trova molto della sua opera – è ancor più dirompente. Vederlo nelle diverse trasmissioni – tutte – aggiunge un particolare sapore, che ci è dato dai volti dei personaggi televisivi che lo affiancano, che cercano di “gestirlo”, di essere alla sua altezza (o bassezza, se preferite).

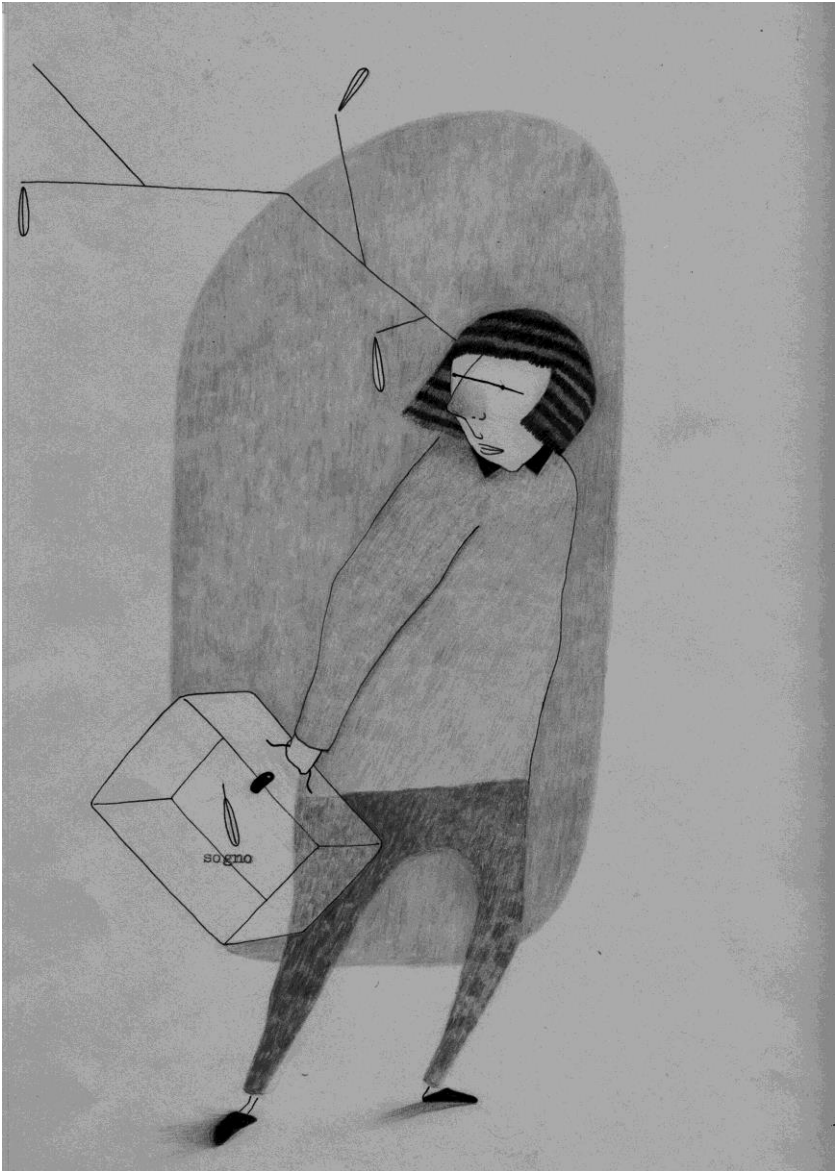
I volti telegenici dei cabarettisti video rimangono sempre basiti, fingono di “giocare” con lui, ma in realtà lo temono, ai loro occhi pare come “il marziano a Roma” di Flaiano, lo sopportano, ma la smorfia di disgusto – specie delle rare donne che hanno il coraggio di avvicinarlo, magari blandendolo leziose e sorridenti, è indimenticabile, piacere puro.

E allora, a straniamento si aggiunge straniamento, e io, nel monitor, rivedo il mio brillante amico intellettuale, quello che parla forbito, che dottamente argomenta, seppur travestito da “Scapez-zo”.

E mi piace, molto.

natalini@uniroma2.it







**Selene Favuzzi**

## **L'impalcatura nascosta dei film**

*L'Amleto di Shakespeare e il Re Leone della Disney hanno più elementi in comune di quanto possa sembrare all'apparenza: le fiabe raccontate ai bambini per farli dormire, i Blockbuster che sbancano al botteghino e molti dei film d'autore che collezionano premi ai Festival, hanno infatti in comune una dimensione strutturale simile: un'impalcatura nascosta, spesso ricca di fascino e rigore, che sorregge il racconto filmico. Studiosi e scrittori hanno scavato in migliaia di fiabe, film e racconti, per portare alla luce le forme immortali da essi contenute.*

«Tutti i racconti sono composti da alcuni elementi strutturali comuni presenti in modo universale nei miti, nelle fiabe, nei sogni e nei film», scrive Christopher Vogler, story analyst, docente della UCLA. Il “guru” dello storytelling, autore del libro *Il viaggio dell'Eroe* – pietra miliare della sceneggiatura cinematografica e televisiva – parla di «elementi strutturali comuni», eppure, come facciamo spesso quando si tratta di arte, la maggior parte delle volte noi fruitori non ci rendiamo minimamente conto della struttura sottostante, nascosta all'interno delle opere che ammiriamo.

