

PAOLO GETREVI

SOTTO LA VOLTA DEL CIELO.
DA *IL FU MATTIA PASCAL* A *MICROCOSMI*

ABSTRACT - This essay analyses the figure *volta del cielo* in the Italian novel from Pirandello to Magris.

KEY WORDS - Italian novel, Pirandello, Magris.

RIASSUNTO - Il saggio analizza la figura *volta del cielo* nel romanzo italiano da Pirandello a Magris.

PAROLE CHIAVE - Romanzo italiano, Pirandello, Magris.

«UNO STRAPPO NEL CIELO»

-La tragedia d'Oreste in un teatrino di marionette!- venne ad annunziarmi il signor Anselmo Paleari. [...]

-La tragedia d'Oreste?

-Già! *D'après Sophocle*, dice il manifestino. Sarà l'*Elettra*. Ora senta un po' che bizzarria mi viene in mente! Se, nel momento culminante, proprio quando la marionetta che rappresenta Oreste è per vendicare la morte del padre sopra Egisto e la madre, si facesse uno strappo nel cielo di carta del teatrino, che avverrebbe? ⁽¹⁾.

Gli occhi di Oreste «andrebbero lì, a quello strappo» ⁽²⁾. E vana risulterebbe la vendetta, come ogni gesto sottoposto all'inconsistenza del *senso*. «Oreste, insomma, diventerebbe Amleto» ⁽³⁾. La lezione del

⁽¹⁾ L. PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, in *Tutti i romanzi*, a cura di G. Macchia e M. Costanzo, I, Milano, Mondadori 1986 (I ed. 1973), p. 467, nel cap. XII.

⁽²⁾ *Ibid.*

⁽³⁾ *Ibid.*, pp. 467-8.

cavalier Lenzi: «Quando i sentimenti, le inclinazioni, i gusti di questi altri che io penso o che lei pensa non si riflettono in me o in lei, noi non possiamo essere né paghi, né tranquilli, né lieti» (4). Al personaggio è garantito un «annegamento simbolico nell'indistinto» (5). «-La coscienza? [...] Basterebbe forse, ma se essa fosse castello e non piazza [...]. Nella coscienza, secondo me, insomma, esiste una relazione essenziale... sicuro, essenziale, tra me che penso e gli altri esseri che io penso. E dunque non è un assoluto che basti, mi spiego?» (6). *Cielo e piazza*: icone dell'aperto.

E *biblioteca e cimitero* all'inizio e alla fine del *Fu Mattia Pascal*: un'allegoria abulica del chiuso. Il romanzo è collocato «in un tempo inerte», procede per «modelli segmentati, ellittici, a spirale perpetua, che sono una negazione e un'irrisione della temporalità stessa» (7). Il realismo diventa «inaggirabile perché indelimitabile» (8). Teatralità seriale e nichilista: «una lunga fuga e una finale, paradossale e alquanto simulata resa alla morte» (9). L'architettura narrativa si erige nel senso del passaggio, della mediazione senza gerarchie e limiti.

Nell'ordine *orizzontale* di un incontro con Sterne: «Svanisce ogni differenza tra grande e piccolo, tra leggero e pesante, tra lungo e breve» (10). Lo *Sterne di Die Seele und die Formen* suggerito da Giancarlo Mazzacurati: l'interrompere e il deviare e l'aggregare. Passeggiate fra mondi: «un fatto e tutt'intorno uno sciame disordinato di associazioni, suscitate da esso» (11). Ed è impresa quasi impossibile afferrare quel pulviscolo di vita prima che si disperda. «Ciò che voi chiamate 'humour' è il centro attorno al quale tutto si raccoglie, è ciò che Sterne fa vedere da un numero infinito di prospettive, per poterne trovare una che gli permetta di rendersi conto dell'esistenza» (12).

(4) *Ibid.*

(5) G. MAZZACURATI, *Stagioni dell'apocalisse. Verga Pirandello Svevo*, Torino, Einaudi 1998, p. 116, nel cap. «L'umorista non riconosce eroi». Introduzione a «Il fu Mattia Pascal». Il saggio aveva in precedenza introdotto la riedizione Einaudi (1993) del *Fu Mattia Pascal*, proseguendo un fondamentale scavo sulla presenza di Sterne nella narrativa italiana (cfr. G. MAZZACURATI et alii, *Effetto Sterne. La narrazione umoristica in Italia da Foscolo a Pirandello*, Pisa, Nistri-Lischi 1990).

(6) L. PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, cit., p. 424, nel cap. IX.

(7) *Ibid.*, p. 126, anche per la cit. precedente.

(8) G. MAZZACURATI, *Le stagioni dell'apocalisse*, cit., p. 133.

(9) *Ibid.*, p. 136.

(10) G. LUKÁCS, *Die Seele und die Formen*, 1910: traduz. it. *L'anima e le forme*, a cura di S. Bologna, Milano, SE 1991, p. 221, nel cap. *Ricchezza, caos e forma: un dialogo su Lawrence Sterne*.

(11) *Ibid.*, p. 203.

(12) *Ibid.*, p. 205.

E Pirandello, cercando l'identico punto per osservare la folle piazza: «Il vuoto interno si allarga, varca i limiti del nostro corpo, diventa vuoto intorno a noi, un vuoto strano, come un arresto del tempo e della vita, come se il nostro silenzio interiore si sprofondasse negli abissi del mistero»⁽¹³⁾. «Lucidissimamente allora la compagine dell'esistenza quotidiana, quasi sospesa nel vuoto di quel nostro silenzio interiore, ci appare priva di senso, priva di scopo»⁽¹⁴⁾. *Silenzio*. Un luogo che rende plausibili gli altri luoghi. Puro *spatium* topologico, allogato nell'*inesteso*.

PERDERSI NEL «CIELO STELLATO»

Certe notti, dopo aver guardato il cielo stellato, credevo di perdermi; e i pochi passi dalla mia casa mi parevano chilometri e chilometri. Uno sbigottimento angoscioso mi spingeva tra quelli spazi, senza lasciarne né meno uno; e le nuvole ventavano sopra la mia testa. Io avevo paura di non essere più come gli altri, e mi convincevo di non tornare mai più⁽¹⁵⁾.

Nei *Ricordi di un impiegato* il personaggio si trova a percorrere una traiettoria nell'ignoto. Solitario protagonista in quell'*estremo*, che fu di Pascal, «attaché à un coin de cette vaste étendue»⁽¹⁶⁾, «abîmé dans l'infinie immensité des espaces que j'ignore et qui m'ignorent»⁽¹⁷⁾. Nulla è più radicale di simile *perdita*: «Ma allora mi vidi steso morto, sopra un letto di campagna, con un prete che leggeva in un libro; e da quella volta mi son creduto sempre un altro»⁽¹⁸⁾. Impossibile il rifugio nella memoria: i ricordi sono «scherzi inutili del passato»⁽¹⁹⁾. Il passato e il futuro, agostinianamente, si concentrano in un *presente* amplificato. E lo sguardo si inabissa. «Per la mia anima non ci sono che bare e agonie»⁽²⁰⁾.

Aleatorio *cartoon* dell'io. Ma nella minuscola tomba quella molecola, un *quid*, concede all'infinita alterità del cosmo l'unico significato possibile. Bontempelli si muove nell'inconsistenza di *Viaggi e scoperte*.

⁽¹³⁾ L. PIRANDELLO, *L'umorismo*, in *L'umorismo e altri saggi*, a cura di E. GHIDETTI, Firenze, Giunti 1994, p. 140.

⁽¹⁴⁾ *Ibid.*

⁽¹⁵⁾ F. TOZZI, *Ricordi di un impiegato*, in *Opere*, a cura di M. Marchi, Milano, Mondadori 1987, p. 438.

⁽¹⁶⁾ B. PASCAL, *Pensées*, introduction et notes par Ch. -M. Granges, Paris, Garnier 1964, p. 125 (n. 194 dell'ed. Brunschvicg).

⁽¹⁷⁾ *Ibid.*, p. 131 (n. 205).

⁽¹⁸⁾ F. TOZZI, *Ricordi di un impiegato*, cit., p. 438.

⁽¹⁹⁾ *Ibid.*, p. 431.

⁽²⁰⁾ *Ibid.*, p. 423.

Imprevedibili paesaggi mentali. Nel caos degli elementi. Nella meraviglia della finzione che rivela le verità più importanti. L'*Ultimo viaggio e scoperta suprema* ritorna all'immobilità teologica di Proclo. Il corpo attua l'ultima metamorfosi di Proteo e si annulla come spazio:

Per breve ancora mi sentii, strisciando come un'immagine, vivere sopra due dimensioni, poi la soppressione di me fu totale. Fui un punto, fui nulla. Pur sentivo il mio essere, e, privo il mondo di Spazio, intesi che anche vivevo, o almeno ero, angosciosamente ero, come una non annullabile porzione di coscienza. Intesi dunque che solo nel Tempo ero, e per esso; e m'aggrappai al Tempo unica ormai ragione del mio persistere, insufficiente a esprimermi e in pienezza sentirmi ⁽²¹⁾.

Una porzione indefinibile, nell'immutabile moto: «Allora disperatamente quella mia superstita forma di esistenza invocò dal Tempo la guarigione e il ritorno» ⁽²²⁾. Il punto cronotopico si deposita nel vuoto per rivelarcelo.

Oltre, la *dispersione*. E L'immaginario percepisce il decorso del tempo con ripugnanza, diventa elenco di una *fisicità desolato-sconnessa* ⁽²³⁾. La città malata e paratattica di Boine. «Chiese, palazzi, negozi con ciascuno un mercante in fondo, come ogni ragnatela polverosa il suo ragno nel mezzo; fondachi bui, riuniti, ricolmi; vie colorate e mosse perché tutto ciò non sprofonda? [...] Perché dunque regge tutto ciò, che è costruito nel vuoto come un miraggio, che è fatto di male come nella febbre le allucinazioni?» ⁽²⁴⁾.

