

**PER ROBERTO
GUSMANI**
LINGUAGGI, CULTURE,
LETTERATURE
STUDI IN RICORDO



*La presente pubblicazione è stata
realizzata con il contributo di
Università degli Studi di Udine*



Consorzio Universitario del Friuli

In copertina

Elaborazione grafica di *San Gerolamo nel suo studio*
di Antonello da Messina (1475 ca.). National Gallery, Londra

Progetto grafico di copertina

cdm associati

Impaginazione

David Nieri, Viareggio (Lu)

© **FORUM** 2012

Editrice Universitaria Udinese srl

Via Palladio, 8 – 33100 Udine

Tel. 0432 26001 / Fax 0432 296756

www.forumeditrice.it

ISBN 978-88-8420-727-2

PER ROBERTO GUSMANI LINGUAGGI, CULTURE, LETTERATURE

STUDI IN RICORDO

1/ A CURA DI
GIAMPAOLO BORGHELLO

INDICE

Prefazione di <i>Cristiana Compagno</i>	pag. IX
Premessa di <i>Antonella Riem Natale</i>	» XIII
Introduzione di <i>Giampaolo Borghello</i>	» XV
Roberto Gusmani (1935-2009). La vita e gli studi	» XVII
SALVATORE AMADUZZI, ANDREA GUARAN, MAURO PASCOLINI Lingue minoritarie e geografia. Una lettura territoriale dell'applicazione della legge 482/99 Salvatore Amaduzzi, Andrea Guaran, Mauro Pascolini	» 1
NATKA BADURINA Il trauma politico del Novecento in Danilo Kiš e Claudio Magris	» 23
ERNESTO BERTI Un codice autografo di Marsilio Ficino ancora sconosciuto: il Lond. Add. 11274	» 41
GIAMPAOLO BORGHELLO «Stupenda e misera città»: Pasolini e il magma-Roma	» 75
VALERIO BRUNI « <i>Andar via rimanendo</i> »: l'immortalità nell'immanenza	» 91
LUCA BRUSATI, PAOLO FEDELE, MARIO IANNIELLO, HIROKO KUDO Il ruolo delle risorse immateriali nell'esercizio della funzione di <i>public governance</i> : da modello teorico a pratica gestionale	» 99



ALESSANDRA BURELLI, Scrivere di sé in rete. Aspetti linguistici ed educativi	» 127
BERNARDO CATTARINUSI La persistenza della dimensione locale nella società globalizzata	» 141
ANTONIO DANIELE Dittico per Giacomo Noventa	» 151
DANIELE DANIELE 'Un annuncio' e altri scritti suffragisti inviati da Louisa May Alcott al «Woman's Journal»	» 169
CLAUDIA DI SCIACCA Devil is in the Detail: a Note on OE Brynstan	» 195
PAOLO DRIUSI Insegnare con l'esempio: analisi di un testo ungherese antico	» 217
FEDORA FERLUGA-PETRONIO Sensualità e spiritualità nell'opera di due poeti: il croato Nikola Šop (1904-1982) e lo sloveno Alojz Gradnik (1882-1967)	» 241
BERNARD GALLINA Anatole France, <i>Les dieux ont soif</i> , et l'opposition au jacobinisme	» 259
ANDREA GARDI La vicelegazione di Ferrara, tappa di una carriera prelatizia	» 281
NICOLA GASBARRO Le interferenze della modernità occidentale	» 305
ANGELO GAUDIO Questione della lingua e scuola. Rileggendo De Mauro e Raichich	» 317
MAHMOUD JARAN Pier Paolo Pasolini tra 'rabbia' postcoloniale e ibridismo culturale	» 327
SONJA KURI Wofür sich die Linguistik interessiert. Von den Sprachen zu ihren Sprecherinnen und Sprechern	» 339

CARLA MARCATO Storia del maranese e suoi rapporti con il friulano	» 349
BRUNO POLESE Il dinamismo nella politica economica nipponica e lo sviluppo delle <i>Zaibatsu</i> dalla vigilia della Grande guerra al debutto degli anni Trenta (1914-1932)	» 355
ANTON REININGER Verbergen und enthüllen. Heinrich von Kleists <i>Die Marquise von O.</i>	» 377
ANTONELLA RIEM NATALE L'aborigeno australiano e il lessicografo: uno studio sulla lingua in un racconto di David Malouf	» 405
MILENA ROMERO ALLUÉ «In the mirror of his eyes I saw my own beauty mirrored». Specchi e speculazioni sulle arti negli scritti di Oscar Wilde	» 419
GIANPIERO ROSATI Muggiti nel foro. Su un'immagine di Stazio, <i>Silvae</i> 1.1.69	» 443
ROBERTO RUSPANTI Sándor Márai: la duplice perdita della patria e il tormento dell'esilio	» 451
SILVANA SERAFIN Donne e politica, un binomio difficile da conciliare. Alcuni esempi in scrittrici argentine	» 465
FEDERICO VICARIO Note di lessico da un quaderno della Fabbrica del Duomo di Udine (anno 1440)	» 481
ANDREA ZANNINI <i>Ruined landscape?</i> Squilibri ambientali e costruzione dello Stato nelle Alpi orientali ad inizi Seicento	» 493
Elenco degli autori	» 513

- S. SALVI, *Le lingue tagliate*, Milano, Rizzoli, 1975.
- S. SALVI, *Le nazioni proibite*, Firenze, Vallecchi, 1973.
- M. SANTERINI (a cura di), *La qualità della scuola interculturale. Nuovi modelli per l'integrazione*, Trento, Erickson, 2010.
- O. SERENA, *Il friulano nella scuola e nell'università*, in *Friulano lingua viva. La comunità linguistica friulana*, a cura di W. CISILINO, Udine, Forum, 2006, pp. 191-219.
- O. SERENA, *La tutela e la valorizzazione della lingua ladino-friulana. I riferimenti normativi*, in *L'educazione plurilingue. Dalla ricerca di base alla pratica didattica*, a cura di S. SCHIAVI FACHIN, Udine, Forum, 2003, pp. 83-96.
- E. SGUBIN, *Iniziativa e problemi per l'insegnamento della cultura friulana nel Goriziano*, in *Atti del Convegno Europeo 'Innovazione nella tradizione: problemi e proposte delle comunità di lingua minoritaria'* (Udine-Codroipo, 14-16 settembre 1989), a cura di N. PERINI, Udine, Università degli Studi di Udine e Comitato nazionale federativo minoranze linguistiche d'Italia, 1991, pp. 219-226.
- R. STRASSOLDO, *Lingua, identità, autonomia. Ricerche e riflessioni sociologiche sulla questione friulana*, Udine, Ribis, 1996.
- A. VALLEGA, *La regione sistema regionale sostenibile. Compendio di geografia regionale*, Milano, Mursia, 1995.

IL TRAUMA POLITICO DEL NOVECENTO IN DANILO KIŠ E CLAUDIO MAGRIS

Natka Badurina

Dire il trauma

Da circa due decenni viviamo nell'era del testimone – un'epoca segnata da un particolare interesse storico e teorico per le testimonianze sulle esperienze traumatiche causate dagli avvenimenti politici del Novecento¹. Tale interesse è prodotto da diversi fattori, in primo luogo dalla maturazione storico-politica della discussione sull'Olocausto², in secondo dagli avvenimenti nell'ambito teorico, dove il pensiero linguistico e culturale post-strutturalista ha portato alla completa rivalutazione del discorso autobiografico inteso ora in senso lato, come caratteristica di ogni enunciazione. Le teorie postmoderne sull'autobiografia, alle quali si richiamano spesso le analisi delle testimonianze, sembrano basarsi su due affermazioni apparentemente contraddittorie: da un lato, la consapevolezza che non si può parlare senza parlare di se stessi, e che quindi ogni discorso, anche il più oggettivo e scientifico, è intrinsecamente autobiografico³, e dall'altro, la tesi sulla desoggettivizzazione, che ci avverte come, nell'esprimere se stessi, siamo comunque costretti a tradire la nostra identità intima in quanto ci serviamo di un mezzo – la lingua – che appartiene a tutti⁴.

¹ Il termine 'l'era del testimone' appare in numerosi testi critici, ma per la storia della sua 'codificazione' qui vanno segnalati i titoli di due pubblicazioni importanti: A. WIEVIORKA, *L'era del testimone*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1999 (l'originale francese *L'ère du témoin* è del 1998), e, nell'ambito croato, V. BITI, *Doba svjedočenja. Tvorba identiteta u suvremenoj hrvatskoj prozi*, Zagreb, Matica Hrvatska, 2005.