Quando sentiamo un brano musicale, l'orecchio e il cuore spesso si accordano ai suoni, all'intensità e al ritmo che stiamo ascoltando e ci facciamo portare dalla bellezza e dalla forza suadente della melodia e delle armonie. Eppure, nel breve spazio di quella che ci sembra una creazione organica e del tutto spontanea – dall'attacco delle prime note, che gettano una premessa, sino agli ultimi suoni che mantengono la promessa iniziale – noi ascoltatori siamo condotti attraverso le tappe di una struttura invisibile che spesso solo i musicisti, aguzzando la mente, possono individuare. Attacco, soggetto, controsoggetto, ripetizione, ripresa, ponte, conclusione: il nostro orecchio poco allenato non distingue i diversi momenti della struttura musicale. E lo stesso avviene quando guardiamo un film. Le sceneggiature non vengono scritte in seguito a raptus d'ispirazione improvvisi. Nel cinema è tutto codificato. La

struttura che sostiene una storia filmica deve sorreggerla come un'architettura sorregge il proprio tetto. Deve avere dei tiranti ben precisi, dei pilastri ben radicati – e deve sfruttare forze, sotterranee ed emotive, che tocchino le corde più profonde degli spettatori e vengano a galla grazie alle azioni dei protagonisti.

Per quanto riguarda la struttura, spesso in un romanzo si può essere più liberi che nella sceneggiatura di un film: si possono adottare forme narrative che non abbiano un'ossatura precisa e prestabilita: si può passare da uno stile onirico a uno stile più diretto e graffiante; si può dar voce a un personaggio nuovo in ogni capitolo e portare avanti la storia allo stesso tempo; si può cambiare radicalmente punto di vista; si può raccontare una storia al contrario e si possono intessere la trama e numerose descrizioni all'interno dello stesso capitolo. In un romanzo posso soffermarmi per dieci pagine a descrivere nei minimi dettagli una cerimonia del tè, perché voglio portare il lettore in una certa atmosfera e giocare con la sua curiosità su un mondo e un rituale a lui sconosciuto. In un film, invece, potrò dedicarci qualche battuta al massimo e in pochi *frame* dovrò riuscire a comprimere quelle dieci pagine di descrizione. Nella scrittura per l'audiovisivo devo andare al cuore dell'oggetto della mia descrizione e devo far sì che sia rilevante per il personaggio che ne viene a contatto. Ogni secondo che dedico alla cerimonia del tè, deve essere fondamentale per lo sviluppo narrativo del film. Devo poter rispondere affermativamente all'osservazione di uno spettatore che si chieda: «Sì, bellissimo – questa cosa della cerimonia del tè è veramente affascinante. Ma porta avanti la storia?». In un film tutto deve essere necessario, stringente, funzionale a quello che accadrà dopo. Deve essere come l'anello di una catena o, se si preferisce, la perla di una collana che porta senza soluzione di continuità alla prossima perla, al prossimo anello, al prossimo *frame*. In un romanzo posso approfondire i pensieri di un personaggio, posso perdermi nelle sue fantasticherie, nei suoi ricordi, in quelle divagazioni che portano a strade impreviste, come nei brani di *Mrs Dalloway* di Virginia Woolf. In un film devo trasformare

ogni pensiero in un'azione, in un'espressione sul viso, in un segno tangibile, in qualcosa che accade. A ben pensarci, quella della scrittura cinematografica è una sfida ricca di grande fascino anche per chi scrive romanzi, perché ti costringe a metterti ogni giorno di fronte a ciò che è veramente essenziale; ti porta a pensare in base al significato di ogni parola che scrivi e di ogni situazione che immagini; ti lega sempre di più al tuo protagonista e alla trama che stai raccontando.

Nel corso di un Workshop Internazionale per sceneggiatori da lei tenuto, la story analyst Claire Dobbin, consapevole di aver scelto un esempio un po' prosaico – ma senza dubbio accessibile a chiunque – ha definito la struttura di un film come “la teglia in cui cuoci una torta”. Nel tuo film, infatti, potrai mescolare tutti gli ingredienti che vuoi e creare un impasto che sia innegabilmente “tuo”, ma avrai necessariamente bisogno di fare entrare questo impasto dentro una forma convenzionale, perché senza la teglia delle giuste dimensioni e proporzioni, quella tua torta non potrà entrare in forno, e non potrà mai essere cotta e gustata da nessuno.