E la città onirica di *Bestie*. I lampioni paiono «acchiapparsi al muro per non cadere dalla stanchezza» ⁽²⁵⁾. «I muri della camera si fa[nno] sempre più stretti» ⁽²⁶⁾. «Dio mio, queste case mi si butteranno addosso!» ⁽²⁷⁾. «Le cose divengono autonome e iniziano ad accalcarsi intorno all'uomo, mischiandosi con le creature, con l'uomo stesso, con i suoi utensili, le sue idee, i sentimenti e perfino le parole» ⁽²⁸⁾.

⁽²¹⁾ M. BONTEMPELLI, *Viaggi e scoperte*, in *Racconti e romanzi*, a cura di P. Masino, introd. di C. Bo, I, Milano, Mondadori 1961 (ed. or. 1921), p. 477.

⁽²²⁾ *Ibid.*

⁽²³⁾ Cfr. F. ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, relique, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi 1993: fra le «dodici categorie da non distinguere troppo», mi pare questa la più opportuna per i successivi richiami a Boine e Tozzi.

⁽²⁴⁾ G. BOINE, *La città*, in *Il peccato. Plausi e botte. Frantumi. Altri scritti*, a cura di D. Puccini, Milano, Garzanti 1983 (ed. or. 1912), p. 424.

⁽²⁵⁾ F. TOZZI, *Bestie*, in *Opere*, cit., p. 587.

⁽²⁶⁾ *Ibid.*, p. 589.

⁽²⁷⁾ *Ibid.*, p. 573.

⁽²⁸⁾ L. SPITZER, *La enumeración caótica en la poesía moderna*, 1955: traduz. it.

Si fugge anche dalla *funzione* del dire. Si accede alla *finzione*. Ai sogni di Zeno. In una stanza «illuminata di quanta luce può far piacere»⁽²⁹⁾. Nei luoghi della *trasparenza*, una donna «vestita di nero», in una «gabbia». La via dell'intelligibile: «possedere quella donna», «poter mangiarne dei pezzettini». E ancora un'immagine. «La stanza era tutta bianca ed anzi io non vidi giammai una stanza tanto bianca né tanto completamente illuminata dal sole. Il sole di allora passava traverso le pareti?»⁽³⁰⁾. Conoscersi nell'abbaglio dei contrari. «Infatti nessuno si riconosce come bianco se non colui che è realmente bianco»⁽³¹⁾.

Avverrà la *rivelazione* se il cosmo intero è corrosivo? Ancora il rimedio impossibile, quando dal «segreto di una stanza di questo mondo»⁽³²⁾ l'*ordigno* immane frugherà oltre lo strappo del cielo. «Ci sarà un'esplosione enorme che nessuno udrà e la terra ritornata alla forma di nebulosa errerà nei cieli priva di parassiti e di malattie»⁽³³⁾. La civiltà ritorna alla condizione di un nucleo *informe*, nella primordiale e irraggiungibile *salute*. Il soggetto vi si disperde e ritrova nel caotico pulviscolo le immediate ragioni della propria *finitudine* in quanto *coscienza*. E dopo?

LA «STANZA [...] SI ERA NUTRITA DI LEI»

Il teatro di tenebre nella villa romana degli *Indifferenti*: «una caverna [...] dalla volta bassa e fuliginosa»⁽³⁴⁾, «oscurità grigia»⁽³⁵⁾, «ombra nera»⁽³⁶⁾, «ombra umida di caverna»⁽³⁷⁾. «Nel mondo chiuso del romanzo si penetra non per simpatia, nulla è fatto per incantare il lettore, ma si è coinvolti, quasi oppressi dalla obiettiva, massiccia presenza delle persone e del loro 'caso', della loro lenta, implacabile storia»⁽³⁸⁾.

L'enumerazione caotica nella poesia moderna, a cura di A. De Benedetto, in «L'Asino d'oro», II, 3, 1991, p. 123.

⁽²⁹⁾ I. SVEVO, *La coscienza di Zeno*, a cura di M. Lavagetto, Torino, Einaudi Gallimard 1993, p. 870, come per le citt. successive, nel cap. *Psico-analisi*.

⁽³⁰⁾ *Ibid.*, p. 868.

⁽³¹⁾ MEISTER ECKHART, *Dell'uomo nobile*, in *Dell'uomo nobile. Trattati*, a cura di M. VANNINI, Milano, Adelphi 1999, p. 230.

⁽³²⁾ I. SVEVO, *La coscienza di Zeno*, cit., p. 895.

⁽³³⁾ *Ibid.*

⁽³⁴⁾ A. MORAVIA, *Gli indifferenti*, in *Romanzi e racconti. 1929-1937*, a cura di E. Siciliano, Milano, Bompiani 1998, p. 121, nel cap. VII (nella casa di Lisa a colloquio con Michele).

⁽³⁵⁾ *Ibid.*, p. 3, nel cap. I (nella villa della madre).

⁽³⁶⁾ *Ibid.*, p. 13, nel cap. II (ancora nella villa).

⁽³⁷⁾ *Ibid.*, p. 278, nel cap. XV (nella casa di Leo).

⁽³⁸⁾ L. ROMANO, *Un sogno del Nord*, in *Opere*, a cura di C. Segre, II, Milano, Mondadori 1992, p. 1457, nel cap. *Due interni*.

Va in scena l'agguato del desiderio. Le bestie si fiutano, scrutano, in silenzio.

Scontro di corpi. Contatto di pelli. «I suoi occhi non si staccavano da quel po' di petto nudo che il vestito largo lasciava vedere; bruscamente l'afferrò; la rovesciò, le mise le mani addosso; lotta; stricchiolii del letto; inutili contorcimenti [...]; il bacio si posò sul collo, strisciò sulla guancia, si fermò sulle labbra; Carla chiuse gli occhi, reclinò la testa sulla spalla; quel contatto molle e umido della bocca dell'uomo le era indifferente, avrebbe voluto dormire»⁽³⁹⁾. *Gastronomia. Carne. Der Bau* di Kafka: «Nella piazza centrale scelgo un bel pezzo di carne rossa spellata e mi rannicchio con essa in uno dei mucchi di terra dove regnerà certamente il silenzio, in quanto qua dentro esista ancora il silenzio vero e proprio. Lecco e gusto la carne, penso ora alla bestia ignota che in lontananza se ne va per la sua strada, poi penso che, finché mi è possibile, dovrei godermi lautamente le mie provviste. Quest'ultimo è probabilmente l'unico piano attuabile che io possieda»⁽⁴⁰⁾.

Schiacciata dal buio, Carla ne subisce l'efferata voracità: «in verità questa stanza nella quale avrebbe dovuto nutrirsi, si era nutrita di lei: tutti quegli oggetti inanimati avevano succhiato giorno per giorno la sua vitalità»⁽⁴¹⁾. «Una pagina rigorosa che è quasi il riassunto ideologico del romanzo moraviano, il primo testo della letteratura italiana che parli con tale schiettezza della servitù 'gregaria' verso gli spazi del proprio *habitat* biologico»⁽⁴²⁾. La violenza immobile del *bios* aderisce allo spazio omicida: «in quel corridoio l'abitudine e la noia stavano in agguato e trafiggevano l'anima di chi vi passava come se i muri stessi ne avessero esalato i velenosi spiriti; tutto era immutabile»⁽⁴³⁾. Per Carla, come per il vorace misantropo della *Tana*: «Tutto invece è rimasto immutato...»⁽⁴⁴⁾.

Piccolo cosmo della colpa. Una nota del diario di Kafka ne rileva tutto l'orrore: «Strana usanza giudiziaria. Il condannato a morte viene trafitto dal carnefice nella propria stanza senza che altri siano presenti»⁽⁴⁵⁾. Anche Carla resta nel silenzio architettonico della regressione,

⁽³⁹⁾ A. MORAVIA, *Gli indifferenti*, cit., p. 88, nel cap. VII.

⁽⁴⁰⁾ F. KAFKA, *Der Bau*: traduz. it. *La tana*, in *Racconti*, a cura di E. Pocar, Milano, Mondadori 1995 (I ed. 1970), p. 545.

⁽⁴¹⁾ A. MORAVIA, *Gli indifferenti*, cit., p. 208, nel cap. XII.

⁽⁴²⁾ B. BASILE, *Lo specchio e la finestra ne «Gli indifferenti» di A. Moravia*, in *Dal «Novellino» a Moravia*, a cura di E. Raimondi e B. Basile, Bologna, il Mulino 1979, p. 281.

⁽⁴³⁾ A. MORAVIA, *Gli indifferenti*, cit., p. 20, nel cap. III.

⁽⁴⁴⁾ F. KAFKA, *La tana*, cit., p. 547.

⁽⁴⁵⁾ ID., *Tagebücher*, New York 1948: traduz. it. *Confessioni e diari*, a cura di E. Pocar, Milano, Mondadori 1991 (I ed. 1972), p. 562 (in una nota del 19 luglio 1916). E

ma le viene negata la follia sacrificale, che invece *salva* la protagonista della *Mite* di Dostoevskij⁽⁴⁶⁾. Negli *Indifferenti* viene meno la confidenza della morte. Personaggi *superficie*. Leo allo specchio è il perfetto *bambino viziato* di Ortega y Gasset⁽⁴⁷⁾. Nel teatro della propria immagine Narciso perde l'appuntamento con l'*assenza*.

«VUOTA DEL...»

«Tutto è chiaro, preciso, netto nello spazio chiaro, tutto è oscuro e misterioso nello spazio nero. Ci si sente come in presenza dell'ignoto, nel suo valore positivo, ed è il fenomeno del 'mistero' che sembra tradurre nel modo migliore e più immediato questo aspetto caratteristico dell'oscurità vissuta»⁽⁴⁸⁾. Il *chiuso* di un materno immedicabile nel *Conservatorio di Santa Teresa*. Narciso-Sergio:⁽⁴⁹⁾ «Tutta la sua vita era minacciata da quel futuro [...] che a lui rimaneva sempre più oscuro»⁽⁵⁰⁾.