² Per le diverse fasi della storia intellettuale del tema della Shoah – rimozione, anamnesi, ossessione – è fondamentale il libro di E. TRAVERSO, *Auschwitz e gli intellettuali. La Shoah nella cultura del dopoguerra*, Bologna, il Mulino, 2004.

³ L'idea dell'impronta della soggettività in ogni tipo del discorso è stata articolata per la prima volta negli anni Sessanta da Emile Benveniste. Sulla teoria del discorso autobiografico prima degli anni Novanta si veda M. VELČIĆ, *Otisak priče. Intertekstualno proučavanje autobiografije*, Zagreb, August Cesarec, 1991, in particolare a pp. 11-44.

⁴ Dopo le prime intuizioni di G. Stein, l'idea della desoggettivizzazione nel discorso autobiografico si può trovare in Benveniste (*ivi*, p. 23). Il movimento circolatorio del paradosso citato sopra rispec-

La testimonianza sull'esperienza traumatica comporta una questione di principio: in che modo è possibile dire il trauma? Si tratta della ricerca di una forma mimetica adeguata ad esprimere un'esperienza estrema, e quindi, in ultima linea, la questione è quella della referenzialità e del realismo nella letteratura. Il termine 'realismo traumatico' sottolinea il forte desiderio del testimone di dire la verità, di dare al proprio atto di testimoniare la valenza del documento storico, di trasmettere le informazioni sull'inferno vissuto. Questo realismo è guidato dalla fede nella possibilità di dire il trauma, e dall'imperativo etico che il sopravvissuto sente nei confronti di chi invece è morto e non può più raccontare⁵.

Dall'altra parte dei 'realisti' ci sono gli 'iconoclasti' o i 'catastrofisti'⁶, ovvero i teorici che, basandosi soprattutto sulla psicanalisi e sulla decostruzione, sacralizzano l'indicibilità del trauma affermando che ogni trasformazione del trauma in narrazione rappresenta un tradimento dell'esperienza traumatica, e che l'unico modo di esprimerla è quello di riviverla in un eterno ritorno dell'avvenimento vissuto. Al posto dell'elaborazione narrativa (*working through*), che chiede l'istituzione di un soggetto del discorso autocosciente e sicuro di sé, questi teorici osservano i meccanismi dell'*acting out* (l' 'agire' nella terminologia psicanalitica), dei sintomi involontari che sfuggono al potere disciplinatorio della sintassi linguistica⁷. Per Cathy Caruth l'imperativo etico sta proprio nel rispetto di questa impossibilità del dire, nel testimoniare l'impossibilità della testimonianza stessa⁸.

chia l'argomentazione di P. DE MAN, *Autobiography as De-Facement*, in Id., *The Rhetoric of Romanticism*, New York, Columbia University Press, 1984, pp. 67-81. La desoggettivizzazione è il filo rosso dello studio di Agamben sul testimone integrale: G. AGAMBEN, *Quel che resta di Auschwitz*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.

⁵ È interessante a questo proposito notare che Agamben, che certamente non riflette sul trauma nei stretti termini del realismo traumatico, del pittore Aldo Carpi afferma che «non era un pittore realista, tuttavia, per *comprensibili ragioni*, avrebbe voluto dipingere dal vero scene e figure del campo» (AGAMBEN, *Quel che resta...* cit., p. 45, il corsivo è mio).

⁶ I termini sono presi da W. BUSCH, *Testimonianza, trauma e memoria*, in E. AGAZZI, V. FORTUNATI, *Memoria e saperi*, Roma, Meltemi, 2007, pp. 547-564. Il saggio di Busch offre un utile sguardo sulle differenze tra la teoria del trauma americana e le risposte dei pensatori europei negli ultimi due decenni.

⁷ Si tratta di due principali tipi di memoria traumatica, noti alla tradizione psicanalitica: il primo è *working through*, o l'elaborazione – coscienza narrativa che elabora l'esperienza dandole la forma del racconto, e l'altro *acting out*, o l'agire – memoria traumatica che rivive il trauma in forma di dramma al quale il soggetto è sottomesso, subordinato, *soggetto*. Per un'applicazione dei due termini alla teoria del trauma si veda D. LACAPRA, *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*, New York, Cornell University Press, 1994, pp. 198-200 e M. BAL, *Introduction*, in M. BAL, J. CREWE, L. SPITZER (eds.), *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*, Hannover-London, University Press of New England, 1999, pp. VII-XVII. Per la traduzione italiana di questi termini con 'elaborazione' e 'agire' v. J. LAPLANCHE, J.B. PONTALIS, *Enciclopedia della psicanalisi*, Bari, Laterza, 1968.

⁸ Cfr. C. CARUTH, *Introduction*, in Id. (ed.), *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore-London, Johns Hopkins University Press, 1995, pp. 3-11; 151-157.

Anche il testimone secondario, colui che vuole trasmettere l'esperienza traumatica attraverso, per esempio, un'opera letteraria, con ogni parola dovrebbe ricordare, costruendo una lingua propria segnata dal trauma, che sta dicendo l'indicibile.

A questi due approcci estremi alla questione su come dire il trauma si aggiunge un terzo, in verità abbastanza vicino alle posizioni di Cathy Caruth, in quanto afferma che per dire il trauma ci vuole una forma verbale particolare, né attiva né passiva, inesistente nelle lingue moderne – la cosiddetta 'forma media' (*middle voice*). La tesi è di Hayden White, che ha ripreso l'idea di Barthes espressa nel suo saggio *Écrire – verbe intransitif?* del 1966, con cui in pieno periodo strutturalista si annunciava il poststrutturalismo⁹. Barthes indicava la necessità di una forma media, inesistente nelle lingue odierne, per spiegare l'assurda (e quotidiana) posizione di chi allo stesso momento usa e subisce la lingua, 'parla' ed 'è parlato', non necessariamente nei discorsi autobiografici. White riprende questo concetto come modo ideale di esprimere il trauma, ovvero una situazione caratterizzata da uno schema attanziale poco chiaro in cui la vittima spesso non riesce ad individuare la propria posizione – attiva o passiva, colpevole o innocente – all'interno del fatto accaduto. La forma media non esiste nelle nostre lingue, ma può essere simulata in vari modi attraverso delle irregolarità sintattiche, soprattutto riguardanti la posizione incerta del soggetto del discorso. I cambiamenti del soggetto all'interno della stessa frase e vari altri modi che simulano la forma media spesso coincidono con gli esperimenti linguistici del modernismo letterario, e sono frequentemente usati dagli scrittori che, attraverso questa 'poesia traumatica' (come l'opposto del 'realismo traumatico'), testimoniano l'impossibilità del testimoniare. Come osserva D. LaCapra, «alcune tra le più potenti forme dell'arte e della scrittura moderna, come pure alcune delle più interessanti forme di critica (le forme della decostruzione incluse), spesso sembrano essere scrittura traumatica oppure scrittura post-traumatica in stretta vicinanza con il trauma»¹⁰.

I termini del trauma e della sua elaborazione sono stati messi in correlazione alle loro manifestazioni letterarie in un saggio di Walter Benjamin su Charles Baudelaire, in cui Benjamin riprende gli analoghi concetti freudiani di 'memoria' e di 'coscienza' per indicare la differenza tra la poesia tradizionale e quella modernista¹¹. Il fatto che la poesia modernista, all'inizio dell'età moderna e del

⁹ Un'approfondita analisi del testo di Barthes, in riferimento alla nascita del post-strutturalismo, si trova in V. BITI, *Performativni obrat teorije pripovijedanja*, in Id. (red.), *Politika i etika pripovijedanja*, Zagreb, Hrvatska Sveučilišna Naklada, 2002, pp. 7-31; dello stesso testo, ma questa volta in riferimento alla teoria del trauma, si parla in BITI, *Doba...* cit., pp. 9-29.

¹⁰ D. LACAPRA, *Writing History Writing Trauma*, Baltimore-London, Johns Hopkins University Press, 2001, p. 23. La traduzione di questo passo e delle seguenti citazioni dall'inglese è mia.