Studiosi come Campbell, Propp, e Greimas hanno indicato una strada e hanno scavato nelle storie, in migliaia di storie per cercare la forma della fiaba: una struttura nascosta, dalla forza archetipica tale da parlare all'essere umano in quanto tale – indipendentemente dalle differenze di sesso, razza, età e provenienza sociale o geografica. Nel suo *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, Carl Jung parla a tal proposito di “inconscio collettivo”. Campbell lo definisce “monomito” e ha individuato nella sua struttura circolare un *pattern*, uno schema che si poteva riscontrare nella fiaba russa come in quella polinesiana, mediterranea o norrena. Dopo aver studiato Campbell e dopo aver letto e valutato oltre 6000 sceneggiature mentre lavorava come story analyst per le *major* di Hollywood, Vogler ha identificato un *fil rouge* che unisce la ripetitività della forma delle fiabe, alla psicologia junghiana e alla struttura che si trova alla base della costruzione narrativa della cinematografia classica. I *pattern* del mito possono essere utilizzati per raccontare un fumetto, una

semplice ballata o la storia più complessa di un film in competizione al festival di Berlino.

Chris Vogler ha, quindi, gettato un ponte fra questi mondi così lontani nel tempo, rivoluzionando il cinema e la serialità televisiva dal suo interno e nella pratica del mestiere. Ha teorizzato che i personaggi e gli eventi di una storia possano assolvere delle funzioni narrative e ha notato la ricorrenza di certi “morfemi”, quelle unità minime ed essenziali che possono essere accostate e alternate per produrre senso. E ha notato che, sia nelle fiabe che nei film, si potevano individuare degli archetipi, delle figure ricorrenti, delle tappe di un viaggio immaginario che l'eroe compie per avanzare nella conoscenza di sé e del mondo che lo circonda.

Troppo spesso la struttura viene a torto considerata come una gabbia o un insieme di fredde regole “a priori” che intaccano la purezza originaria del materiale artistico. Eppure è proprio la struttura che permette allo scrittore di un film di raggiungere il maggior numero di persone possibili e, nell'arco di 120 minuti, gli permette di condurre i suoi spettatori attraverso una storia, incarnata dalla vicenda del personaggio. La struttura, in realtà, lascia completa libertà allo sceneggiatore e permette alla creatività e all'estro autoriale di esprimersi senza alcun precetto, ma fornendo un sostegno altamente personalizzabile che si può accompagnare alla storia come un abito disegnato su misura. Non siamo forzatamente nella dimensione dello strutturalismo o dell'arte combinatoria; non stiamo parlando di imporre allo sceneggiatore alcuna forma precostituita, né tantomeno delle “tappe narrative” da rispettare a priori nel suo personalissimo percorso narrativo. Bensì parliamo di uno strumento semplice e dall'uso intuitivo che aiuta ogni scrittore a trovare il battito della propria storia e a farlo andare in sincronia con quello degli spettatori.

[selene.favuzzi@gmail.com](mailto:selene.favuzzi@gmail.com)

Autori e Testi citati: Age, *Scriviamo un film*, Milano, Il Saggiatore, 2009; Roland Barthes, *L'analisi del racconto. Le strutture della narritività nella prospettiva semiologica che riprende le classiche ricerche di Propp*, Milano, Bompiani, 1980; Stephen Benson, *Contemporary fiction and the fairy tale*, Detroit, Wayne State University Press, 2008; Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces. The Collected works*, New World Library, 2008; Umberto Eco, *L'innovazione nel seriale in Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1985; Julien Greimas Algirdas, *Semantica strutturale*, Roma, Meltemi, 2000 (I ed. 1966); Jacob e Wilhelm Grimm, *Fiabe*, Trento, Einaudi Tascabili, 2003; Carl Gustav Jung, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1977; Max Lüthi, *La fiaba popolare europea. Forma e Natura*, Milano, Mursia Editore, 1992; Robert McKee, *Story*, Omero, 2010; Walter Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino, 2002; Christopher Vogler, *Il viaggio dell'eroe*, Roma, Dino Audino Editore, 1998; Vladimir Propp, *Morfologia della fiaba*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2010 (I ed.1928).





**Armando Rotondi**

**Voci di animali tra cinema e letteratura.**

***Bella e perduta e State of Dogs***

*Il contributo vuole analizzare il rapporto tra fiaba, leggenda e letteratura così come presentato in *Bella e perduta* (2015) di Pietro Marcello e *State of Dogs/Nohoi Oron* (1998) di Peter Brosens e Dorjkhbandyn Turmunkh. Pur ascrivibili a tradizioni culturali distanti (Italia e Mongolia), i tratti comuni rendono possibile un'analisi comparata dei due film, partendo dalla figura del protagonista: un animale che, in punto di morte, ripensa alla propria vita. Le pellicole sono costruite su viaggi allegorici e simbolici, che trovano i propri riferimenti nella tradizione culturale del loro paese.*

### ***Bella e perduta: una fiaba complessa***

*Bella e perduta* del casertano Pietro Marcello è una pellicola complessa in cui si mescolano elementi diversi che danno vita a più piani di lettura. Marcello chiama in causa la tradizione campana in chiara chiave antropologica e letteraria e vi contrappone fatti di cronaca quali il mancato recupero della borbonica Real Tenuta di Carditello (comunemente nota come Reggia di Carditello), a San Tammaro (Caserta), in piena Terra dei Fuochi.