L'architettura si adatta al corpo che la abita. «La villa si ampliò nella sua immaginazione per la continua e rapida ricerca di nascondigli, per la scoperta di stanze ancora inesplorate, e divenne un campo anche

tre giorni dopo, il 22: «Strana usanza giudiziaria. Il condannato è trafitto nella sua cella dal carnefice senza che altre persone possano assistere» (*ibid.*, p. 564). «Nei racconti veri e propri la stanza-incubo diventerà prigionia, camera di tortura, anticamera della morte o addirittura la cella in cui ha luogo, senza testimoni, una bestiale esecuzione capitale» (L. MITTNER, *La letteratura tedesca del Novecento e altri saggi*, Torino, Einaudi 1970, p. 255, nel cap. *Kafka senza kafkismi*).

⁽⁴⁶⁾ «La presenza del cadavere della donna in funzione di accusa [...] risveglia nell'usuraio la percezione dello squallore dei suoi spazi esistenziali. La morte diviene per il 'topo' la rivelazione epifanica della sua tana» (B. BASILE, *La finestra e l'icona. Patologia del monologo interiore ne «La mite di F. M. Dostoevskij*, in *Dal «Novellino» a Moravia*, cit., p. 144).

⁽⁴⁷⁾ Ecco i «due primi tratti» «nel diagramma psicologico dell'uomo-massa attuale»: «La libera espansione dei suoi desideri vitali, pertanto della sua persona, e la radicale ingratitudine verso quanto ha reso possibile la facilità della sua esistenza. L'uno e l'altro tratto costituiscono la nota psicologia del bimbo viziato» (J. ORTEGA Y GASSET, *La rebelión de las masas*, 1930: traduz. it. *La ribellione delle masse*, in *Scritti politici*, a cura di L. PELLICANI e A. CAVICCHIA SCALAMONTI, Torino, Utet 1979, p. 846).

⁽⁴⁸⁾ E. MINKOWSKI, *Le temps vécu*, 1968: traduz. it. *Il tempo vissuto. Fenomenologia e psicopatologia*, Torino, Einaudi 1974 (I ed. 1971), p. 436.

⁽⁴⁹⁾ «Neppure Alain-Fournier si identifica con l'adolescenza di Meaulnes come Bilenchi con l'infanzia di Sergio. Nello stesso modo non ricordo esempio di monocentrismo più pronunciato di questo. Non solo tutto ciò che esiste e capita è visto dalla parte di Sergio, ma anche tutto è detto alla sua misura» (M. LUZI, *Tel qu'en lui même*, introduz. a R. BILENCHI, *Conservatorio di Santa Teresa*, Milano, Garzanti 1991, p. 8).

⁽⁵⁰⁾ R. BILENCHI, *Conservatorio di Santa Teresa*, in *Opere*, a cura di B. CENTOVALLI, M. DEPAOLI, C. NESI, Milano, Rizzoli 1997, p. 265, nel cap. VII.

troppo vasto per movimenti guidati da un unico motivo»⁽⁵¹⁾. Mura elastiche. Sergio non esce dalla camera: la camera vuota è ancora lui stesso. Un io-spazio che accetta la *ferita*: «traverso l'uscio socchiuso vide il babbo dibattersi per terra. La zia era inginocchiata accanto a lui. Udì la mamma piangere senza riuscire a vederla»⁽⁵²⁾. Poi l'«oscurità» e il «silenzio» del Conservatorio: fondare la propria *origine* nell'*impossibilità* della luce.

«Si crederà che ci sono case simili? No, si dirà che falsifico. [...] Case? Ma, per essere precisi, erano case che non c'erano più»⁽⁵³⁾. Il sogno di Malte Laurids Brigge: un'assenza più originaria. «[N]on è un edificio nella sua interezza [...]. In questo modo tutto è sparpagliato dentro di me [...]. È come se l'immagine di questa casa fosse caduta in me da un'altezza incalcolabile e fosse andata in frantumi sul mio fondo»⁽⁵⁴⁾. «Descendre, en songeant, dans un monde en profondeur, c'est aussi descendre en nous-mêmes. [...] Et pourtant, *l'homologie des profondeurs* impose ces images»⁽⁵⁵⁾.

Non un *ritorno*. Piuttosto, un *andare verso*. Un entrare fra mura «nude d'affetti, scarse di fantasia [...] in uno stato di freddezza e di torpore»⁽⁵⁶⁾. Il lavacro di Rita nelle *Lettere di una novizia*: «Crebbe in me a poco a poco la tenerezza fisica per l'astinenza, il desiderio di restare per sempre chiusa e senza contatto, l'inclinazione alla pulizia ed al silenzio»⁽⁵⁷⁾. Nel *convento*. E, spostandoci sul registro dell'umidità fredda, nella *fortezza*. *Il deserto dei Tartari*. «I muri nudi ed umidi, il silenzio, lo squallore delle luci: tutti là dentro parevano essersi dimenticati che in qualche parte del mondo esistevano fiori, donne ridenti, cose allegre e ospitali. Tutto là dentro era una rinuncia, ma per chi, per quale misterioso bene?»⁽⁵⁸⁾.

Al di là, sempre, la *neve*. Nel *Conservatorio di Santa Teresa*: «i fiocchi di neve nell'aria»⁽⁵⁹⁾. Nelle *Lettere di una novizia*: una «pianura

⁽⁵¹⁾ *Ibid.*, p. 311, nel cap. XV.

⁽⁵²⁾ *Ibid.*, p. 266, nel cap. VII.

⁽⁵³⁾ R. M. RILKE, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* 1910: traduz. it. *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, a cura di G. Zampa, Milano, Adelphi 1992, p. 39.

⁽⁵⁴⁾ *Ibid.*, p. 25.

⁽⁵⁵⁾ G. BACHELARD, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, Corti 1963 (I ed. 1948), p. 124.

⁽⁵⁶⁾ G. PIOVENE, *Lettere di una novizia*, in *Opere narrative*, a cura di C. Martignoni, I, Milano, Mondadori 1996 (I ed. 1976), p. 282.

⁽⁵⁷⁾ *Ibid.*, p. 296.

⁽⁵⁸⁾ D. BUZZATI, *Il deserto dei Tartari*, in *Romanzi e racconti*, a cura di G. Gramigna, Milano, Mondadori 1995 (I ed. 1975), p. 24. Cfr. ora *Opere scelte*, a cura di G. Carnazzi, *ivi*, 1998.

⁽⁵⁹⁾ R. BILENCI, *Conservatorio di Santa Teresa*, cit., p. 306, nel cap. XIV. Clara alla finestra: Sergio crede di attirarne l'attenzione «guardando la neve cadere con interessa-

coperta di neve»⁽⁶⁰⁾. E, nel *Deserto dei Tartari*, «solitarie torri, muraglioni a sghembo coronati di neve»⁽⁶¹⁾. Oltre una finestra, «la blancheur est l'équivalent plastique du silence»⁽⁶²⁾. La speranza di una soglia. Un *accedere* e un *attendere*. Ma un restare nel limite del proprio sogno, nel dolore del cuore.

Sognando una casa che porti «les grands signes de la profondeur»⁽⁶³⁾ non si cerca un segreto passato. «La maison du souvenir, la maison *natale* est construite sur la crypte de la maison onirique. Dans la crypte est la racine, l'attachement, la profondeur, la plongée des rêves»⁽⁶⁴⁾. La *cripta* di Aniceto in *Casa «la Vita»* di Savinio. Sembra una *soffitta*: «Continua fino in fondo al corridoio. È stanco. Sente un grave peso sulle spalle. È davanti alla camera del violinista. Il suono è ormai così vicino... Più in là non si può andare: è l'ultima camera. [...] | Apre la porta. | La camera è vuota. Vuota di tutti gl'inquilini della casa. Vuota di mobili. Vuota del...»⁽⁶⁵⁾. Il presente segregato si nega alla verità. «Quanto più la tana sembra solidamente chiusa al di fuori, tanto più grande è il pericolo di rimanervi rinchiusi con l'esterno, di esservi abbandonati, senza scampo al pericolo, e quando sembra che questa intimità perfettamente chiusa annulli ogni minaccia estranea, è allora che essa diviene estraneità minacciosa, e si profila l'essenza del pericolo»⁽⁶⁶⁾.

mento esagerato, preoccupato. [...] Nulla lo colpì. Il cielo, grigio da alcuni giorni, sprigionava una luce opaca e uguale che, in lontananza, impediva di scorgere i fiocchi di neve» (*ibid.*).

⁽⁶⁰⁾ G. PIOVENE, *Lettere di una novizia*, cit., p. 430. Condannata, Rita scrive alla madre del «nuovo paese», «che si è steso oramai nella [sua] mente»: i campi come divisi «in un numero infinito di stanze chiuse», il paesaggio innevato ha «la intimità di una casa e insieme una sconfinata mollezza». E Rita vuol diventare «uno dei fiocchi di neve, che escono dalla nebbia, cadono e si disfanno in un qualsiasi punto di questi prati» (*ibid.*, pp. 430-1, anche per le citt. precedenti).

⁽⁶¹⁾ D. BUZZATI, *Il deserto dei Tartari*, cit., p. 67. Anche il tenente Drogo sta guardando «dalla finestra» gli «aerei spalti e fortini»: «Una luce chiara dall'occidente ancora gli illuminava ed essi misteriosamente così splendevano di una impenetrabile vita» (*ibid.*).

⁽⁶²⁾ G. DURAND, *Psychoanalyse de la neige*, in *Champs de l'imaginaire*, textes réunis par D. Chauvin, Grenoble, Ellug 1996, p. 14. Il saggio è del 1953.

⁽⁶³⁾ G. BACHELARD, *La terre et les rêveries du repos*, cit., p. 124.

⁽⁶⁴⁾ *Ibid.*, p. 98.

⁽⁶⁵⁾ A. SAVINIO, *Casa «la Vita»*, Milano, Adelphi 1988, p. 311, nel racconto eponimo.

⁽⁶⁶⁾ M. BLANCHOT, *L'espace littéraire*, Paris 1955: traduz. it. *Lo spazio letterario*, Torino, Einaudi 1967, p. 144.