¹¹ K. NEWMARK, *Traumatic Poetry: Charles Baudelaire and the Shock of Laughter*, in CARUTH (ed.), *Trauma - Explorations...* cit., pp. 236-255.

processo di industrializzazione, ha perso il contatto con il lettore, è dovuto al cambiamento della struttura dell'esperienza umana: mentre precedentemente il soggetto era capace di inglobare la propria esperienza in un contesto più vasto della collettività e della tradizione, ora quest'associazione non è più possibile. Il nuovo mondo caotico e saturo di sensazioni induce il soggetto a cercare riparo annotando le sensazioni senza elaborarle e metterle in un contesto. Benjamin nota la somiglianza fra questa nuova struttura della memoria con quello che in Freud (in *Al di là del principio del piacere*) appare come la memoria priva di coscienza: mentre in un procedimento tradizionale, al posto della memoria, si instaura la coscienza dell'accaduto, nell'esperienza traumatica la memoria non può essere trasformata in coscienza e resta immobilizzata nella forma letterale del ricordo fisico dell'accaduto. Per Benjamin la modernità letteraria ha, appunto, la struttura del trauma.

In che relazione stanno questi procedimenti narrativi modernistici rispetto alle epoche letterarie segnate dalle periodizzazioni tradizionali della storia letteraria? Il 'realismo traumatico' coincide forse con il neorealismo nella letteratura, e la 'poesia traumatica' con le sperimentazioni modernistiche? Non è possibile rispondere affermativamente a questa domanda in quanto le testimonianze sui traumi politici prima degli anni Novanta del Novecento hanno seguito un proprio percorso parallelo e quasi estraneo alla storia letteraria. Eppure, è da tenere presente ciò che ha notato Ernst Van Alphen: i modi di rappresentazione variano nel tempo, e «ci sono certe situazioni o eventi – e l'Olocausto è il prototipo per questo tipo di situazioni – in cui si tratta di esperienze che non possono essere espresse in termini offerti dalla lingua (o, in senso lato, dall'ordine simbolico) in quel momento»¹². Il problema dell'indicibilità del trauma non starebbe quindi solo nel trauma stesso, e neanche in una generale inadeguatezza dei sistemi simbolici (per esempio della lingua), perché questi sistemi simbolici evolvono nel tempo, e l'indicibilità può voler dire anche semplicemente che in quel momento non esistevano discorsi adeguati.

L'autobiografia scrive la vita: *Una tomba per Boris Davidovič* di Danilo Kiš

Quando, nel 1976, Danilo Kiš pubblica la sua raccolta di racconti *Grobnica za Borisa Davidoviča* (*Una tomba per Boris Davidovič*), in cui parla del terrore staliniano, il suo libro in Jugoslavia diventa oggetto di feroci critiche che si servono dell'accusa per il plagio oppure degli argomenti antisemiti per celare il disagio

¹² E. VAN ALPHEN, *Symptoms of Discursivity: Experience, Memory, and Trauma*, in BAL, CREWE, SPITZER (eds.), *Acts of Memory...* cit., pp. 24-38, la citazione è a p. 26 (il corsivo è dell'autore).

provocato dall'apertura del discorso sulla tortura rivoluzionaria, discorso che annunciava di voler coinvolgere fatti molto più vicini di quanto non lo fossero i gulag siberiani¹³. L'accusa per il plagio traeva lo spunto dallo sberleffo formale di Kiš, una specie di 'metodo deduttivo' in cui si richiama a Borges: a differenza del realismo 'induttivo', che inventava mondi verosimili, la narrazione deduttiva partiva da documenti per creare la letteratura, convinta che la realtà fosse molto più fantastica della fantasia¹⁴. Dai documenti d'archivio Kiš trae storie di numerosi personaggi e dei loro destini incrociati, che hanno in comune la maledizione di essere vittime della propria idea, figli infelici della rivoluzione, oppure, come cita il titolo di uno dei racconti, la prole che la scrofa divora. Non solo in questo gli si avvicina l'idea di fondo del romanzo *Alla cieca* di Claudio Magris, ma anche nella creazione parallela di anonimi personaggi storici che, seppure divisi spesso da interi secoli, hanno il destino comune. Tali analogie superano i confini dei racconti, e anche delle varie raccolte di Kiš: il protagonista del racconto *Una tomba per Boris Davidovič*, il rivoluzionario Boris Davidovič vittima della polizia sovietica, è quasi un doppio di Baruh David Nojman, ebreo morto nel pogrom del 14. secolo di cui parla il racconto *Cani e libri* della stessa raccolta, ma Boris Davidovič viene menzionato di sfuggita anche nel racconto *Il libro dei re e degli sciocchi* della raccolta *Enciclopedia dei morti* del 1981. Di questi parallelismi su cui costruisce la propria visione della storia come l'eterno ripetersi degli stessi orrori, Kiš dice: «La fermezza delle convinzioni morali, il sangue sacrificale versato, la somiglianza dei nomi (Boris Davidovič Novskij - Baruch David Neuman), la coincidenza delle date d'arresto [...] tutto ciò apparve improvvisamente alla mia coscienza come una dilatata metafora della classica dottrina sull'andamento ciclico del tempo»¹⁵. Seppure in *Alla cieca* appaiono simili analogie fra le vite dei

¹³ Per queste possibili allusioni pare che possa valere lo stesso principio come per l'ebraismo nei suoi racconti: come ha dichiarato lui stesso per difendersi dalle accuse di aver compiuto, scegliendo per le proprie storie prevalentemente protagonisti ebrei, una «scelta razziale, confessionale e nazionalistica», l'ebraismo nelle sue opere «è solo un effetto dello straniamento», una trasposizione letteraria, un modo di parlare di umanità tutta. Cfr. D. Kiš, *Homo poeticus*, Milano, Adelphi, 2009, pp. 335-336. Come si vedrà in seguito, il concetto dello straniamento, ripreso in Kiš da alcune scuole di critica letteraria dell'inizio del ventesimo secolo, sarà al centro del suo stile narrativo. A Goli otok Kiš ha dedicato, poco prima della morte, il film documentario *Goli život*, che, mandato in onda dalla televisione bosniaca nel 1990, ha contribuito a rompere il tabù del gulag jugoslavo.

¹⁴ *Ivi*, p. 336, 339-341. Questa raccolta italiana di saggi e interviste di Kiš con il titolo *Homo poeticus* (a cura di D. Badnjević) comprende anche una parte di *Lezione di anatomia*, la famosa polemica di Kiš in risposta alle critiche negative di *Una tomba per Boris Davidovič*, uscita nel 1978, in cui spiega i propri procedimenti narrativi e le motivazioni poetiche e morali. Per la versione originale e integra si veda D. Kiš, *Čas anatomije* (ottavo volume di *Djela Danila Kiša*), Zagreb e Beograd, Globus e Prosveta, 1983.

¹⁵ D. Kiš, *Una tomba per Boris Davidovič*, Milano, Adelphi, 2005, p. 140, traduzione di L. Avirović. Anche il sottotitolo della raccolta *Una tomba per Boris Davidovič* richiama questo concetto: «Sette capitoli di una stessa storia».

personaggi, per esempio fra Salvatore Cippico, comunista italiano imprigionato in Jugoslavia, e Jorgen Jorgensen, marinaio del Settecento e fondatore della città di Tasmania di cui diventa prigioniero, tale ossessivo ripetersi della dinamica fra l'utopia e la delusione non ha nessuna regolarità del movimento ciclico, ma piuttosto la forma di un caotico ed enigmatico *collage*, di una «irreparabile discontinuità»¹⁶. Coerentemente con le differenze nella concezione della storia, il modo in cui queste biografie vengono raccontate, e in particolare la posizione del narratore rispetto alla storia che viene narrata, è profondamente diverso nei due autori, rispecchiando due momenti diversi di storia delle poetiche letterarie, oppure, come dirò in seguito, due scelte opposte di scrittura traumatica.

Kiš mescola storia e finzione in un distaccato ed ironico ennumerare dei fatti che lascia poco spazio alla psicologia dei personaggi o al coinvolgimento emotivo del lettore: si tratta di una specie di *docu-fiction* che analizza le folli coincidenze della storia basandosi sulla forza dei documenti, e del procedimento investigativo compiuto da chi li ha messi insieme. L'autore quindi non vuole creare mondi illusori, per cui il seguente passo del racconto che dà il titolo alla raccolta va inteso in senso ironico:

C'è una palese lacuna nelle fonti da noi usate (fonti con cui, tuttavia, non vorremmo tediarne il lettore, affinché egli possa provare una piacevole quanto fallace soddisfazione pensando che questa sia una storia come tante, commisurata, per fortuna dell'autore, al potere della sua fantasia), dopo di che lo troviamo nel manicomio di Malinovska [...]»¹⁷.