Il regista si muove tra finzione scenica e realtà documentaria, realizzando un'opera in cui si percepiscono influenze letterarie nei temi e nella costruzione, guardando *in primis* al territorio e alle fiabe de *Lo cunto de li cunti* (1634-1636) di Giambattista Basile, *La cantata dei pastori* (1698) nelle sue versioni settecentesche successive ad Andrea Perrucci, e infine dialoghi che riportano a *Il piccolo principe* (1943) di Antoine de Saint-Exupéry. Si consideri inoltre come *Bella e perduta* sia in origine ispirato al *Viaggio in Italia* (1951) di Guido Piovene, anche se cambiato in corso d'opera.

Lo stesso Marcello, insieme allo sceneggiatore Maurizio Braucci, si sofferma su questo punto in una sezione del *Press Book*:

Il progetto nasce sulle tracce di un libro di Piovene, dall'idea di fare un "viaggio in Italia" lungo tutto lo stivale. Partendo dai luoghi delle nostre origini, quindi dalla Campania, ci siamo imbattuti nell'*angelo di Carditello*, Tommaso Cestrone, e in una reggia borbonica in abbandono da secoli: la storia di questo pastore, che si prende cura della reggia e salva i bufali maschi da un destino segnato, doveva essere un episodio del film. Ma poi – nel mezzo delle riprese – Tommaso è morto, e ci è sembrato importante proseguire quel racconto, attraverso un film che è al tempo stesso un documentario, un sogno (quindi, come tutti i sogni, pieno di riferimenti alla realtà) e una fiaba contemporanea.

Si legga la sinossi del film: dalle viscere del Vesuvio, Pulcinella viene inviato nella Campania dei giorni nostri per esaudire le ultime volontà di Tommaso, mettere in salvo un giovane bufalo di nome Sarchiapone. Nella Reggia di Carditello, residenza borbonica abbandonata a se stessa nel cuore della Terra dei Fuochi e di cui Tommaso si prendeva cura, Pulcinella trova il bufalo e lo porta con sé verso nord. I due servi, uomo e animale, intraprendono un lungo viaggio in un'Italia bella e perduta, alla fine del quale non ci sarà quel che speravano.

Dalla morte, reale, di Tommaso, il film diventa «un'opera complessa e semplice allo stesso tempo, fatta di tante anime [...] Ci sono anche le immagini delle manifestazioni anticamorra, le proteste contro le discariche [...] intervallate anche da immagini di repertorio».

Possiamo quindi tracciare i seguenti livelli di analisi di *Bella e perduta*: documentaristico-sociale, basato sulla cronaca; simbolico, considerando il film un viaggio simbolico con protagonisti simbolici, così come simbolica è la Reggia di Carditello; antropologico con Pulcinella figura semidivina e tramite tra vivi e morti; letterario.

Nella citata "Conversazione", gli autori individuano i temi portanti della loro opera. In primo luogo, la Reggia di Carditello, simbolo di "malasorte":

Quella della Reggia di Carditello è una storia paradossale, e insieme paradigmatica della schizofrenia della società in cui viviamo [...]. Carditello è un simbolo della storia incompiuta del Paese, di un'Italia mai unificata davvero nel sogno mazziniano, del suo sud depredata. Un emblema della malasorte che si è abbattuta sulla Terra di Lavoro, diventata in anni recenti Terra dei Fuochi.

Attorno alla Reggia, si costruisce quindi un livello “simbolico” di realtà bella e perduta e allo stesso tempo un documentario mostrando la vera vita di Tommaso, interpretato da se stesso, sino alla morte nel dicembre 2013, le immagini delle manifestazioni antimorra e le proteste contro le discariche della zona.

Il secondo tema è “Uomo e natura: un tema universale”:

Abbiamo declinato il film a partire da ciò che conosciamo meglio, ma il disastro ambientale che ha interessato la Campania somiglia a tanti altri nel mondo, e il rapporto tra l'uomo e la natura è forse il vero tema universale dei nostri giorni: *Bella e perduta* è anche il racconto in chiave poetica – e visto attraverso lo sguardo di un animale – di questo rapporto che da armonioso si è fatto conflittuale. E il “nostro” Sarchiapone è in qualche misura il simbolo di una relazione sempre più “schiacciante”: è dal modo in cui gli uomini trattano gli animali, infatti, che si misura il grado della loro civiltà.

La presenza del bufalo parlante e pensante, le cui parole sono percepite dal solo Pulcinella, pone come quesito l'identificazione del protagonista del film: Sarchiapone con la voce di Elio Germano, il Pulcinella interpretato da Sergio Vitolo, Tommaso Cestrono e, simbolicamente, la stessa Reggia di Carditello possono considerarsi protagonisti del film e allo stesso tempo qualcos'altro.