UNA «CAMERA GRANDE E VUOTA»

Menzogna e sortilegio. Elisa De Salvi si avvicina al proprio *segreto*. «In questa cameretta io ho consumato, quasi sepolta, la maggior parte del tempo che ho vissuto in questa casa. In compagnia dei miei libri e di me stessa, come un monaco meditativo: straniera a tutto quanto avveniva nelle prossime stanze, priva d'ogni società e passatempo e immune dalle frivolezze che non risparmiano, per solito, neppure le fanciulle più semplici. Ma non si deve credere, perciò, che questa camera solitaria sia stata il rifugio di una santa: piuttosto d'una strega» (67). Un Giona mai salvo, celato per sempre nelle «forme, aria, figure» della «casa natale», come dietro «i lineamenti d'una maschera» (68). Nelle lettere del finto cugino implode lo spazio sofferente di una *scrittura* che non si apre al racconto di una vocazione, ma alla «storia d'una serie di catastrofici autismi, che sono tutti, e all'opposto, *chiusura*»; (69) «ineluttabile ritrovata chiusura» (70).

La *casa* della *modernità* di Narciso. «Si deve forse intendere che neppure le luci naturali del cielo hanno il diritto di penetrarvi» (71). «Il finto cugino afferma ch'essa è costruita in luogo alto e inaccessibile; ma poi ce ne dà un quadro tale, che la nostra mente si raffigura una magione sotterranea» (72). «La casa ha tutti i muri *chiusi*. Nessuna uscita o comunicazione col di fuori. Niente luce naturale, però gran pompa di fiaccole, candelabri, lampadari. E saloni, aule, navate, alcove. [...] E sacrifici crudeli e astrusi, come ferirsi le palme o bruciarsi con un ferro da ricci le mammelle. Sacrifici non molto diversi da quelli che vengono compiuti per idolatria fra le tribù primitive» (73).

Uno spazio *collettivo* e *perenne*. Auschwitz è di tutti e per sempre. Ai limiti della nominabilità come ai limiti della storia:

Questo è l'inferno. Oggi, ai nostri giorni, l'inferno deve essere così, una camera grande e vuota, e noi stanchi di stare in piedi, e c'è un rubinetto

(67) E. MORANTE, *Menzogna e sortilegio*, in *Opere*, a cura di C. Cecchi e C. Garboli, I, Milano, Mondadori 1988, p. 17, nel cap. II dell'*Introduzione alla storia della mia famiglia*.

(68) *Ibid.*, p. 570, anche per le due citt. precedenti, nel cap. VI *La casa nuziale* della quarta parte.

(69) L. LUGNANI, *Logos kai Ananke*, in L. Lugnani et alii, *Per Elisa. Studi su «Menzogna e sortilegio»*, Pisa, Nistri Lischi 1993, p. 85.

(70) *Ibid.*, p. 86.

(71) E. MORANTE, *Menzogna e sortilegio*, cit., p. 795, nel cap. IV *Le seduzioni romantiche non erano che prose scadenti?* della sesta parte.

(72) *Ibid.*, p. 794.

(73) C. GARBOLI, *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*, Milano, Adelphi 1995, pp. 60-61.

che gocciola e l'acqua non si può bere, e noi aspettiamo qualcosa di certamente terribile e non succede niente e continua a non succedere niente. Cosa pensare? Non si può più pensare, è come essere già morti. Qualcuno si siede per terra. Il tempo passa goccia a goccia ⁽⁷⁴⁾.

Se questo è un uomo salva la tradizione stessa del narrare. Primo Levi è il centro di una figura di clessidra: esperisce la *profondità* dell'orrore e concede al romanzo il dono dell'espiazione.

Alle soglie di una innocenza ritrovata? No. Nel *Sentiero dei nidi di ragno* è sempre un riattraversare il deserto: «Pin è seduto sulla cresta della montagna, solo [...]. È successo un fatto irrimediabile, ormai [...]. Non potrà più ritornare con gli uomini del distacco, non potrà mai combattere con loro. [...] | Ecco, Pin andrà via, lontano [...]» ⁽⁷⁵⁾. La pena di una identità esitante.

E poi la favola del passero solitario, a chiudere un ciclo narrativo. Il *puer* difende Alba «ritto sull'ultima collina, guardando la città» ⁽⁷⁶⁾. La «campagna davanti a Johnny rimaneva vergine, panica, totemica» ⁽⁷⁷⁾. Spazio aperto e rischioso, da scrutare, da possedere, una «misteriosa, femminile planitudine» ⁽⁷⁸⁾. La solitudine della «voragine della notte» ⁽⁷⁹⁾, del «vento polare» e della «morsa del freddo». Johnny «affogato nella tenebra», nella «notte desolata» ⁽⁸⁰⁾. «Io sono il passero che non cascherà mai. Io sono quell'unico passero!» ⁽⁸¹⁾.

Ma «in quell'inferno notturno», «gli parve di vedere in un cerchio di luce diurna le grige, petree guance di Ivan e Luis». Una visione. Compagni. Cadaveri. Nella memoria, la rivelazione del nulla e di sé: «e puntò avanti, quasi piegato in due, agli atomi di luce che costellavano la nera massa della Langa». *Luce / nera*: dopo tanto correre, Johnny Etторе è vicino al dono supremo della conoscenza e del sacrificio. L'uccello orgoglioso diventa il padrone di un territorio, una *civitas* che attende di rinnovarsi.

⁽⁷⁴⁾ P. LEVI, *Se questo è un uomo*, in *Opere*, introd. di C. Cases, I, Torino, Einaudi 1987, p. 15.

⁽⁷⁵⁾ I. CALVINO, *Il sentiero dei nidi di ragno*, in *Romanzi e racconti*, a cura di M. Barenghi e B. Falchetto, I, Milano, Mondadori 1991, p. 139.

⁽⁷⁶⁾ B. FENOGLIO, *Il partigiano Johnny II*, in *Romanzi e racconti*, a cura di D. Isella, Torino, Einaudi Gallimard 1992, p. 782. Tutto il gruppo di citt. di Fenoglio è ricavato dai capp. 24 (*La Città* 4), 31 (*Inverno* 1), 37 (*Inverno* 7).

⁽⁷⁷⁾ *Ibid.*, p. 699.

⁽⁷⁸⁾ *Ibid.*

⁽⁷⁹⁾ *Ibid.*, p. 844, anche per le tre citt. successive.

⁽⁸⁰⁾ *Ibid.*, p. 782.

⁽⁸¹⁾ *Ibid.*, p. 845, anche per le tre citt. successive.

«[...] IL SILENZIO E LO SPAZIO»

Eppure la civiltà si allontana dalle *patrie*. Heidegger in Grecia nel 1962: il «mondo della tecnica e dell'industria nata col concorso della scienza crea possibilità sempre nuove, possibilità che vanno aumentando in maniera sempre più rapida e grazie alle quali l'uomo moderno si sente di casa dappertutto»⁽⁸²⁾. «E se invece questo esser-di-casa privo di un radicamento, garantito soltanto dalla tecnica e dall'informazione, avesse rinunciato a cercare una patria, per accontentarsi soltanto di una smania illimitata di viaggiare?»⁽⁸³⁾.

La cronaca di viaggio cerca nuovi radicamenti, una sorta di *esserci* nell'*inventio* narrativa. La geografia e l'ideologia diventano l'*esotico* e l'*estetico* di scritture che tendono a mutare il proprio statuto. Occorre raccontare le nuove società, gli estremi e gli eccessi del moderno. Nell'ottobre 1951 Calvino si lascia avvolgere dall'Urss immensa, ma non dimentica una sorta di esorcismo pedagogico. Tanto è terribile l'orso cosacco della propaganda politica quanto diventa piccino e grazioso il *vero* villaggio sovietico:

Queste casette di legno non sono mica brutte, però. Ci sono tra loro anche molte villette civettuole, con la veranda davanti, con cornici di legno traforate alle finestre. Sul davanzale, tra i doppi vetri – ma questo quasi sempre, in tutte – piante da fiore in vaso. Qualcosa tra lo *châlet* e il *cottage*; dello *châlet* hanno l'aria nordica e nevosa, mentre il giardinetto intorno, cintato da un basso steccato, accentua il ricordo anglosassone. Ma ecco che a poco a poco mi vengono in mente riferimenti di vecchia Russia, specie nei punti di Mosca più rustici e paesani: una suggestione di atmosfere alla Gorki. Ed è pure da tetti di casette come queste che prendono il volo gli evasivi folletti di Chagall⁽⁸⁴⁾.

Spazi alpini o inglesi. Innocuo populismo letterario. Meraviglie infantili della pittura. Son cose che conosciamo, dice il pioniere ai suoi lettori. «Ecco che mi scopro reazionario; ecco che preferisco il vecchio al nuovo, ecco in me stesso i peggiori vizi del turista che cerca solo il 'pit-

⁽⁸²⁾ M. HEIDEGGER, *Aufenthalte*, Frankfurt am Main 1989: traduz it. *Soggiorni. Viaggio in Grecia*, Parma, Guanda 1997, pp. 42-3.

⁽⁸³⁾ *Ibid.*, p. 43.

⁽⁸⁴⁾ I. CALVINO, *Taccuino di viaggio nell'Unione Sovietica*, in *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, I, Milano, Mondadori 1995, p. 1419. La corrispondenza viene pubblicata tra febbraio e marzo 1952 sulle pagine dell'«Unità»; informazioni e varianti: *ibid.*, II, p. 3019-25.

toresco'; ecco che mi dispiace che le casette a un piano scompaiano e cedano il posto ai palazzi in muratura»⁽⁸⁵⁾.

E un anno prima, Piovene di fronte al sogno libertario e tecnico dei *buildings* di New York. Altre novità dell'*immenso* da condurre nel riposante *originario* della natura:

L'americano non si rende ancora conto della bellezza di Nuova York. Una bellezza che deriva (altra ragione di sollievo per me) dalla mancanza d'arte nel senso nostro: con le barriere e i limiti.

Nuova York non è stata ancora compresa dagli americani, benché, come creazione architettonica, appartenga a un periodo della storia recente ma determinato e concluso. Perciò quell'impressione, che si ha nelle strade, insieme di modernità e di archeologia. [...] La bellezza di Nuova York è una bellezza di natura: pietre, mattoni, cemento fatti natura⁽⁸⁶⁾.