È vero proprio il contrario: al lettore si chiede di essere consapevole della veridicità dei documenti presentati in veste letteraria, e di rifiutare ogni tentativo di manipolazione attraverso la finzione. In qualche modo, parzialmente (come si vedrà in seguito), questa preoccupazione del rapporto tra *fiction* e *faction* può richiamare la teoria letteraria degli anni Settanta, dello strutturalismo e della narratologia, del concetto del 'testo narrativo' che abbracciava sempre più numerosi tipi di prosa, aprendosi, in uno slancio di democratizzazione, al mito, alla letteratura di consumo, al documento, alla memorialistica. Quest'apertura verso i generi letterari in senso lato comportava anche una maggiore autoriflessione del processo

¹⁶ F. MARENCO, *Che ne ha fatto della storia il romanzo moderno?*, «La modernità letteraria», 1 (2008), pp. 15-21. La citazione è a p. 16. Marenco collega questa concezione della storia alla svolta epistemica del *linguistic turn*, ovvero dell'imposizione della testualità come unico veicolo di conoscenza, associandola anche alla condizione postmoderna delle 'piccole narrazioni' descritta da Lyotard.

¹⁷ Kiš, *Una tomba...* cit., p. 93. Il passo ricorda la spiegazione che Kiš dà sulla nascita del suo racconto *Libro dei re e degli sciocchi*: concepito inizialmente come saggio storico, questo testo diventa racconto letterario nel momento in cui lo scrittore con la propria fantasia inizia a colmare le lacune che restavano fra i dati raccolti negli archivi e nelle biblioteche. Cfr. D. Kiš, *Post scriptum*, in Id., *Enciclopedia dei morti*, Milano, Adelphi, 1988, pp. 185-194.

narrativo: si ragionava e si scriveva sulla nascita del testo letterario, la letteratura si compiaceva nel rivelare i segreti del proprio laboratorio¹⁸. In qualche modo, tutto girava intorno al testo e il testo diventava tutto, divorando la realtà stessa. Il realismo è smentito come soltanto una delle convenzioni, anche se la più abile, che nasconde il fatto di essere semplicemente condizionata, come tutte le altre forme letterarie, dalle regole del proprio genere narrativo. Il rapporto fra la vita e la biografia in tal senso si capovolge: è la biografia che crea la vita, e non viceversa. Questa tesi verrà pronunciata negli stessi anni in modo esemplare da Paul De Man nel già citato articolo sull'autobiografia, originariamente pubblicato nel 1979:

Noi prendiamo per scontato che la vita *produce* l'autobiografia così come ogni azione comporta alcune conseguenze. Ma non avremmo forse uguale diritto a sostenere che lo stesso progetto autobiografico produce e determina la vita, e che tutto ciò che lo scrittore *fa* è condizionato dalle esigenze tecniche dell'autoritratto e quindi determinato, in tutti i suoi aspetti, dalle risorse del suo mezzo di espressione?¹⁹

Al posto della referenzialità, subentra la coscienza sulla performatività del testo, sul fatto che l'enunciato produce il mondo di cui parla. Il protagonista del racconto, Boris Davidovič Novski, comprende che la stesura della sua autobiografia che servirà come capo d'accusa ai suoi nemici, è in verità la creazione della sua stessa vita. Non c'è vita al di fuori del testo:

Nello sguardo spento di Novskij si poteva leggere, come unica manifestazione di coscienza e di vita, la determinazione a resistere, a scrivere l'ultima pagina della propria biografia nel pieno possesso delle proprie facoltà, come si scrive un testamento. Egli aveva così formulato il suo pensiero: «Sono arrivato integro all'età matura, perché dovrei rovinare la mia biografia?» Doveva aver capito che quella seppur ultima prova non era soltanto la pagina finale di un'autobiografia che egli era andato scrivendo per circa quarant'anni con il proprio sangue e il proprio cervello, ma piuttosto la summa della sua vita [...]»²⁰.

Oltre alla priorità data al testo nei confronti della realtà, in questo passo si nota come in tale concezione l'autore del testo gode ancora di una posizione privilegiata, superiore e al di fuori del testo stesso. L'autore, oppure lo stesso critico letterario, nella concezione narratologica si considerano estranei alla situazione contin-

¹⁸ Radoslav Bratič si richiama a una polemica fra Kiš e Umberto Eco (purtroppo senza citarne la fonte) in cui Kiš avrebbe difeso il diritto dello scrittore a svelare i segreti della sua officina davanti al pubblico. Affermazione sorprendente, data la premura con cui Eco ha sempre spiegato i propri procedimenti. R. BRATIČ, *Pisac i njegov dokument*, in Danilo Kiš. *Između Cetinja i panonskog potopa*, Atti del convegno (Cetinje, 15-17 ottobre 1993), Cetinje, CNB, 1993, pp. 9-14 (il riferimento è a p. 9).

¹⁹ DE MAN, *Autobiography...* cit., p. 69. I corsivi sono dell'autore.

²⁰ Kiš, *Una tomba...* cit., p. 104.

gente in cui il testo nasce, e osservano le strutture del racconto da una posizione che non fa parte del discorso. Come dice Kiš, l'uomo crea la sua autobiografia «con il proprio sangue e il proprio cervello»; lo scrivere è per lui, come per i teorici a lui contemporanei, un verbo che conosce solo la forma attiva. Ciò vale ancora di più quando il testo dell'autobiografia diventa un campo di battaglia per il controllo sulla vita e la memoria fra l'investigatore Fedjukin e l'accusato Novskij:

Novskij rallenta l'istruttoria, tentando di inserire nella propria confessione, senza dubbio l'unico documento destinato a rimanere dopo la sua morte, alcune formulazioni che potrebbero non solo attenuare la sua caduta finale, ma altresì suggerire a un futuro ricercatore, mediante l'abile orditura di contraddizioni ed esagerazioni, che l'intero edificio della sua confessione poggia sulla menzogna indubitabilmente estorta con la tortura. Perciò lotta con forza insospettata per ogni parola, per ogni frase. Dal canto suo, Fedjukin, non meno risoluto e circospetto, pretende il massimo. Nel corso di lunghe notti i due uomini combattono con il difficile testo della confessione, ansimanti e stremati [...]²¹.

Se il gioco sul confine tra il documentarismo e la letteratura è stato spesso motivo di definire Kiš come l'avanguardia e uno dei momenti più felici del post-modernismo nella letteratura serba, la sua fede nella posizione privilegiata del narratore rivela ancora i suoi legami con l'ambito strutturalista e narratologico del momento in cui scrive. Eppure, questo estraniamento del narratore rispetto ai fatti narrati può essere visto, nella luce della teoria del trauma, anche come una scelta etica della testimonianza responsabile del trauma. In questo senso è particolarmente istruttivo il già citato racconto *Il libro dei re e degli sciocchi* della raccolta *Enciclopedia dei morti* del 1981²², un saggio-storia sui *Protocolli dei Savi di Sion* in cui lo studio dell'autorità del narratore-compilatore di documenti si arricchisce con il tema dell'abuso di questa autorità e della falsificazione del documento. Secondo Svetlana Boym, che in uno studio mette a confronto questo racconto con il *Pendolo di Foucault* di Eco, «mentre il narratore di Eco è un teorico del complotto che scopre il paranoico dentro se stesso, il narratore di Kiš è un testimone delle violente conseguenze della teoria del complotto che cerca di distanziarsi dall'identificazione paranoica che gli viene imposta»²³. L'unico pun-

²¹ *Ivi*, pp. 111-112.

²² Traduzione italiana a cura di L. Costantini: D. Kiš, *Enciclopedia dei morti*, Milano, Adelphi, 1988.