Sarchiapone è identificabile come personaggio principale, ma è esso anche il punto di vista sulla realtà. Il mondo viene visto attraverso lo sguardo e le parole di un animale.

Pulcinella assume, invece, un ruolo predominante solo in seconda battuta, dopo la morte di Tommaso, sebbene abbia fatto la sua comparsa, all'interno del Vesuvio, già a inizio film. Pulcinella si pone come "accompagnatore", picaresco compagno di viaggio di Sarchiapone, suo protettore, che solo alla fine decide di prendere una strada autonoma che lo porta a crescere come figura complessa e a scomparire dalla fiaba del bufalo.

Tommaso, sebbene morto durante le riprese, è il motore propulsivo dell'operazione e la sua presenza si sente in ogni dialogo, così come la Reggia di Carditello è più di un semplice punto di partenza per il viaggio, ma un simbolo di ben altro respiro.

Al tema di uomo e natura è collegata "La rabbia dei giusti": «Chi, in questi decenni, si è opposto alla violenza sulla natura? Non certo gli amministratori, i colletti bianchi. Sono stati gli umili, la povera gente. [...]. I protagonisti di questa difesa sono stati coloro che più da vicino vedevano gli effetti dell'attacco dell'uomo contro la natura [...]».

La tematica sociale è anch'essa centrale, e, al di là della pura denuncia, dalle parole di Marcello e Braucci e dalla visione del film è possibile indentificare alcuni dualismi, evidenti sin dalla contrapposizione tra "bella" e "perduta". Nel passaggio citato, gli autori definiscono Tommaso «un pastore, un uomo semplice che amava la bellezza, sapeva riconoscerla ma non riusciva a esprimerla se non attraverso la cura, quella stessa cura che offriva agli animali» (Ibid.) Importante qui l'uso del termine "cura" che si contrappone a un senso di morte che aleggia su tutto il racconto della vita di Sarchiapone e che corrisponde a due morti nel film: quella di Tommaso, primo punto di svolta nella narrazione, e quella predestinata, ineluttabile e rituale di Sarchiapone.

Ultimo punto affrontato da Marcello e Braucci è "Pulcinella e la fiaba":

[...] Pulcinella nasce nella cultura degli Etruschi come semidivinità che ascolta i morti per parlare ai vivi, portando messaggi dall'Ol-

tretomba: il nostro Pulcinella riceve l'incarico di prelevare dalla reggia Sarchiapone, il giovane bufalo salvato da Tommaso poco prima di morire. Abbiamo immaginato un viaggio dei due verso una nuova destinazione, la Tuscia, durante il quale l'animale riesce magicamente a raccontarci la propria storia. Il lavoro di scrittura della fiaba è avvenuto sul campo, durante il compimento di questo viaggio, rispondendo agli stimoli dell'ambiente. Quando poi siamo arrivati a destinazione, da Gesuino, un pastore dell'Alto Lazio, questi ci ha fornito un'ulteriore connessione tra fiaba e realtà. Di fronte all'offerta di tenere con sé un bufalo scampato al degrado e portato fin lì da Pulcinella, ci ha proposto per Sarchiapone un finale tragicamente reale: l'animale non può scampare al suo destino di schiavo degli uomini, che ne decidono a piacimento la sorte. E quindi di nuovo la morte, stavolta rituale, sacrificale, ma comunque la morte dell'animale.

Il discorso su Pulcinella, semplificato dagli autori, è alquanto complesso e sulla sua figura e sulle sue origini vi è una vasta letteratura. Si parta dagli studi di Franco Carmelo Greco (1990) e di Domenico Scafoglio e Luigi M. Lombardi Satriani (1992). Ciò che interessa in ogni caso è la lettura che Marcello propone di Pulcinella come tramite per l'Oltretomba, personaggio liminale che ha in sé elementi del rito, partendo dal Phersu etrusco, ancor prima che dalle maschere atellane.

In un'intervista rilasciata ad Annalisa Ferrante per «Left», Marcello dichiara: «Avevamo bisogno della figura di un intermediario. [...] Nel nostro caso abbiamo pensato a un Pulcinella dalle origini più antiche, etrusche, lo psicopompo, colui che ascolta i morti per parlare ai vivi» (Marcello in Ferrante). Si è detto infatti della morte dell'animale come di una morte rituale che ha in sé qualcosa di religioso e reiterato. Pur prendendosi cura di lui, Pulcinella accompagna l'animale verso un sacrificio inevitabile. Il viaggio e la morte sono, quindi, un rito di passaggio quasi sul modello vangenepiano (Van Gennep). Il rito di passaggio accompagna anche la trasformazione di Pulcinella da figura semidivina a uomo, con la perdita

della maschera, l'abbandono delle sue funzioni di accompagnatore di Sarchiapone e l'impossibilità di sentirne la voce: «Pulcinella [...] sceglie il libero arbitrio. Sarchiapone segue lo stesso destino degli animali» (Marcello in Ferrante).

Nel passaggio del *Press Book*, interessante è inoltre l'utilizzo esplicito di "fiaba", con la consapevolezza degli autori di aver realizzato un racconto fiabesco.