Non arida materia. Ma in «un color d'alga oceanica», «giganteschi fantasmii», «fungaie, polipi». E sui tetti, altre case, «simili a case di bambola», trasformano questi grattacieli in «divinità orientali cariche di animali e di simboli»⁽⁸⁷⁾.

Fragore ideologico del viaggio. Si cerca di resecare dalla finzione turistica i luoghi noti della nostalgia e dell'archeologia spirituale, dove *natura* e *cultura* non si siano ancora abbandonate. La Grecia ridiventa, per eccellenza, lo *spazio interpretabile*. Dove imbattersi ancora in una *facies* della verità? Heidegger la ritrova a Delo, «elemento invisibile presente in tutte le cose»⁽⁸⁸⁾.

Per Comisso è in quella «Grecia mentale», «quella vera Grecia che va dall'epoca prima di Omero fino all'arrivo dei Romani»⁽⁸⁹⁾. Lì è la purezza onirica. L'apparenza del paesaggio è invece noiosa, inutile, sporca. Il movimento circolare della verità ruota semmai intorno all'*altro* che è *corpo*. E la *scoperta* della bellezza si concentra in «una decina di kouroi, quasi tutti del sesto secolo avanti Cristo»⁽⁹⁰⁾:

Si impongono fino a disporre alle grida e alla danza per la meraviglia e riescono a capovolgere tutto il giudizio che si aveva prima sulla scultura greca. Queste statue appaiono grandi e dominanti. queste statue di giova-

⁽⁸⁵⁾ *Ibid.*, p. 1420.

⁽⁸⁶⁾ G. PIOVENE, *De America*, Milano, Garzanti 1953, p. 9.

⁽⁸⁷⁾ *Ibid.*, anche per le citt. precedenti.

⁽⁸⁸⁾ M. HEIDEGGER, *Soggiorni. Viaggio in Grecia*, cit., p. 41.

⁽⁸⁹⁾ G. COMISSO, *Approdo in Grecia*, in *Viaggi felici*, Milano, Longanesi 1966, p. 238, anche per la cit. precedente. Della precedente ed. (Garzanti 1949) restano il titolo e alcuni capitoli; Comisso vi aggiunge *Questa è Parigi* (1931) e, appunto, *Approdo in Grecia* (1954).

ni sull'entrare nella vita d'uomini, venivano offerte alla divinità in segno di devota richiesta di protezione. Venivano quindi ispirate da un grande senso religioso, da quel senso che è stato fino dall'origine dell'arte il più valido presupposto ⁽⁹¹⁾.

In una pietra l'alveo smisurato di un *principio* della civiltà. Una teofania: «Queste statue rappresentano lo schema dell'essere umano come venne ideato nella mente divina prima di farlo scendere a camminare sulla terra» ⁽⁹²⁾.

Una dimora degli dei? Per Moravia la Grecia «è un Paese vuoto» ⁽⁹³⁾. «Un Paese di fantasmi, di leggiadri, consolanti, amabili fantasmi. Un Paese simile ad una grandiosa e poetica scena vuota di teatro dalla quale gli attori siano partiti or ora, dopo aver recitato le loro parti» ⁽⁹⁴⁾. La perdita è avvenuta ed è definitiva. *Assenza* che non consola.

Eppure, una fenditura nel vuoto. *Qui ed ora*. Anche nell'occasione meno favorevole del percorso turistico, i colori possono diventare luce, come in Italia. E di fronte al Partenone si cancella quel che c'è «di violento, di avido, nel viaggiare stesso, nel voler fare man bassa di ogni bellezza ⁽⁹⁵⁾»:

Quando si esce al cospetto del cielo e alla presenza del tempio, si prova uno stupore grande ma pieno di confidenza come se ci si scoprisse religiosi.

Forse proprio perché non è abitato da alcun dio, esso veramente è figura di quella «pietà che ha sì gran braccia». Ci si sente come in un grembo. Si levano gli occhi a quella fronte come un infante al volto luminoso della nutrice. [...]

[...]

Quanto tempo è passato? Nè presenze né voci intaccano il silenzio e lo spazio, come sul mare; come sul mare non c'è di vivo che il vento ⁽⁹⁶⁾.

A chi sa ascoltare, viene concesso il soffio del silenzio. *Diario di Grecia* di Lalla Romano. *Verticalità*.

⁽⁹⁰⁾ *Ibid.*, p. 284.

⁽⁹¹⁾ *Ibid.*

⁽⁹²⁾ *Ibid.*

⁽⁹³⁾ A. MORAVIA, *Grecia 1959*, in *Viaggi. Articoli 1930-1990*, a cura di E. SICILIANO, Milano, Bompiani 1997 (I ed. 1994), p. 921.

⁽⁹⁴⁾ *Ibid.*, p. 924.

⁽⁹⁵⁾ L. ROMANO, *Diario di Grecia*, in *Opere*, a cura di C. Segre, I, Milano, Mondadori 1991, p. 696. Ed. or.: Padova 1959.

⁽⁹⁶⁾ *Ibid.*, p. 691.

LA «SFERA CHE CONTIENE TUTTO»

E *orizzontalità* della rivelazione mondana in *Ragazzi di vita* di Pier Paolo Pasolini. Una Roma identificata con i corpi che la abitano, la percorrono, la violentano. Una raggiera di materia popolare:

Altri centinaia di centri come quello lì al Tiburtino: con un mare di gente sotto il semaforo, che mano a mano andava sparpagliandosi nelle strade intorno, rumorose come androni, coi marciapiedi tutti rotti, e lungo ruderi colossali di mura con sotto file di tuguri. E bande di giovanotti che facevano a fugga coi loro motori, Lambrette, Ducati o Mondial, mezzi ubbriachi, con le tute unte aperte sul petto nero, oppure acciattati che parevano usciti da una vetrina di piazza Vittorio. Tutto un gran accerchiamento intorno a Roma, tra Roma e le campagne intorno intorno, con centinaia di migliaia di vite umane che brulicavano tra i loro lotti, le loro casette di sfrattati o i loro grattaceli ⁽⁹⁷⁾.

Sparpagliarsi: uno spazio tentacolare. E poi circolare: *accerchiamento*, *intorno intorno*. E caotico: *brulicare*. Una geometria variabile e chiasosa. E il narratore sembra felice di perdersi nella caotica diaspora della carne. Nella poesia della bella giornata metropolitana legata alle verità successive di una prova vitale.

Roma febbricitante e becera, *adagiata*. Eppure, *contratta* nel tempo dell'attimo ultimo: «Questa Roma non del 1950 ma dell'ultimo istante, dell'ultimo vaffanculo gridato dal ragazzo che passa per il lungotevere [...] – questa Roma così ultima e vicina che solo chi la vive in piena incoscienza è capace di esprimerla... tutti sono impotenti davanti a lei, il Papa o Belli redivivo» ⁽⁹⁸⁾. Gerusalemme metamorfica, terragna.

E per un attimo anche Gerusalemme celeste. Roma nell'*interpretazione* di Ungaretti, tra Michelangelo e Michelangelo, tra il *pieno* della volta vaticana e il *vuoto* della Pietà Rondanini: «incominciasti a sentire Roma vicina al mio cuore se non quando capii che in Roma il Barocco ha origine da Michelangelo» ⁽⁹⁹⁾. Tra *giustizia* e *pietas*, il «segreto più segreto» ⁽¹⁰⁰⁾ di un'eccentrica circolarità verticale: «Mi accendo da quel

⁽⁹⁷⁾ P. P. PASOLINI, *Ragazzi di vita*, in *Romanzi e racconti*, a cura di W. Siti e S. De Laude, I: 1946-1961, Milano, Mondadori 1998, p. 707.

⁽⁹⁸⁾ ID., *Squarci di notti romane* (1950), in *Ali dagli occhi azzurri* (1965), ora *ibid.*, II: 1962-1975, Milano, Mondadori 1999 (II ed. ; I ed. 1998), p. 313.

⁽⁹⁹⁾ G. UNGARETTI, *Interpretazione di Roma* (1954/1965), in *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di M. DIACONO e L. REBAY, Milano, Mondadori 1997 (VI ed. ; I ed. 1974), p. 605.

⁽¹⁰⁰⁾ *Ibid.*, p. 613.

giorno all'umile speranza che travolgeva il teso Michelangelo a murare in un lampo ogni spazio non concedendo all'anima nemmeno la risorsa di spezzarsi: ogni spazio è chiuso in alto e vivo nella cupola misteriosa come un seme» ⁽¹⁰¹⁾.

Cambia la direzione dello sguardo. La Roma dei *Superflui* di Arfelli era appena implosa nella paranoia di Luca: «Quella era la città. [...] un essere immenso che lo premeva da tutti i lati, lo spingeva, gli gridava di muoversi, con la voce irosa di un facchino, con il clacson di un'automobile, con lo scampanello di un tram. In cento modi gridava, in cento modi lo incalzava» ⁽¹⁰²⁾. «Il sensoriale vive le sue immagini. Può esserne anche sopraffatto, sommerso. Non riesce a distaccarsene, a prenderne le distanze. Forse è un inconveniente, ma nello stesso tempo è visione del mondo in profondità; poiché queste immagini non si limitano all'aspetto spoglio, superficiale, delle cose isolate, ma tendono a collegarle al Tutto» ⁽¹⁰³⁾.

Il grande *corpo metropolitano* nella *Macchina mondiale* di Volponi. La Roma di Anteo Crociani. Uno spazio tombale frenetico. L'illusione di trovare altri corpi nell'oscurità *troppo piena* delle rive del Tevere:

Ma questa vita non mi interessava perché era la negazione della vita. Era un divertimento arruffato di uomini e di donne ed anche di giovani che non facevano altro che guardarsi pur essendo dispersi; ciascuno non faceva altro che stringere il proprio petto o palpare il proprio ventre, mentre ogni tanto qualcuno andava dietro gli alberi più grandi e scuri o spariva per una scaletta del parapetto. Altro non era che indulgenza per se stesso; niente altro che un amore frenetico per se stesso: un'altra volta il limite della macchina, cioè l'adorazione di se stesso e della macchina che ad altro non può portare che infine all'avvilimento ed alla perdita della coscienza ⁽¹⁰⁴⁾.