²³ S. BOYM, *Conspiracy Theories and Literary Ethics: Umberto Eco, Danilo Kiš and the Protocols of Zion*, «Comparative Literature», 2 (51/1999), pp. 97-122. La citazione è a p. 109. È da notare che l'ultima opera di Umberto Eco, *Il cimitero di Praga* (2010) tratta proprio dell'odio antisemita, della teoria del complotto e della storia dei *Protocolli*. Le accuse di alcuni critici apparse sulla stampa riguardo a una possibile lettura antisemita di quest'opera illustrano i rischi della confusione fra vittime e carnefici come conseguenza dell'identificazione del narratore con il testimone – rischi di cui avverte LaCapra e su cui ci soffermeremo in seguito.

to in cui il narratore di Kiš si sente in qualche modo contagiato dalla storia è il momento in cui, in Ungheria nel 1944, un colpo di fucile viene sparato contro le finestre della sua casa: «Così si potrebbe dire che la storia della *Congiura* tocca personalmente anche me»²⁴, ma questa è un'ironica eccezione. Per il resto del racconto il narratore mantiene il tono del saggista che ha l'intenzione di «ricercare l'origine di questo testo, di gettare uno sguardo fuggitivo su coloro che l'hanno composto [...] e, infine, di mostrare i disastri che sono derivati da questo atto»²⁵. Questo è il distacco che salva il narratore dal diventare vittima egli stesso della paranoia. Come sottolinea Svetlana Boym, «per il narratore-testimone nel racconto di Kiš è importante non soccombere alla fantasia paranoica degli altri, non cercare il paranoico dentro sé stesso, ma sottolineare la propria distanza dal paranoico altro»²⁶. La 'defamiliarizzazione' o l'estraniamento, caro ai formalisti russi e ai tempi di Kiš ormai un po' fuori moda, viene usato da Kiš «sia come strumento artistico che come strategia di sopravvivenza»²⁷. Si tratta proprio di quella distanza che, secondo Dominick LaCapra, giustamente previene l'identificazione del narratore o del lettore con il testimone: al contrario, l'identificazione che nella scrittura traumatica si ispira all'*acting out*, rischia di confondere vittime e carnefici²⁸. L'estraniamento di Kiš va visto quindi come una scelta etica: «per lo scrittore-superstite non esiste la questione se la letteratura può esistere dopo l'Olocausto. Nel bene e nel male, la letteratura resta lo spazio ideale per un incontro etico»²⁹.

Come negli specchi rotti della scena dell'orrore nel ricordo traumatico all'inizio del *Libro dei re e degli sciocchi*, il racconto di Kiš è una distaccata testimonianza della violenza che vuole lasciare un documento ai posteri con un gesto di forte responsabilità. Se pensiamo a questo procedimento come a una specie di realismo/documentarismo traumatico, diventa superflua la classificazione che gli vuole attribuire etichette della storia delle poetiche (strutturalismo, post-strutturalismo). Ciò ci ricorda come nel ventesimo secolo i modi di dire l'orrore hanno seguito le proprie strade oscillando fra il dicibile e l'indicibile e operando scelte più etiche e psicologiche che quelle riguardanti lo stile o la poetica dominante nel momento della scrittura.

²⁴ KIŠ, *Enciclopedia...* cit., p. 165.

²⁵ *Ivi*, p. 131.

²⁶ BOYM, *Conspiracy...* cit., p. 118.

²⁷ *Ivi*, p. 119.

²⁸ LACAPRA, *Writing...* cit., p. 27.

²⁹ BOYM, *Conspiracy...* cit., p. 120.

L'autobiografia scritta da altri: *Alla cieca* di Claudio Magris

Nella moltitudine di voci che si intrecciano raccontando la propria vita nel romanzo *Alla cieca* di Claudio Magris spicca Salvatore Cippico, comunista e uno dei tanti Monfalconesi arrivati dopo la seconda guerra mondiale in Jugoslavia per contribuirvi a costruire il nuovo mondo socialista, e finiti su Goli otok (Isola Nuda), campo di detenzione istituito al tempo dello scontro del partito comunista jugoslavo con il Cominform nel 1948.

Goli otok ha avuto una difficile ricezione letteraria a causa della sua complessa struttura ideologica: rappresentava, in fondo, un metodo stalinista usato per combattere lo stalinismo. Il tema della violenza che accompagna la rivoluzione, dell'eterogenesi degli utopistici fini rivoluzionari nell'antiutopia di un campo di tortura, era presente in Jugoslavia soprattutto in riferimento ai fatti sovietici, ma la presenza di questo argomento nella letteratura (come si è visto nel caso di Kiš), proprio per il timore di possibili allusioni a Goli otok, non è mai stata accettata senza difficoltà³⁰. Non era meglio la situazione in Italia: i Monfalconesi sopravvissuti, che sono riusciti a tornare in patria, non hanno potuto parlare della loro esperienza per lealtà nei confronti del proprio partito nazionale³¹.

Negli anni Novanta, nonostante l'apertura del discorso sui peccati del comunismo, le vittime di Goli sono state sfruttate per fini ideologici (quello che per Magris sono «calci ma anche tagli dell'asino al leone che sta tirando i cracchi»³²),

³⁰ Nella Jugoslavia socialista, come è facilmente immaginabile, poche opere hanno trattato di Goli otok. Per un utile rassegna (nonostante le tendenze ideologiche figlie del tempo), che comprende romanzi di Mirko Kovač, Antonije Isaković e altri, si veda M. MARKOVIĆ, *Preispitivanja. Informbiro i Goli otok u jugoslovenskom romanu*, Beograd, Narodna Knjiga, 1986.

³¹ In Italia esce già nel 1949 la pubblicazione *La Jugoslavia sotto il terrore di Tito* come prodotto della curiosità, e probabilmente della soddisfazione, per il fallimento dell'utopia comunista (questo dato bibliografico è citato in B. JEZERNIK, *Non cogito ergo sum*, «Borec», Ljubljana, 533-534 [1994], p. 687). L'epopea dei Monfalconesi è raccontata nel romanzo di Pasolini, *Il sogno di una cosa*, scritto nel 1949, quando però la peggior parte del loro destino doveva ancora succedere. Negli anni Ottanta la sinistra italiana scopre le memorie di Milovan Đilas (*Compagno Tito. Una biografia critica*, Milano, Mondadori, 1980; *Se la memoria non m'inganna... ricordi di un uomo scomodo*, Bologna, il Mulino, 1987.) All'inizio degli anni Novanta sull'esperienza di Goli otok scrive nel suo romanzo autobiografico Ligio Zanini (*Martin Muma*, «La battana», Rijeka, Edit, 95-96 [1990], pp. 1-229), ma l'argomento ottiene una popolarità più vasta appena con le tre edizioni del libro di Giacomo Scotti sugli Italiani a Goli otok (*Goli otok. Ritorno all'Isola Calva*, Trst, Lint, 1991; seconda e terza edizione nel 1997 e nel 2002). Il libro di Scotti, ricco di testimonianze dei sopravvissuti, ha ispirato Giampaolo Pansa per la sua biografia romanzata *Prigionieri del silenzio* del 2004. Un'interessante riscrittura dei diari del proprio padre prigioniero su Goli, intrecciata con le memorie personali, è la trama del romanzo *L'Isola nuda* di Dunja Badnjević Orazi (Torino, Bollati Boringhieri, 2008), originale frutto dell'era del testimone.

³² C. MAGRIS, *Alla cieca*, Milano, Garzanti, 2005, p. 30.

o snobbate da una nuova ideologia che aveva bisogno di vittime 'pure', di chi ha sofferto come nemico aperto del comunismo e non come compagno del partito³³.

Volendo far parlare queste vittime in prima persona, Magris segue l'imperativo etico di chi raccoglie la testimonianza della persona traumatizzata, e si trasforma in una specie del testimone di secondo grado. Ciò lo porta ad affrontare una questione teorica che rappresenta il filo rosso delle sue opere, ovvero la problematica del discorso autobiografico. Nelle opere precedenti Magris ha spesso evitato il discorso autobiografico, quasi considerandolo «come immorale»³⁴. Nei *Microcosmi* ha usato varie strategie sintattiche e forme impersonali atte a celare il discorso in prima persona³⁵. A differenza dei *Microcosmi* in cui l'«io» del narratore si espropria della propria autorità narrativa guardandosi bene dal parlare in prima persona e fondendosi nei discorsi degli altri, in *Alla cieca* Magris costringe i suoi personaggi al difficile lavoro dell'elaborazione narrativa del trauma attraverso il discorso autobiografico. Seppure apparentemente agli opposti, i due romanzi hanno in comune la consapevolezza dell'autore sulla difficoltà del parlante di dire 'io'. Tale consapevolezza è vicina all'idea, qui già nominata, della desoggettivizzazione come caratteristica inevitabile non solo del discorso autobiografico ma di ogni atto linguistico. Ciò acquista ancora maggiore importanza se si tiene conto che grande parte del romanzo *Alla cieca* è occupata da esperienze traumatiche. Osservando le testimonianze dei sopravvissuti ai campi di concentramento, Giorgio Agamben vi scorge uno sdoppiamento del soggetto: nel processo di soggettivizzazione, ovvero nel momento in cui diventa soggetto del discorso e si appropria della lingua attraverso lo *shifter* 'io', il testimone rinuncia alla sua identità extralinguistica (quella rimane muta, costituendo «ciò che resta», il testimone integrale), e acquista quella linguistica, comune a tutti i parlanti della stessa lingua. Così «a parlare non è l'individuo, ma la lingua»³⁶, o, in altre parole, «il soggetto di enunciazione consiste integralmente nel discorso e del discorso, ma, proprio per questo, in esso, non può dire nulla, non può parlare»³⁷. In un proseguimento delle idee di E. Levinas, Agamben constata che questo simultaneo desoggettivarsi ed essere testimone/soggetto di tale processo provoca la vergogna del

³³ Questo nonostante il fatto che, secondo numerose testimonianze, la maggior parte dei prigionieri non erano sostenitori di Stalin ma vi erano mandati per caso o per pura delazione, allo scopo di creare un'atmosfera di terrore. Cfr. A. ZEMLJAR, I. PALČIĆ, *Večernji razgovori (1995-2000)*, Rijeka, Adamić, 2001.