In un comunicato stampa di *Bella e perduta*, Marcello afferma: «Quando mi sono imbattuto nella Reggia di Carditello e nella favola – perché di favola si tratta – di Tommaso, [...] ho visto una potente metafora di ciò che sentivo la necessità di raccontare: dopo la morte di Tommaso, prematura e improvvisa, *Bella e perduta* [...] è diventato un altro film, sposando fiaba e documentario, sogno e realtà» (Marcello).

Il regista utilizza in questo caso senza alcuna differenza "favola" e "fiaba", definendo *Bella e perduta* prima in ambo i modi. Le differenze tra i due sono in realtà ben definite, e problematico è indentificare *Bella e perduta* come favola o fiaba, avendo elementi ascrivibili a entrambi i generi.

Si consideri la "morale", che nella favola l'insegnamento relativo a un principio etico, spesso formulato esplicitamente a fine narrazione, mentre nella fiaba essa è, per lo più, sottintesa nella trama e nella struttura. È innegabile che *Bella e perduta* abbia una "morale", pur non essendo in forma "proverbiale" come accade nella favola (e accade anche nella fiaba di Basile).

Nella favola, si attribuiscono agli animali dei pensieri umani ed è quanto avviene in *Bella e perduta* anche se con una peculiarità: le parole di Sarchiapone sono comprese solo da Pulcinella (e dal pubblico).

Rispetto alla favola, sembrano prevalere gli elementi fiabeschi. Come noto, le fiabe hanno origine dal mito e dalla tradizione legata alla terra, basata su situazioni di liminarietà e con strutture comuni, come enunciato da Propp (1928), con una coesistenza tra fiaba e mito (Lévi-Strauss 1980 e 1990).

*Bella e perduta* è una fiaba i cui riferimenti letterari guardano alla tradizione del territorio: in primo luogo, *Lo cunto de li cunti* di Basile e al viaggio teatrale de *La cantata dei pastori* nella sua evoluzione post-perrucciana.

Evidente questa doppia “discendenza” dall’utilizzo stesso del nome “Sarchiapone”. Il termine “sarchiapone” compare per la prima volta in *Peruonto*, terza fiaba della prima giornata del *Cunto*, il cui protagonista viene definito «lo chiù solenne sarchiapone c’avesse creiato la natura» (Basile). Successivamente compare come personaggio che si affianca a Razzullo ne *La cantata dei pastori*, dalle edizioni settecentesche dell’opera di Perrucci.

Scrivendo Michele Rak: «Il *Cunto* è un’opera scritta mescolando i codici della letteratura barocca – dalla lirica al romanzo – con la nebulosa del racconto popolare e del “teatro basso” napoletano. È un’opera di grande sapienza tecnica e letteraria ed è dotata di una struttura flessibile, indifferente e volutamente contraddittoria dei canoni del racconto umanistico e dei vincoli del sistema dei generi letterari» (Rak). Continua affermando che all’interno dei racconti «sono disposti, in modo ora soltanto in parte percepibile attraverso il tessuto verbale, modi di dire, versi di canzoni, microazioni teatrali [...]» (Ivi).

In questo senso *Bella e perduta* si configura come un possibile *cunto* basiliano con codici diversi che si mescolano e una notevole sapienza tecnica, come nota Nicola Lagioia su «Internazionale», «una tradizione registica poco praticata che va dal Pasolini di *Edipore* al Bresson di *Au hasard Balthazar* [...]». Andrea Lavagnini ed Enrico Maisto parlano di «splendore figurativo delle sequenze iniziali» e sottolineano il talento visivo del regista «che per questo film ha scelto di lavorare in pellicola, sfruttando la natura viva del supporto, la sua deteriorabilità, la sua grana, girando addirittura con materiali scaduti per dare un senso di irrealtà».

Prosegue Rak su Basile: «Una teoria dello specchio – il mondo è doppio e c’è un rapporto speculare tra realtà e finzione – è frequente in questa e nelle altre opere di Basile ed è un tema domi-

nante nella cultura barocca [...]». Il rapporto speculare tra realtà e finzione, come visto, è alla base di *Bella e perduta* attraverso la coesistenza di più elementi.

Interessante soffermarsi su alcuni punti analizzati da Rak nel suo discorso sulla fiaba codificata dal *Cunto*. In primo luogo, il tempo della fiaba è indeterminato e la sua misura è la determinatezza della leggenda o del rito. In *Bella e perduta* vi è questa indeterminatezza: le uniche date certe sono quelle delle manifestazioni per la Reggia di Carditello e della morte di Tommaso, ma al di là di queste il tempo del viaggio di Pulcinella e Sarchiapone appare indefinito.

Il luogo fiabesco non è identificabile e ha una topografia intermedia tra il noto e l'ignoto (Rak).