E Anteo cerca la geografia dell'ordine supremo, pura. Il professore ascolta «proprio come la montagna ascolta la pianura e la rincuora oppure la domina con il suo silenzio» ⁽¹⁰⁵⁾.

⁽¹⁰¹⁾ *Ibid.* Cfr., nel *Dolore*, gli ultimi versi di *Folli i miei passi*: «Quell'umile speranza | Che travolgeva il teso Michelangelo | A murare ogni spazio in un baleno | Non concedendo all'anima | Nemmeno la risorsa di spezzarsi. | Per desolato fremito ale dava | A un'urbe come una semenza, arcana, | Perpetuava in sé il certo cielo, cupola | Febbrilmente superstite».

⁽¹⁰²⁾ D. ARFELLI, *I superflui*, Venezia, Marsilio 1994 (ed. or. 1949), pp. 20-1.

⁽¹⁰³⁾ E. MINKOWSKI, *La schizophrénie*, 1927 e 1953: traduz. it. *La schizofrenia. Psicopatologia degli schizoidi e degli schizofrenici*, a cura di S. MISURA, Torino, Einaudi 1998, p. 221; dalla ried.: Paris, Payot & Rivages 1997.

⁽¹⁰⁴⁾ P. VOLPONI, *La macchina mondiale*, Torino, Einaudi 1975 (ed. or. 1965), p. 113.

⁽¹⁰⁵⁾ *Ibid.*, p. 117.

Morte, disprezzo, paura: le variabili di una realtà assimilata attraverso fattori e criteri che alloggiano nei campi della logica e della matematica. Le tante x b y di una grafica nitida, il mondo nell'aleatorietà di una pagina: «questa tavola in fondo alla pianura costituiva una perfetta fortificazione: si disponeva con le sue costruzioni come un corpo inattaccabile, come la prova assoluta che può essere data da un bambino predestinato quando mostra il suo castello di terra per dimostrare la sua capacità creativa, credendo che esso sia indistruttibile e che volga il rispetto perenne di tutti gli uomini»⁽¹⁰⁶⁾. Paradosso dell'utopia che concorda con la follia. La metropoli solitaria. Landa di appetiti imperfetti⁽¹⁰⁷⁾.

Poi cambiano le capitali. Eppure Marcovaldo scopre ancora la «prospettiva degli spazi». La *volta del firmamento*: solo il dominio di un sapere che deforma e distrugge? Tra un *laggiu* e un *lassù*. In entrambe le direzioni: luce, poca e malata. Per un istante il moderno Bertoldo è al centro di una «sfera che contiene tutto e non la contiene nessun limite»:

Il buio che ora regnava all'altezza dei tetti faceva come una barriera oscura che escludeva laggiù il mondo dove continuavano a vorticare geroglifici gialli e verdi e rossi, e ammiccanti occhi di semafori, e il luminoso navigare dei tram vuoti, e le auto invisibili che spingono davanti a sé il cono di luce dei fanali. Da questo mondo non saliva lassù che una diffusa fosforescenza, vaga come un fumo. E ad alzare lo sguardo non più abbarbagliato, s'apriva la prospettiva degli spazi, le costellazioni si dilatavano in profondità, il firmamento ruotava per ogni dove, sfera che contiene tutto e non la contiene nessun limite [...] ⁽¹⁰⁸⁾.

L'«esultanza» di Bruno? O la vertigine di Pascal? Un «labirinto e un abisso»: ⁽¹⁰⁹⁾ «[...] solo uno sfittire della sua trama, come una breccia, apriva verso Venere, per farla risaltare, con la sua ferma trafittura di luce esplosa e concentrata in un punto»⁽¹¹⁰⁾. Una *breccia* nel buio, uno spiraglio di *visibilità*.

⁽¹⁰⁶⁾ *Ibid.*, p. 118.

⁽¹⁰⁷⁾ «La crescita di Roma per molti aspetti avvenne come quella di un bosco: un bosco in cui erravano e si azzuffavano gli appetiti umani. Fu un disfrenamento di energie personali in un momento di debolezza amministrativa e morale»: così G. PIOVENE, *Viaggio in Italia*, Milano, Baldini e Castoldi 1993 (ed. or. 1958), p. 830.

⁽¹⁰⁸⁾ I. CALVINO, *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città*, in *Romanzi e racconti*, a cura di M. Barenghi e B. Falchetto, I, Milano, Mondadori 1991, p. 1137.

⁽¹⁰⁹⁾ Sto usando le parole di Borges nelle pagine famose sulla *Sfera di Pascal*: cfr. J. L. BORGES *Otras inquisiciones*, 1952: traduz. it. *Altre inquisizioni*, in *Tutte le opere*, a cura di D. PORZIO, I, Milano, Mondadori 1991 (I ed. 1984), p. 914 e p. 913 per la cit. precedente. Per l'origine della clamorosa figura della *sfera infinita* cfr. ora *Il libro dei ventiquattro filosofi*, a cura di P. LUCENTINI, Milano, Adelphi 1999.

⁽¹¹⁰⁾ I. CALVINO, *Marcovaldo*, cit., p. 1137.

LA «VASTITÀ DELL'UNIVERSO»

Ritorniamo nei *luoghi ciechi*. Nelle ossessioni di *Paolo il caldo*. Spazio paradossale perché *saturo* di un'immensa corporeità che è anche *vuota*:

I due amici erano d'accordo nel riconoscere che per un siciliano l'eroticità di un appartamento vuoto è quasi irresistibile. Sentirsi soli in parecchie stanze, con una porta esterna che ti divide dagli altri, fa pensare alla donna in modo maniaco. L'aria diventa tiepida di tutto quello che si può fare con una sconosciuta... Abbiamo detto la turbante parola: sconosciuta ⁽¹¹¹⁾.

Eros ignoto, in ricordo «della più ingenua gioia che aveva provato da bambino, inoltrandosi a occhi chiusi nella stanza in cui i 'morti' avevano lasciato i giocattoli» ⁽¹¹²⁾. Un femminile non più «assimilato al bianco come suo emblema» ⁽¹¹³⁾ (così Balzac) o «all'insegna della luminosità» ⁽¹¹⁴⁾ in Flaubert. *L'inoltrarsi* è una via verso il buio. «Osservare le cose e le persone, percependo quello che gli altri non percepiscono, poi cacciare l'orecchio dentro se stessi, in angoli profondi e remoti» ⁽¹¹⁵⁾. E la traiettoria *retta* assume una forma *rotonda*: «Un uomo rimane chiuso nel cerchio del suo corpo, e non produce che sbadigli o silenzio» ⁽¹¹⁶⁾.

La geometria multipla del corpo cerca conoscenza e protezione in una parte di sé. Ma una materia tradita corrode anche l'amore per Caterina e impedisce l'*attraversamento* della purezza paterna ⁽¹¹⁷⁾. È il maleficio di Narciso: «Cristo è ormai entrato nel subcosciente» ⁽¹¹⁸⁾. In questo *entrare* nell'onnipotenza il fallimento non potrebbe essere più definitivo. «Cos'è codesta sua paura che la genialità, l'arte, la fantasia, lei non riesca a possederle mai per intero, e che un momento prima del

⁽¹¹¹⁾ V. BRANCATI, *Paolo il caldo*, in *Opere 1947-1954*, a cura di L. Sciascia, Milano, Bompiani 1992, pp. 839-40, nel cap. III della seconda parte (Paolo e l'amico Vincenzo).

⁽¹¹²⁾ *Ibid.*, p. 839.

⁽¹¹³⁾ A. CASTOLDI, *Bianco*, Firenze, La Nuova Italia 1998, p. 110, nel cap. *La mistica del bianco*.

⁽¹¹⁴⁾ *Ibid.*

⁽¹¹⁵⁾ V. BRANCATI, *Paolo il caldo*, cit., p. 880, nel cap. IV della seconda parte.

⁽¹¹⁶⁾ *Ibid.*, p. 715, nel cap. IV della prima parte. Forse non è irrilevante la collocazione simmetrica delle parole del padre di Paolo rispetto alla cit. precedente.

⁽¹¹⁷⁾ Cfr. G. SAVOCA, *Perdita del padre e disperazione nel personaggio di Brancati*, in *Malinconia, malattia malinconica e letteratura moderna* (Atti di Seminario. Trento, maggio 1990), a cura di A. Dolfi, Roma, Bulzoni 1991, p. 341: «E insieme a Caterina Paolo perde la speranza di identificarsi compiutamente col padre, di rivivere la sua vita, di diventare uno scrittore come lui, che aveva lasciato le pagine del diario. Il padre è definitivamente morto».

⁽¹¹⁸⁾ V. BRANCATI, *Paolo il caldo*, cit., p. 911, nel cap. I della terza parte.

pieno possesso scatti un no dall'alto, determinando un vuoto che si riempie, come lei dice, di libidine e di bassezze?»⁽¹¹⁹⁾. L'impossibilità dell'*uscire* coincide con l'*opera* negata.

E la «simulazione ironica» della «forma della follia» diventa la «strategia disorientante»⁽¹²⁰⁾ nel *Male oscuro* di Giuseppe Berto: «ho questo Super-Io tutto d'un pezzo che mi censura da ogni parte mostrandomi inoltre quanto siano fatue le conquiste di coloro che hanno applausi e notorietà e donne e un sacco di soldi si capisce, tutto questo non conta dice il Super-Io e va bene siamo d'accordo io sono disposto a dare applausi e notorietà rotocalchistica e ricchezza in cambio di un solo capolavoro, magari non molto lungo quindici capitoli in totale diciamo»⁽¹²¹⁾. «Il fatto è che siamo allo straniamento della confessione analitica; alla finzione del monologo folle, gestita da un narratore 'saggio', che guarda al se stesso narrato (e confessante) con bonarietà, ironia e pietà»⁽¹²²⁾. La nevrosi come *spazio* del libro.