³⁴ E. PELLEGRINI, *Epica sull'acqua*, Bergamo, Moretti & Vitali, 1997, p. 17.

³⁵ Cfr. N. BADURINA, *Storie di nessuno. Su alcuni aspetti della traduzione croata dei Microcosmi di Claudio Magris*, «Comunicare letterature lingue», 4 (2004), pp. 131-142.

³⁶ AGAMBEN, *Quel che resta...* cit., p. 109.

³⁷ *Ivi*, p. 108.

soggetto³⁸. Credo che proprio a questo sentimento di vergogna si possa ricondurre l'inquietudine e il disagio che impregna la voce narrante dei *Microcosmi* (spesso riconosciuta dai critici come la 'timidezza' dell'autore), mentre in *Alla cieca* lo stesso sentimento è oggetto di lucide riflessioni, di giochi di parole e di un'autoironia disperata e insieme leggera, quasi infantile.

Quando una storia di vita viene narrata in una lingua che appartiene a tutti, diventa indifferente se è narrata dal testimone stesso oppure da un'altra persona. «Chi può narrare la vita di un uomo meglio di lui stesso?» è la domanda posta esplicitamente all'inizio del romanzo da uno dei suoi protagonisti, accantonando subito la risposta più scontata: «Nessuno». Al contrario, «lui stesso» è il meno adatto a raccontarla, dal momento che nell'elaborazione narrativa deve stabilire la distanza da se stesso, allontanarsi dall'esperienza, entrare in un'altra posizione temporale, e raccontarla *post festum*. Tanto vale allora, o meglio ancora, che sia qualcun altro a raccontarla: lo psichiatra, o l'ispettore di polizia. È particolarmente importante questo motivo del richiamo poliziesco, anche per il parallelismo, e ancor più per la differenza, rispetto alla 'scriptotortura' descritta da Kiš nel racconto *Una tomba per Boris Davidovič*. Nel rapporto tra l'ispettore e il detenuto (oppure tra lo psichiatra e il paziente) in Magris, come in L. Althusser³⁹, chi è chiamato si sottomette all'autorità precedentemente riconosciuta e, in una specie di ipnosi o ventriloquio, istituisce la propria identità come la letterale citazione del richiamo percepito:

Non so chi insinui, dentro di me, questa storia vigliacca di tirarsi indietro – questa voce odiosa che mi rifà il verso, come se uscisse dalla mia bocca, ma solo per contraffare la mia vita. Se potessi farla tacere – Non sarà mica Lei, dottore? Magari Lei è un ventriloquo, e tutta questa storia che mi risucchia nel suo vortice è Sua, la racconta Lei, comunque Lei deve essere bravo a far dire agli altri quello che vuole, senza che neanche se ne accorgano. Vecchio trucco dei poliziotti; loro parlano, ti fanno ripetere e trascrivono, poi firmi e quelle loro parole te le trovi uscite dalle tue labbra...⁴⁰

L'espropriazione e la desoggettivizzazione portano il sopravvissuto a non riconoscersi nella storia della propria vita, che sembra narrata da qualcun altro attraverso la sua bocca, e quindi vicina a ciò che nella tradizione religiosa è indicato con il concetto di glossolalia, «un evento di parola [...] in cui il parlante parla senza sapere ciò che dice»⁴¹. L'ossessione e il trasporto mistico del parlante nell'atto linguistico sono motivi frequenti anche nelle argomentazioni filoso-

³⁸ Ivi, pp. 96-97.

³⁹ BITI, *Doba...* cit., pp. 11-15.

⁴⁰ MAGRIS, *Alla cieca* cit., p. 100.

⁴¹ AGAMBEN, *Quel che resta...* cit., p. 106.

fiche di W. Benjamin e di E. Levinas sulla caratteristica del soggetto di trovarsi in posizione passiva e sofferente rispetto al discorso, di essere *soggetto* al discorso⁴². Analoga è la sensazione di Jorgensen-Cipico quando dice:

[...] ho capito che i profeti ascoltano la parola di Dio, che arriva a loro tremenda, un tuono nelle loro orecchie, e per dirla agli altri si girano dall'altra parte, si rivolgono a quelli rimasti ai piedi del monte [...] e la ripetono, ma quella, passando attraverso la loro bocca, arriva già smorzata, deformata, non è più parola di Dio, ma di qualcun altro. E così mi succede quando mi vengono incontro le parole con cui cerco di raccontare le mie vicende; mi pare di non riconoscerle più, né le parole né le vicende. Chi è che mi tira in bocca queste palle di fango, baia bojkot rivoluzione, parole, torte in faccia, che strano sapore hanno [...]⁴³

Riguardo alla necessità del racconto autobiografico di essere svolto in una dimensione malinconica del *post festum*, l'avvicinamento al momento attuale può rappresentare un rischio per la narrazione e per il narratore stesso. Invece di un *intra festum* come allegro ritrovamento, questo incontro si può trasformare in un vero incubo, attacco epilettico, «eccesso estatico della presenza»⁴⁴ che rende impossibile il proseguimento della testimonianza. L'autobiografia ha bisogno della divisione del soggetto, del suo sdoppiamento nell'io passato che ha vissuto l'esperienza, e nel soggetto parlante che possiede la lingua per raccontare quest'esperienza. Nel caso del loro eccessivo avvicinamento o confusione, viene meno la differenza o il distacco da cui far scaturire la testimonianza. È possibile, parlando del passato, parlare delle proiezioni utopistiche di una volta, in una proiezione che ora è definitivamente disillusa? Il problema della distinzione dei tempi è il problema dei mezzi con cui esprimere il passato, quindi della lingua, della grammatica, e dei tempi verbali:

Sì, prima o dopo doveva venire la guerra, lo sapevamo che sarebbe venuta ma sapevamo pure che, una volta che avessimo creato il mondo nuovo riemerso dal diluvio, non ci sarebbero state più guerre... Che confusione, con questi tempi e modi verbali che non funzionano più, con quei futuri anteriori abortiti, quei congiuntivi dei periodi ipotetici non più ipotizzabili e ormai solo banalmente irreali⁴⁵.

Il definitivo scontro fra il passato e il presente avviene però alla fine del romanzo quando il paziente, nel suo racconto sul passato, arriva al momento presente e descrive la propria fuga dalla stanza dell'ospedale. Lo scontro fra l'io

⁴² Per una discussione su questi argomenti in Benjamin e Levinas si veda БИТ, *Doba...* cit., p. 12.

⁴³ MAGRIS, *Alla cieca* cit., p. 21.

⁴⁴ AGAMBEN, *Quel che resta...* cit., pp. 116-118.

⁴⁵ MAGRIS, *Alla cieca* cit., pp. 121-122.

passato e l'io presente, narratologicamente parlando, porta necessariamente alla scomparsa, alla morte del soggetto autobiografico⁴⁶. È da notare che anche i *Microcosmi* terminavano con la rappresentazione della propria morte. In *Alla cieca* l'autobiografia viene più volte messa in correlazione con le pietre tombali («Le lapidi sono romanzi concentrati [...] O meglio, i romanzi sono lapidi dilatate [...] La mia autobiografia è una di queste lapidi dilatate»⁴⁷) che possono essere scritte solo da qualcun altro, ovvero dal sopravvissuto.