Questo rapporto tra noto e ignoto topografico si ritrova perfettamente in *Bella e perduta*. Chiari sono il punto di partenza (Carditello e la Terra dei Fuochi) e di arrivo (la Tuscia), ma non identificabile è il percorso che Pulcinella e Sarchiapone compiono a piedi, dando vita a un viaggio che è apparentemente immobile, breve, eppure molto lungo, passando per casali e sotto alberi simbolici, come quello sotto cui Pulcinella si leva la maschera. Inoltre, il viaggio e il rapporto di Pulcinella e Sarchiapone riportano a Razzullo e Sarchiapone de *La cantata dei pastori*. Il vagabondare grottesco in Terra Santa di Razzullo e Sarchiapone si ritrova nel percorso di *Bella e perduta* che troverà la sua conclusione in una grotta e nel rituale del bufalo sacrificale.

Si è detto di Saint-Exupéry e, al di là di Basile e Perrucci, *Il piccolo principe*, fiaba contemporanea per eccellenza, si percepisce in particolare nei pensieri del bufalo Sarchiapone. Questi ripercorre la sua vita di animale e riflette sul senso della vita alla luce delle angosce degli uomini e sulla necessità di sperare. Giunge, poco prima della fine, alla poetica contrapposizione tra la Terra e altri pianeti dove ci può essere maggiore comprensione. Si tratta di una magica ingenuità che guarda palesemente a Saint-Exupéry e al viaggio del Piccolo Principe sui pianeti dall'asteroide 325 al 33. Un viaggio lì



effettuato, in *Bella e perduta* solo sognato da Sarchiapone alla fine del suo viaggio terreno.

### **Il misticismo buddista di *State of Dogs***

Il racconto di Sarchiapone, con il mondo visto attraverso la sua prospettiva, trova un parallelo in *State of dogs*, diretto dal mongolo Dorjkhandyn Turmunkh e dal belga Peter Brosens, quest'ultimo autore anche di *City of the Steppes* (1993) e *Poets of Mongolia* (1999), che insieme a *State of dogs* formano la “Mongolian Trilogiy”, di *Khadak* (2006), suo primo film *fiction* basato sul nomadismo mongolo, e *Altipiano* (2009).

Si parta anche qui dalla trama: il cane randagio Baasar, mentre sta vagando tra le strade della capitale Ulan-Bator, viene ucciso da cacciatori il cui compito è ridurre il numero, altissimo, di cani senza padrone. L'anima del cane si deve quindi reincarnare e, come si narra in una leggenda mongola buddista, potrà avvenire sotto forma di essere umano, dopo aver passato una vita a vagare libero. Ma Baasar non vuole rinascere uomo. La sua anima inizia quindi a ripercorrere tutta la sua esistenza: prima cane da pastore che viveva nella steppa con una famiglia nomade, poi abbandonato dai propri padroni, infine l'incontro con una donna incinta.

Molti sono i tratti comuni tra *Bella e perduta* e *State of Dogs* che si presenta come «un film straordinario, sicuramente il migliore della Mongolia post comunista e forse dell'intera storia cinematografica di quel paese, [...] una pellicola difficile da definire e inserire in un genere preciso» (Rotondi; sul cinema mongolo si veda Grøn).

Parimenti a *Bella e perduta*, la pellicola di Brosens e Turmunkh ha una struttura allo stesso tempo semplice e complessa con elementi di finzione che si integrano con stralci documentari ed etnografici, altri fiabeschi, fantastici e impressionisti, come impressionista è

l'immagine di Ulan-Bator e della Mongolia che gli autori danno. In uno dei pochi saggi sulla pellicola, Michaela Schäuble si sofferma sulla struttura drammatica: «The film lacks a conventional plot as well as a dramatic structure, and consists of a collage of seemingly random images, sounds, and every day scene of Mongolian life – in the capital, on the steppe, and thought the whole year» (Schäuble). E ancora: «The camera seems to float in the air, and many times the shots are taken from a low angle in order to match the dog's perspective».

Come nel caso di Marcello che mostrava il mondo visto da Sarchiapone, anche i registi di *State of dogs* optano in varie occasioni per riprese dal basso che devono riproporre la prospettiva di Baasar.

Alle vicende di Baasar che non vuole diventare uomo, si affiancano letteratura, leggende mongole, miti di fondazione, cerimonie e canti popolari. Vi è una coesistenza tra fiaba e mito, riprendendo Lévi-Strauss. Si legga ancora Schäuble: «As Baasar's spirit wanders the country, the eclipse myth of the dragon Rah is skilfully taken up and intertwined throughout the film» (ibid.).

Il risultato è un film riflessivo e spirituale, dal sapore quasi mistico, lento, che parte, in apertura di pellicola, da una poesia scritta e recitata dal poeta mongolo Baatar Galsansukh: un'ode alla vita in cui i versi annunciano le sette ragioni per morire e specularmente le sette ragioni per vivere.