Oppure, nella *Noia*, come *spazio* pittorico: «Pensavo che la tela era vuota perché non riuscivo a prendere possesso di una realtà qualsiasi, allo stesso modo che era vuota la mia mente nei confronti di Cecilia che mi sfuggiva e non riuscivo a possedere. [...] E allo stesso modo che, con Cecilia, oscillavo tra la noia e la mania sessuale, così nell'arte oscillavo tra la cattiva pittura e la nessuna pittura»⁽¹²³⁾. Cecilia è una *pagina bianca*, luogo dei contrari. Il suo corpo aderisce ai sensi più superficiali e quindi si identifica con l'apparenza. Elastica. Imprendibile. Ma non si può affermare nemmeno quell'unico *verità* immaginabile che è il *profondo*.

L'ambivalenza si colloca anche nell'ordine dei *territori*. Il corpo di Cecilia diventa un *paesaggio*:

Così, certe brevi pianure in parte tosate e in parte erbose mi facevano pensare al suo ventre, certi poggi rotondi al suo seno, certi accidenti del terreno al profilo del suo volto e dei suoi capelli. Oppure vedevo la strada insinuarsi tra due lunghe colline tondeggianti, e allora mi pareva che fossero le gambe aperte di Cecilia distesa supina, e che tra le due colline ci fosse la fenditura del suo sesso e che la macchina corresse verso quella fenditura.

⁽¹¹⁹⁾ *Ibid.*, p. 938, nel cap. II della terza parte (la domanda di Pinsuto).

⁽¹²⁰⁾ V. COLETTI, *La sintassi della follia nella narrativa italiana del Novecento*, in *Nevrosi e follia nella letteratura moderna* (Atti di Seminario. Trento, maggio 1992), a cura di A. DOLFI, Roma, Bulzoni 1993, p. 277, anche per le due citt. precedenti.

⁽¹²¹⁾ G. BERTO, *Il male oscuro*, Venezia, Marsilio 1992 (ed. or. 1964), p. 395.

⁽¹²²⁾ V. COLETTI, *La sintassi della follia nella narrativa italiana del Novecento*, cit., p. 277.

⁽¹²³⁾ A. MORAVIA, *La noia*, in *Opere 1948-1968*, a cura di E. Siciliano, Milano, Bompiani 1989, p. 625, nel cap. VII.

Poi, tutto ad un tratto, quando mi pareva che fossi per immergermi, macchina e tutto, dentro la gigantesca Cecilia fatta di terra, ecco che la prospettiva cambiava e invece di due coline ce n'erano quattro e non c'erano più né gambe né sesso, né niente, c'era soltanto un paesaggio qualsiasi⁽¹²⁴⁾.

E allo *smisurato* si contrappone l'*esiguo* del femminile. La camera di Cecilia è «nuda e squallida, ma di una nudità e di uno squallore naturali e quasi ferini, quali si notano nei luoghi, anfratti o grotte, in cui abitano le bestie selvatiche. Una nudità, per dirla in una parola sola, non tanto di casa povera, quanto di tana»⁽¹²⁵⁾. Senza ornamenti, come il genuino, con una qualità ferina, distruttiva, che pure la verità possiede. La crudele rivelazione di un residuo irriducibile del *bios*.

Il soggetto scopre di non possedere la *dimora di sé*. Né in figura dell'*andare verso* né in quella dello *stare*. Nella casa della *Cognizione del dolore*, l'insopportabilità di una convivenza: «Scendeva: le scale di casa sua, scendeva. La sala era piena di gaglioiffi. Si piazzava allora sul terrazzo, ritto, a gambe larghe sul terrazzo di casa sua, con la pistola a mitraglia, come tenesse un bel mandolino, da grattarlo! da grattarlo ben bene, quel mandolino. Tatràc: la molla, il nottolino, il gancio. Un caricatore lucido, un pettine. La canna del mandolino infilava la sala. Oh! che bella romanza, che manduline, checcanzuna, che marechiare, nella casa liberata! disinfettata!»⁽¹²⁶⁾. «Via, via! fuori!... fuori tutti!»⁽¹²⁷⁾.

Nascondersi. Rendersi invisibile. Latitante in casa propria. Non nella direzione della *fuga*, ma in quella del *possesso*. E rinascere. Il disertore è l'essere nuovo che trova la pienezza del presente:

Ero più nascosto che mai, e la necessità, che mi ero fabbricato, d'esserlo, mi dava una sensazione somigliante alla gioia. Vero che avevo provocato artificialmente quella mia condizione di latitante in casa mia, e che potevo riprendere quando volevo, probabilmente senza danno, la mia solita vita. Non potevo però volerlo; già prima il raccontarmi, lo spiegarmi, il discutermi mi facevano orrore, ed aspiravo a scivolare in una tomba di silenzio; ora il bisogno di nascondermi andava oltre le sue cause, non era più una fuga, ma la corsa verso un possesso. L'altro essere trionfante, il disertore,

⁽¹²⁴⁾ *Ibid.*, p. 679, nel cap. IX.

⁽¹²⁵⁾ *Ibid.*, p. 580, nel cap. VI. E cfr. *ibid.*, p. 581: «[...] vedendo, soprattutto, i suoi bellissimi occhi scuri e inespressivi che mi fissavano con un'innocenza paragonabile a quella degli animali [...] mi tornò di nuovo l'idea della tana, che mi era venuta poco prima visitando la sua camera».

⁽¹²⁶⁾ C. E. GADDA, *La cognizione del dolore*, in *Romanzi e racconti*, a cura di G. RODONDI, G. LUCCHINI, E. MANZOTTI, I, Milano, Garzanti 1993 (I ed. 1988), p. 736.

⁽¹²⁷⁾ *Ibid.*, p. 639.

non fuggiva più nulla, ma viveva nella sua pienezza senza memoria né passato ⁽¹²⁸⁾.

Dalla *tomba di silenzio. Muri d'aria*. Ma proprio sparendo in un *punto* si ritrova e si sente la *vastità* dell'universo. «Ero chiuso, non potevo muovermi, in una cella all'aria aperta, e oltre i suoi muri d'aria niente mi riguardava. Eppure, e questo era una ragione di gioia, nei pochi metri di terra in cui ero recluso sentivo come mai la vastità dell'universo, che mi alitava intorno e mi chiamava a sé» ⁽¹²⁹⁾.

«[...] ASCETICAMENTE VIAGGIARE NELL'INVISIBILE»

Verso un *possibile* della bellezza? *Verso?* «Partendo da casa mi lascio alle spalle un amore ormai diventato introvabile anche nell'invisibile, per vagare in un'Italia ritrovabile (come amore) soltanto se si sappia asceticamente viaggiare nell'invisibile. [...] Esisteremo come grovigli cellulari intelligenti, ancora espianti qualcosa, ma senza più storia, a poco a poco neppure memoria» ⁽¹³⁰⁾. *Diafanità* dell'individuo analoga a quella della storia. Il *vacante* reso ancor più atroce dal velo immondo che lo cela. «Il brutto cancella l'intelligibilità del mondo» ⁽¹³¹⁾.

Frammenti di un'Italia *mancata*. «Una finestra illuminata, una zuppa profumata, un colpo di tosse in un vicolo li vivo già ricordando, sono lettere di lontano» ⁽¹³²⁾. Il turismo si manifesta come *privazione*:

C'è il malignissimo sortilegio turistico che cancella ogni rapporto con la realtà: nel *turismo* non esistono né la vita né la morte, né la felicità né il dolore; c'è soltanto il turismo, che non è la presenza di qualcosa, ma la privazione, a pagamento, di tutto. I turisti sono ombre, e con loro i commercianti, gli albergatori, gli organizzatori di escursioni, quel che si beve e si mangia, la messa nella chiesina... ⁽¹³³⁾.

La Sicilia estrema. Diabolica: «Taormina sembra creata dal diavolo, una città, una montagna della menzogna e dell'illusione, dove nessuno vive e nessuno muore, tutti si riempiono e tutti sono vuoti. Il regno delle

⁽¹²⁸⁾ G. PIOVENE, *Le stelle fredde*, in *Opere narrative*, cit., II, (I ed. 1976), p. 692, nel cap. VIII.

⁽¹²⁹⁾ *Ibid.*, pp. 692-3.

⁽¹³⁰⁾ G. CERONETTI, *Un viaggio in Italia. 1981-1983*, Torino, Einaudi 1983, p. 70.

⁽¹³¹⁾ *Ibid.*

⁽¹³²⁾ *Ibid.*

⁽¹³³⁾ *Ibid.*, p. 136.

ombre, eccolo» ⁽¹³⁴⁾. Era un annuncio: da Goethe a Comisso ⁽¹³⁵⁾ (ma non John Ruskin) ⁽¹³⁶⁾. Gadda e Siracusa nel *Castello di Udine*. A Piazza Armerina Praz trovava «un palazzo di fate che d'un tratto si parasse dinanzi a un pellegrino in una contrada sperduta» ⁽¹³⁷⁾.

Ora Arbasino approda alla tute raccapricciate del troppo noto. La grecità levigata, manipolata e corrosa come oggetto estraniato. Una cartolina per occhi perduti. Quei templi non possiedono nemmeno l'ultima nobiltà di un *ready-made*:

Agrigento. Guardati adesso, questi bei templi così 'compact' posati come scatoloni in serie sul tiepido paesaggio edilizio e umiliante, veramente appaiono imballaggi esemplari premiati con un Container d'Oro: *tot* colonne, due triangoli, le sue metope, e via. Cioè una forma precocemente perfetta e definitiva, come la pentola o il materasso o l'imbuto. [...] Ma con le gambe corte, tarchiate come quelle degli 'indigeni', non slanciate e svettanti come le colonne achemenidi a Persepolis, paragonabili piuttosto a un miraggio di superstizioni elettriche, a un cantiere di superstrade sopraelevate, aeree ⁽¹³⁸⁾.