Chi sopravvive in *Alla cieca* è il testimone secondario, cioè lo psichiatra Ulcigrai che, ancora ignaro della scomparsa del paziente, entra nella stanza e pone la sua domanda più sconcertante, soprattutto per il lettore che finora ha cercato faticosamente di distinguere i personaggi di questo libro: «Caro Ulcigrai, come andiamo?». Appellandosi al paziente con il proprio nome il terapeuta non fa altro che rivelare la natura ventriloqua di tutto il lavoro di elaborazione narrativa del passato traumatico. Ma allo stesso tempo, dato che la stanza è vuota, tale appellativo suscita nel lettore del libro la consapevolezza di essere l'unico interlocutore in grado di sentire, e in obbligo di rispondere, a tale domanda. Qui si rivela la natura propria della testimonianza, anche quando è presentata in veste di elaborazione letteraria, che la distingue dalla letteratura in senso stretto: l'appello, insito in ogni testimonianza e sconosciuto alla letteratura, di coinvolgere moralmente il lettore; il richiamo alla responsabilità, al dovere di ascoltare la testimonianza, di comprenderla, di trasmetterla ad altri e di serbarla per il futuro. L'appellativo posto alla fine di questo romanzo – romanzo che cerca di dire gli innarrabili traumi e le sofferenze dell'uomo provocate da assurdi risvolti delle ideologie utopistiche e rivoluzionarie – poteva perciò essere anche un appellativo rivolto al lettore di interrogarsi, di prendersi cura e di coltivare la memoria delle vittime della storia: «Caro lettore, come andiamo?».

Questa confusione di identità fra chi ha vissuto e chi porta avanti la testimonianza è sintomo di identificazione empatica difficile da evitare, un'identificazione e mimesi che, dopo i traumi del Novecento, ha portato a importanti cambiamenti metodologici in alcune discipline tradizionali, in primo luogo la storiografia⁴⁸. Il processo è quindi bidirezionale: da una parte, come ci ricorda Magris,

⁴⁶ Mentre Agamben ne parla in termini filosofici, una stimolante analisi (post)narratologica della stessa questione del tempo e soggetto autobiografico si può trovare M. CURRIE, *Postmodern Narrative Theory*, New York, Palgrave, 1998, in particolare nel capitolo *True Lies: Unreliable Identities in Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (pp. 115-135).

⁴⁷ MAGRIS, *Alla cieca* cit., p. 302. Si noti che Kiš rappresenta il suo lavoro di scavo archivistico in cerca di dati sulle persone dimenticate come il tentativo di costruire, come nell'antichità, delle tombe vuote a persone scomparse. Da qui anche il titolo della sua raccolta del 1976.

⁴⁸ Per uno sguardo scettico su tali cambiamenti, dal punto di vista della storiografia tradizionale, si veda WIEVIORKA, *L'era del testimone* cit.

la testimonianza può prendere forma narrata (ordinata, grammaticalmente corretta, una specie di racconto) solo con l'aiuto, o meglio dire secondo il dettato, di qualcuno che è al di fuori dell'esperienza traumatica; dall'altra parte, chi la ascolta, ed è proprio ciò che succede lungo tutto il romanzo di Magris, può essere coinvolto nel suo disordine, *soggetto* al suo riaccadere continuamente e in eterno, e abbandonarsi all'impossibilità di raccontarla, e al dovere di riviverla. Magris quindi costringe i suoi personaggi traumatizzati a confrontarsi con le difficoltà dell'elaborazione del trauma, a creare una distanza temporale dal passato per poterlo raccontare. A momenti nel romanzo sembra che la terapia funzioni e che il paziente riesca a dominare il proprio passato – ma nel complesso prevalgono le crisi narrative, veri e propri momenti di *acting out*, e l'esito finale della psicoterapia è il suo completo fallimento, come è iscritto nella tradizione della migliore letteratura triestina.

Acting out è la memoria non linguistica per definizione. Essa rifiuta ogni trasposizione in parole, frasi o testi ben strutturati, trovando altri mezzi di espressione, come quelli iconici o motori. *Acting out* è un rivivere il momento traumatico, essere imprigionati in un eterno presente, senza la possibilità di distaccarsi dall'evento attraverso il racconto. La scrittura contemporanea che ha sfidato il difficile compito di rappresentare *acting out* ha dato origine a procedimenti narrativi sperimentali ed ermetici. Infatti, il linguaggio del testimone che rivive il trauma è necessariamente ermetico: anche Primo Levi, avverso a ogni gratuita mistificazione ed ermetismo ostentato, ha riconosciuto nella poesia di Celan un'oscurità indispensabile a veicolare l'esperienza inesprimibile, oscurità in cui Agamben vede un avvicinamento alla non-lingua del testimone muto, del musulmano⁴⁹. La già citata studiosa americana Cathy Caruth ha cercato di descrivere la voce di chi rivive il trauma ritornando sull'esempio letterario già analizzato da Freud: quando Tancredi nella *Gerusalemme liberata* ferisce inavvertitamente l'albero da cui poi esce il lamento di Clorinda precedentemente già ferita e uccisa, quella voce dell'anima di Clorinda che abita l'albero è il trauma rivissuto di chi cerca di raccontarlo ma può solo riviverlo⁵⁰. Tale lamento è, secondo Caruth, necessariamente caotico, e ogni tentativo di metterlo in ordine non significa altro che infliggergli una nuova ferita, operare un nuovo atto di violenza. Il protagonista-autobiografo di *Alla cieca* parla spesso dei suoi tentativi di dare alla propria esperienza una forma di racconto di vita umana, con date precise, inizio, svolgimento e fine. Egli discute di metodi (cosciente tessitura di ricordi, menzogne e

⁴⁹ AGAMBEN, *Quel che resta...* cit., pp. 33-34.

⁵⁰ C. CARUTH, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore-London, Johns Hopkins University Press, 1996, pp. 1-9. Per una critica delle tesi di Caruth e del suo legame con il decostruzionismo v. LACAPRA, *Writing History...* cit., pp. 181-219.

oblii) e di tecniche della scrittura (carta e penna, nastro, computer), il che a momenti può ricordare la fede nel testo e nella sua superiorità rispetto alla vita già vista in Kiš. Ma nel suo complesso il romanzo parla del fallimento di tale processo attraverso crolli narrativi che assumono varie forme, tra cui la principale è l'insicurezza del soggetto autobiografico riguardo alla propria posizione negli avvenimenti raccontati. Sono stato il soggetto della mia vita, oppure l'ho subita? Sono l'autore del mio racconto o lo raccontano altri per me? Scrivo o subisco la scrittura? Il personaggio di Magris «è convinto di essere il clone di un certo Jorgen Jorgensen [...] di cui dice ora di aver letto e ora di aver scritto l'autobiografia – come se non si potesse scrivere e poi leggere lo stesso libro, che idea»⁵¹. Scrivere ed essere scritto, ovvero subire passivamente il lavoro del linguaggio, è quel duplice movimento attivo-passivo contemplato da Barthes, la perdita dell'autorità dell'autore-critico che controlla pienamente il testo, la sua discesa nel testo e il suo abbandonarsi al lavoro del linguaggio. Il romanzo di Magris, nel suo epico sforzo di rappresentare la confusione identitaria del narratore traumatizzato, potrebbe essere letto come un monumentale esperimento di forma media prolungato per tutte e 335 pagine del libro. Le continue interruzioni del flusso narrativo, cambiamenti di prospettiva nel discorso libero indiretto⁵², riferimenti autoreferenziali, confusione di personaggi e in particolare confusione fra i personaggi e chi scrive le loro vite, sono sintomo di una lunga crisi post-traumatica i cui picchi vengono narrati come attacchi di memoria incontrollata, ma che in verità dura perennemente:

L'acqua sale, qualche onda me la fa entrare in bocca e in gola, mi manca il fiato, mi aiuti, mi riporti a riva, mi faccia la respirazione artificiale, le parole mi vengono su, rivoluzioneresocialfascismo, che nausea questo catarro e questo salso, la terra gira il mare si agita anche il sole e le stelle e la storia girano e gli uomini vomitano, che sollievo, ecco, è passata, sta passando, mi scusi⁵³.

Nel romanzo quindi prevale la mimesi dell'esperienza traumatica rappresentata attraverso una narrazione caotica, associativa, dialogica, priva di un'autorità che la domini e in balia di varie voci e di varie identità. Il narratore di questo libro è debole, malinconico, infantile, e invece di essere il demiurgo razionale del proprio mondo ne subisce la scrittura sulla propria pelle, sul proprio corpo. La narrazione che confonde continuamente le identità del narratore e dei personaggi,

⁵¹ MAGRIS, *Alla cieca* cit., p. 20.

⁵² Sul discorso libero indiretto come sintomo traumatico e veicolo narrativo di *middle voice*, insieme alla critica del suo uso nella storiografia e agli avvertimenti sui rischi etici che esso può comportare v. LACAPRA, *Writing History...* cit., pp. 196-197.