La reincarnazione di Baasar si fa metafora della condizione umana, in cui tutto scorre. Come nota Carson Lund su «Cinologue», il movimento è il tema centrale della pellicola: il fluire della vita e il rapporto vita-morte sono mostrati visivamente attraverso movimenti reali e concettuali (Lund). Si va dall'errare del cane al vagare della sua anima, dal transito di treni e auto in paesaggi sconfinati sino al passaggio dai costumi tipici a quelli della modernità. Il tutto si conclude con la scena che vede protagonista l'esibizione di una contorsionista e che dà bene l'idea di un'astrazione della vita.

Come Sarchiapone, anche Baasar ha una consapevolezza e un pensiero definito. Anche se nel film di Brosens e Turmunkh non ne ascoltiamo davvero i pensieri, quanto la voce ripetitiva e contemplativa di un narratore, la rinascita di Baasar porta l'animale a riflettere sul suo passato, sulla sua condizione di cane e sul suo possibile futuro di uomo reincarnato. Da questo punto di vista non si è distanti da *Cuore di cane* (1925) di Michail Bulgakov.

Il misticismo di *State of Dogs* è autentico e ha una componente sociale che vede la contrapposizione tra tradizione e modernità, tra nomadismo (steppa, ma anche randagismo) e alienazione dell'umanità all'interno del tessuto urbano, con Ulan-Bator città che con il suo milione di abitanti conta circa il 38% della popolazione della Mongolia.

armando.rotondi@gmail.com

Autori e Testi citati: *Bella e perduta*, Comunicato Stampa, Torino Film Festival, 2015; *Bella e perduta*, Press Book, 2015; Giovan Battista Basile, *Lo cunto de li cunti*, a cura di Michele Rak, Milano, Garzanti, 1995 (I ed. 1985); Annalisa Ferrante, *Bella e perduta la terra di Pulcinella*, «Lefb», 28 novembre 2015, pp. 74-75; Franco Carmelo Greco (a cura di), *Pulcinella maschera del mondo*, Napoli, Electa, 1990; Nis Grøn, *Cinema on the steppes of Central Asia: Mongolian film culture from communism to commercialization*, «Asian Cinema», Volume 24, Number 2, October 2013, pp. 175-194; Nicola Lagioia, *Bella e perduta è un film visionario sull'Italia di oggi*, «Internazionale», 13 agosto 2015, pubblicazione online; Andrea Lavagnini, Enrico Maisto, *Bella e perduta di Pietro Marcello*, «Aggiornamenti sociali», giugno-luglio, pp. 522-524; Claude Lévi-Strauss, *Antropologia strutturale due*, Milano, Il Saggiatore, 1990; Id., *Mito e significato*, Milano, Il Saggiatore, 1980; Carson Lund, *State of Dogs*, «Cinologue», 27 settembre 2011, pubblicazione online; Anna Pagliara, *Bella e perduta*, «CineCriticaWeb», 2015, pubblicazione online; Andrea Perrucci, *La cantata dei pastori*, Napoli, Bellini Editrice, 1999; Guido Piovene, *Viaggio in*

*Italia*, Milano, Baldini & Castoldi, 2013 (I ed. 1951); Vladimir Propp, *Antropologia della fiaba*, Roma, Newton Compton, 2003; Michele Rak, *L'invenzione della fiaba*, in Michele Prisco (a cura di), *Giambattista Basile*, coordinamento scientifico dell'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici e Soprintendenza per i beni artistici e storici, Napoli, Elio De Rosa Editore, 1995; Id., *Da Cenerentola a Cappuccetto Rosso. Breve storia illustrata della fiaba barocca*, Milano, Bruno Mondadori, 2007; Id., *Logica della fiaba: Fate, orchi, gioco, corte, fortuna, viaggio, capriccio, metamorfosi, corpo*, Milano, Bruno Mondadori, 2005; Id., *Storia breve del racconto fiabesco*, in Michele Rak-Domenico Rea, *Fiabe Campane*, Milano, Mondadori, 1984, pp. 1-63; Armando Rotondi, *State of Dogs/Noboi Oron (Mongolia, 1998)*, «AsiaExpress», 25 gennaio 2012, pubblicazione online; Antoine de Saint-Exupéry, *Il piccolo principe*, con le illustrazioni dell'autore, Milano, Bompiani, 2015; Domenico Scarfoglio, Luigi M. Lombardi Satriani, *Pulcinella: Il mito e la storia*, Roma, Leonardo, 1992; Michaela Schäuble, *The Ethnographer's Eye: Vision, Narration, and Poetic Imagery in Contemporary Anthropological Film*, in Rui Manuel G. de Carvalho-Homem Maria Fatima de Lambert (a cura di), *Writing and Seeing: Essays on Word and Image*, Rodopi, Amsterdam-New York, 2006, pp. 301-3013; Chiara Ugolini, "Bella e perduta", *l'Italia raccontata da un bufalo con la voce di Elio Germano*, «La Repubblica», 13 novembre 2015, pubblicazione online; Arnold Van Gennep, *I riti di passaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002.







stampa

Arcoiris Multimedia srl  
Via Wenner, 61 – Salerno  
[info@arcoirismultimedia.it](mailto:info@arcoirismultimedia.it)