Resta solo la veemenza delle parole, il loro collocarsi ai margini. È il tentativo di frangere in qualche punto una frontiera acherontica, proprio nell'istante in cui la lingua diventa essa stessa *corpo* di un'immagine deteriorata. Una lingua, a sua volta, rischiosamente indecente: «Non ha detto qualcuno che l'Italia è una barzelletta raccontata male» ⁽¹³⁹⁾.

E dunque verso un illusorio confine estremo. Il Giappone di Parise. Un ritrovare i sensi (come è stato l'Oriente di Comisso). Prevale l'occhio, «il primo e sempre più utile strumento di conoscenza» ⁽¹⁴⁰⁾. Lo sguardo scorre sugli smalti levigati, si insinua nell'immobilità dei visi.

⁽¹³⁴⁾ *Ibid.*

⁽¹³⁵⁾ Per es.: G. COMISSO, *La favorita*, Milano, Longanesi 1965, p. 230: «[...] rimane fissa nelle pupille un'immagine di quest'isola come se si fosse osato riguardare in pieno il disco del sole», nel cap. *Sicilia*. L'ed. or. nel 1937 col titolo *L'italiano errante per l'Italia*.

⁽¹³⁶⁾ «Spirito antigoethiano per eccellenza, egli riportò dalla Sicilia una impressione diametralmente opposta a quella del grande tedesco; mentre Goethe scrisse che la chiave per schiudere i segreti dell'anima e dell'arte italiana si trova in Sicilia, egli sostenne che nell'isola non vi è altra arte se non d'accatto e sempre eseguita da maestri secondari»: nelle note su Ruskin di G. Tomasi di Lampedusa, *Letteratura inglese*, in *Opere*, a cura di G. LANZA TOMASI E N. POLO, Milano, Mondadori 1996 (I ed. 1995), p. 1124.

⁽¹³⁷⁾ M. PRAZ, *Il mondo che ho visto*, Milano, Adelphi 1982, p. 538, nel cap. *Sicilia, circo e cimitero* (rist. in *Bellezza e Bizzarria*, Milano, Il Saggiatore 1960).

⁽¹³⁸⁾ A. ARBASINO, *Passeggiando tra i draghi addormentati*, Milano, Adelphi 1997, pp. 212-3, nel cap. *Passaggio in Sicilia*.

⁽¹³⁹⁾ G. MANGANELLI, *Improvvisi per macchina da scrivere*, Milano, Leonardo 1989, p. 215.

⁽¹⁴⁰⁾ G. PARISE, *L'eleganza è frigida*, in *Opere*, a cura di B. CALLEGHER E M. PORTELLO, II, Milano, Mondadori 1989, p. 1063.

Adattabile. Alla ricerca del dettaglio rivelatore. Eppure, subito allontanandosene, percepisce la collisione drammatica tra l'estremismo tecnologico e una natura che chiama come una madre morente. Il viaggiatore cerca nei muschi umidi dei giardini come nelle grandi maschere dei templi il mistero dei «rituali della morte»⁽¹⁴¹⁾. In Cina ha visto la distruzione di una cultura, in Biafra l'assurdità della fame che diventa spettacolo della propaganda, in Vietnam un popolo riappropriarsi delle viscere di una terra calda e ospitale.

Ora nel Giappone vuole trovare lo spazio *ultimo*. Perdersi nel «nulla essoterico»⁽¹⁴²⁾ della scrittura. Marco affronta quel «lavoro meravigliosamente inutile e perfino snobistico ma di certo stilistico»⁽¹⁴³⁾. Lettere astruse, geroglifici di un viatico solenne. Ora è fuori da *tutto*. Consuetudini, consumismo, sistema dell'informazione. Eros e sentimenti. Ogni finzione occidentale e peccato tecnologico. Sta realizzando «quel distacco dal proprio corpo come fosse un altro che cammina[...] al suo fianco»⁽¹⁴⁴⁾. L'io si ricostituisce a partire dall'angoscia e dall'assenza. E finalmente il racconto trova l'approdo dell'oblio:

Qual genere di felicità era? Marco non sapeva, ma forse era proprio quella suggerita dalla filosofia Zen che viene raffigurata, come nelle carte di riso tracciate di china dal grande monaco di quel tempio come una O, uno zero, il niente. Quel gesto, quel cerchio di pennellone nero e sbaffato al suo chiudersi, è un capolavoro⁽¹⁴⁵⁾.

«[...] COME LA VOLTA DEL CIELO»

Forse la verità di ogni spazio è un «deposito del possibile»⁽¹⁴⁶⁾, su cui affacciarsi «a contemplare il precipitoso apparire della pagina uno della storia universale, o la pagina zero». Uno smisurato recinto di segni, «prima del prima». Geografia e teologia coindono nel mistero appena segnato dalle astrazioni primordiali dello zero e dell'uno. E subito: «botri e acquitrini [...] da leggere come svelti e occulti ideogrammi, segni collocati su di una carta sottostante, una pergamena, in uno spazio metallico su cui stanno graffiti, incisioni, segni in moto ininterrotto».

⁽¹⁴¹⁾ *Ibid.*, p. 1098.

⁽¹⁴²⁾ *Ibid.*, p. 1152.

⁽¹⁴³⁾ *Ibid.*

⁽¹⁴⁴⁾ *Ibid.*, p. 1141.

⁽¹⁴⁵⁾ *Ibid.*, p. 1153.

⁽¹⁴⁶⁾ G. MANGANELLI, *La palude definitiva*, a cura di E. Flamini, Milano, Adelphi 1991: tutte le citt. sono ricavate dalle pp. 52-5.

Ma la palude non ci concede la levità e l'innocenza di una figura. Impone le domande dell'appesantimento, della materia colpevole. Un mondo di colori è ingloriosamente passato agli Acheronti del grigio e della notte. E se la palude si dispiegasse «come nata da un effato coprolalico»?

Oh no, non intendo dire lo sfintere di un dio, ma che lo sfintere stesso fosse un dio, e che l'universo fosse la sua deiezione, ma si intende che oltre codesto sfintere non v'è nulla, non ano, non intestino, per cui le feci che noi diciamo universo e che io vedo e contemplo sono veramente nate dal nulla. Non è così? [...] Latrina, cimitero, luogo in cui conclude tutto ciò che esistendo non è che tanfo escrementizio. È la latrina la versione canagliesca degli inferi, e del luogo del giudizio, o al contrario, sono gli inferi il nobile travestimento della latrina, del luogo di comando del dio sfintere?

Ma «potrebbe essere, questa che chiamo palude, una sorta di degradato cielo». Infatti, «io vedo, e affermo di sapere che lo spazio che sovrasta la palude è analogo alla palude». Spazio «cielagunoso, aquamentum»: «sottili problemi che chiamo di geografia teologica». L'estrema apocalisse di un *restare*. Il *chiudersi* di un cosmo.

E l'*aprirsi* di una stanza nei *Mari estremi*. La «scadenza» dell'*incontro* in «un luogo chiuso»: «Adesso lui era lì [...]. Ma io sono inquieta; dico: 'Lasciamoci. Non voglio che questa storia finisca come le altre'. [...] E lui, tranquillo, quasi se lo fosse aspettato, rispose: 'Non è necessario che ci separiamo. Potremmo sposarci'»⁽¹⁴⁷⁾. E poi l'ultima camera, impregnata di strazio quotidiano. Spazio personificato dal dialogo paziente di due corpi. Quelle pareti scompaiono. Si aprono alla memoria. L'io è inghiottito nel postremo di un'insondabile pietà reciproca. Un corpo resta vivo, tempio segreto. Il mistero dell'*incontro* si erge contro la finitezza. «Presto venne a trovarmi Giovanni. [...] 'Giovanni, io sento che lui c'è, ma dove?' [...] | 'Giovanni, dove sono i morti?' 'Risponde gravemente: Dentro di noi'»⁽¹⁴⁸⁾.

Il viaggio si conclude. Ogni metafora dello spazio, per quanto astrusa, non pare una casa confortevole. Tutte le nostre immagini sono in realtà una trincea «per fronteggiare l'esistenza senza per questo *riflettere* l'esistenza»⁽¹⁴⁹⁾. Non sopporteremmo la trama fisica dell'infelicità, senza

⁽¹⁴⁷⁾ L. ROMANO, *Nei mari estremi*, in *Opere*, cit., II, p. 1047, come per le citt. precedenti.

⁽¹⁴⁸⁾ *Ibid.*, p. 1187.

⁽¹⁴⁹⁾ A. GARGANI, *Sguardo e destino*, Roma-Bari, Laterza 1988, p. 30, come per le citt. successive.

quella casa che è la nostra «mente», «un'abitazione costruita a forza di pensieri e di parole». Indicano pur sempre ardue lontananze, la direzione di approdi impossibili. Attesa non serena.

E solo nei frammenti del sogno e della pietà aspettiamo un *ricomporsi*. *Microcosmi*. «L'oscurità della chiesa, in quel momento, era un mare notturno che lo avvolgeva dolce e insondabile, acque di occhi bruni cui s'era abbandonato da sempre, per sempre, gli occhi splendevano nel buio sopra gli zigomi pannonicici e lui nuotava sicuro e felice ⁽¹⁵⁰⁾»:

Mettiti a dormire, gli disse, ti sveglio io quando è il momento. Si distese. Sopra di lui l'abside s'incurvava come la volta del cielo, un cielo d'oro fiammeggiante che si oscurava in un blunotte. Tante stelle cadevano e sprofondavano in quel blu nero, si accendevano e si spegnevano come i fiori disegnati per un attimo dai fuochi d'artificio; lassù o laggiù era tutto un fiorire, una festa, ogni cosa che cadeva nell'abisso era lo sbocciare di un fiore nelle tenebre, ma lui aveva paura di cadere, si teneva alla colonna per non precipitare. Là dove finiva il cielo d'oro e cominciava quello blu, due grandi angeli reggevano sulle braccia alzate due cerchi di fiamma, su cui era scritto qualcosa in latino ⁽¹⁵¹⁾.

⁽¹⁵⁰⁾ C. MAGRIS, *Microcosmi*, Milano, Garzanti 1998 (ed. or. 1997), p. 270, nel cap. *La volta*.

⁽¹⁵¹⁾ *Ibid.*, p. 272.