⁵³ MAGRIS, *Alla cieca* cit., p. 122.

tiene il lettore in uno stato di continua confusione. Secondo White e Caruth, ed evidentemente anche secondo Magris, è un segno di rispetto per la vittima cercare di evitare la ripetizione della violenza, che inevitabilmente accadrebbe in una narrazione ben disposta e ordinata. La confusione del lettore di questo libro rispecchia lo stato confusionale prodotto nella vittima dall'esperienza traumatica, ed è l'unico modo per conservare dignitosamente la memoria del trauma⁵⁴.

La differenza tra Kiš e Magris sta nel diverso momento storico – inteso in senso della storia delle poetiche letterarie – in cui nascono i loro testi. In sintonia con la citata affermazione di Van Alphen, l'epoca di Magris dispone di mezzi di sperimentazione poetica che si avvicinano al non-linguaggio del trauma rivissuto. Il rapporto tra i due autori in qualche modo rispecchia il passaggio dallo strutturalismo al post-strutturalismo: il narratore di Kiš crea le vite dei propri personaggi affidandosi ai documenti e trattando apertamente delle convenzioni del proprio genere, ma mantenendo una posizione sostanzialmente al di fuori del testo, un privilegio del demiurgo, seppure svelato, del mondo narrato. L'autobiografia di Boris Davidovič l'ha scritta l'ispettore, ma il lettore non ha dubbi che, in diverse condizioni, Boris sarebbe perfettamente in grado di scriverla, così come è riuscito a insinuare tra le esagerazioni del testo di Fedjukin la propria versione dei fatti. Al contrario, nel romanzo di Magris il narratore si riconosce incapace di dire la propria versione, rinuncia a stenderla, e, completamente de-tronizzato, si affida ad altri. Il passaggio da una forma attiva della scrittura verso

⁵⁴ Credo quindi che della fuga finale del paziente di Magris dalla stanza dell'ospedale, e di riflesso di tutta la costruzione sperimentale e atipica di questo personaggio multiplo, sia idonea l'interpretazione che mette in primo piano l'impossibilità di dire il trauma, l'estraniamento del testimone nel linguaggio altrui e la sua vergogna di vedersi 'raccontato'. Mi preme però citare qui un'altra e per molti versi opposta interpretazione, presentata di recente dalla studiosa Ivana Perica (I. PERICA, *Dissoziiertes Erzählen als Gegenstrategie zur Posthistoire. Claudio Magris' Blindlings*, «Zagreber germanistische Beiträge», 19 [2010], pp. 227-243), secondo la quale i giochi dell'identità nel romanzo di Magris non sono la conseguenza dell'impossibilità del soggetto traumatizzato di costituirsi nel discorso, ma una fuga volontaria dalla rete discorsiva in un momento (Cippico scrive nel 1992) che vuole concludere definitivamente la storia proclamandosi 'post-storico'. Il romanzo rappresenterebbe allora, in questa visione più ottimistica, un'apertura all'utopismo, non nel senso politico-ideologico del progetto comunista, ma nel senso di una generica possibilità di un mondo alternativo. Semplificando il contrasto fra le due visioni, potrei dire che, mentre nella mia interpretazione il trauma rappresenta l'impossibilità di costituirsi nel discorso, in quella di Ivana Perica il rifiuto del discorso e il mantenimento di un'identità fluida sono uno stato auspicabile se si vuole evitare la logica della repressione del sapere. L'identità dettata dalla rete di poteri polizieschi, saperi medici e linguaggi amministrativi, dalle istituzioni che la classificano in categorie di obbedienza, normalità o salute («loro hanno la mania di incasellarti una volta per tutte, di ficcarti già adesso in un bel loculo, nome cognome e indirizzo scolpiti dalle pompe funebri una volta per sempre», *Alla cieca*, cit., p. 13), in questo romanzo è stravolta dal gesto sovversivo dell'autore che decide di non definire l'identità del suo personaggio, di lasciarlo multiplo, confuso, libero, e di farlo compiere, alla fine del romanzo, l'ultimo gesto liberatorio: la fuga dal manicomio.

una forma media in cui chi scrive non è più il demiurgo del mondo creato dal testo e non lo controlla, può così essere visto come il passaggio, riconosciuto da Benjamin, verso il mondo traumatizzato dalla modernità.

In un passo interpretativo successivo però, la prosa di Magris confrontata con quella di Kiš si dimostra più vicina al concetto di poesia traumatica al quale propende la teoria di Cathy Caruth, che non al suo opposto, cioè al realismo traumatico, che si richiama alla chiarezza e alla verità dei fatti come motivo principale del racconto del testimone. Lo sperimento narrativo nell'opera di Magris parla a favore di chi, come Slavoj Žižek⁵⁵, corregge la famosa affermazione di Adorno dicendo che dopo Auschwitz non è più possibile la prosa, ma la poesia sì – quella traumatica, ermetica e difficile – ed è anzi l'unico modo di parlarne.

UN CODICE AUTOGRAFO DI MARSILIO FICINO ANCORA SCONOSCIUTO: IL LOND. ADD. 11274*

Ernesto Berti

Già all'epoca dei cosiddetti trattatelli Moreniani, assegnati agli anni 1454-55 dal loro scopritore ed editore P.O. Kristeller, Marsilio Ficino conosceva sicuramente buona parte delle opere di Platone allora disponibili in lingua latina: cita infatti soprattutto il *Timeo*, ma anche il *Fedro*, il *Fedone* e forse la *Repubblica*¹. Poteva averli letti soltanto in traduzione, giacché nel 1456, all'epoca della composizione delle perdute *Institutiones ad platoniam disciplinam*, ancora non era in grado di leggerli in greco². La versione di un altro dialogo, il *Gorgia*, è contenuta, di seguito al *Commentario al Timeo* di Calcidio (mutilo alla fine), in un codice miscelaneo che copiò egli stesso tra il febbraio e il marzo 1454 (stile fiorentino, cioè 1455), l'attuale ms. Ambrosiano S 14 sup.³. Anche se oggi conosciamo molti dei libri posseduti o comunque letti e utilizzati da Ficino, questo

* Ho discusso con piacere e profitto vari aspetti di questo contributo con Sebastiano Gentile e con Fabio Pagani. In particolare S. Gentile mi ha aiutato a decifrare le più ostiche postille e F. Pagani, giacché ho lavorato sulla base di un microfilm, ha eseguito con grande disponibilità a Londra i controlli autottici che più volte gli ho dovuto richiedere. Ad entrambi va tutta la mia gratitudine. Degli errori, naturalmente, porto io solo la responsabilità.

¹ Cfr. P.O. KRISTELLER, *The Scholastic Background of Marsilio Ficino*, «Traditio», 2 (1944), pp. 257-318 (ora anche in Id., *Studies in Renaissance Thought and Letters*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1956, pp. 35-96).

² Cfr. KRISTELLER, *ivi*, p. 271 (= *Studies*, p. 52); Id., *Marsilio Ficino as a Beginning Student of Plato*, «Scriptorium», 20 (1966), p. 42 (= *Studies*, III, Roma, 1993, p. 95). Non si può però escludere che avesse già incominciato a ricevere almeno i primi rudimenti della lingua: cfr. Id., *Per la biografia di Marsilio Ficino*, «Civiltà Moderna», 10 (1938) (= *Studies*, p. 200).

³ Sul ms. cfr. da ultimo M. VENIER, *Note su due traduzioni umanistiche del Gorgia*, in C. GRIGGIO, F. VENDRUSCOLO (a cura di), *Suave mari magno... Studi offerti dai colleghi udinesi a Ernesto Berti*, Udine, Forum, 2008, pp. 232-236. Le postille di Ficino al *Gorgia* sono ora edite in M. VENIER (a cura di), *Platonis Gorgias Leonardo Aretino interprete*, Appendice 2.2, in corso di stampa a Firenze per l'Edizione Nazionale delle Traduzioni dei Testi greci in età umanistica e rinascimentale. Per le annotazioni ficiniane al testo di Calcidio nel medesimo ms. ambrosiano, vd. J. HANKINS, *The Study of the Timaeus in Early Renaissance Italy*, in Id., *Humanism and Platonism in the Italian Renaissance*, II: *Platonism*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2004, pp. 97, 105-108 e 135-136.

⁵⁵ S. ŽIŽEK, *Violence – Six Sideways Reflections*, London, Profile Books, 2008.