

Un tema universale, anche nella scrittura

L'Io è altrove



■ CLAUDIO MAGRIS
Germanista e scrittore

Molti scrittori hanno affrontato, nel tempo, l'incertezza e, insieme, la resistenza dell'io.

Over time, many writers have faced the uncertainty and, with it, resistance of the Self.

1

«Allora d'un tratto, lì sul Corso ch'è vuoto, m'imbatto stupito alle cose d'ieri e sono pur io una cosa col nome [...] Mi fermò per via chiamandomi a nome, col mio nome di ieri. Ora cos'è questo spettro che torna (l'ieri nell'oggi) e questa immobile tomba del nome?». O, ancora: «Tepido letto del nome, sicura casa dell'ieri! [...] Ho scordato il mio nome: ho perduto i miei passaporti in paese nemico». Così scriveva nel 1915, sulla rivista *La Riviera ligure*, uno dei più notevoli scrittori italiani del Novecento, Giovanni Boine, morto a trent'anni nel 1917. Col suo forte senso morale, egli reagisce tuttavia a questa precarietà dell'io, le cui frontiere oscillano nel tempo e che perde la sua identità: «Non mi

torrete il mio nome; lo imbraccio come uno scudo [...] difendo il dovere che l'ieri m'assegna, come l'assalito la casa». La conclusione è un'intrepida e pur sempre combattuta frammentarietà: «Non pietre miliari di una diritta via; massi erratici ed oasi».

Nella sua peculiarità, Boine affronta un tema universale, l'incertezza e, insieme, la resistenza dell'io. Ad esempio, nell'omonimo romanzo di Kipling (1901), Kim si chiede: «Io sono Kim, chi è Kim?». Si pone questa domanda non soltanto in relazione alla sua duplicità anglo-indiana, ma alla sua persona in generale. Qualcosa di simile accade nel racconto di Hoffmann, *Der Sandmann* (1817), in cui il protagonista, un infelice e straziato poeta, scrive una poesia, la legge ad alta voce e appena finito di leggerla grida: «Di chi è questa voce spaventosa?». In un altro romanzo di Hoffmann, *Die Elixiere des Teufels* (1815-16), il personaggio principale, Bruder Medardus, dice ripetutamente: «Es rief in mir», e inorridisce perché non sa chi stia parlando in lui, in quel momento.

Gli esempi potrebbero continuare a piacere. L'identità sembra esistere nel dubbio su se stessa; appena diviene oggetto di riflessione o, addirittura, appena viene affermata, vacilla. «Io sono Kim, chi è Kim?». Anche la scrittura appare un mezzo per darle forma,

ma anche un modo di perderla: tra l'io che scrive e l'io scritto si aprono degli abissi. Quando Sant'Agostino comincia le sue *Confessiones*, si domanda quale sia il suo vero io. Egli è alla ricerca di un io che non sia semplicemente psicologico, accidentale, ma qualcosa di essenziale. La scoperta di questa alterità, osserva Manès Sperber, può derivare anche da un dolore fisico. Basta avere mal di denti per scoprire che qualcosa, in noi, non solo non è noi ma è contro di noi. Il dente che ci causa il dolore lo percepiamo d'improvviso come qualcosa di estraneo, di ostile. La medicina, scienza non si sa se della salute o della malattia, è un palcoscenico privilegiato della precarietà dell'io e delle sue difese. Già Novalis aveva scritto che la malattia è una trascendenza, in quanto trascende, disfa e muta la struttura dell'io. Altrettanto ignoti ed estranei quanto il dolore fisico possono apparirci sentimenti, ossessioni, incubi, deliri che emergono dal nostro profondo. L'io mette in dubbio soprattutto la propria continuità nel tempo. Marie Grubbe, alla fine dell'omonimo romanzo di Jacobsen (1876), si chiede se debba sentirsi responsabile di ciò che hanno commesso le altre Marie Grubbe, l'ingenua bambina e la dama superba, e se vi sia identità fra i vari volti che la sua persona ha assunto nel corso degli anni.

The Self is elsewhere

The attempt to define the identity of an individual has always fuelled culture in general but specifically literature. However, when faced with this operation, the self loses its solidity and apparent uniqueness in a series of plural structures which thwart the ambition of ancient philosophy to know oneself. The self as a fluctuating entity is Nietzsche's superman, intended as overman, able to overcome every demand for univocal determination. It is Dostoevsky's Underground Man, and Musil's Man Without Qualities. The unity of an individual disintegrates into an anarchy of atoms and only art is able to penetrate this grey area. In particular the writer lives in a borderland: life creates his work, but the work is also able to transform life, able to look at chaos from order and at order from chaos.

Del resto, quando si dice «conosci te stesso», chi conosce chi? Sii fedele a te stesso – cosa vuol dire? Se l'io fosse compatto e unitario, sarebbe impossibile essere infedeli a se stessi. Non solo ognuno è un dottor Jekyll e un Mister Hyde, ma ognuno è sempre altro rispetto a se stesso: «Je est un autre», «Io è un altro», secondo la famosa parola di Rimbaud. A tale intuizione poetica corrisponde, in sede concretamente psichica, il caso della cosiddetta personalità multipla, come il carpentiere Ansel Bourne che, un bel giorno, si convinse di essere il commerciante Albert Brown, almeno a periodi; in entrambe le condizioni, non aveva mai coscienza di essere – o di essere stato – anche l'altro. Se questo è solo un caso clinico di sdoppiamento, si conoscono esempi di strutture plurali dell'io, capace di albergare in sé un ben più alto numero di personalità differenti. Del resto, osserva il neurochirurgo Arnaldo Benini, non è stata ancora localizzata nel cervello una zona della centralità dell'io o meglio della sua autocoscienza. Il tema del doppio è centrale nella letteratura di ogni Paese.

L'io diventa una moltitudine, un'entità fluttuante. Quando Nietzsche diceva che il suo superuomo, *Übermensch*, non era altro che l'uomo del sottosuolo di Dostoevskij, diceva ciò che alcuni suoi interpreti avrebbero detto più tardi, cioè che *Übermensch* non significa *superman*, un superindividuo, un individuo tradizionale potenziato nelle sue capacità, ma un *Oltreuomo*, come ha detto Gianni Vattimo, uno stadio dell'evoluzione umana proiettato oltre i confini tradizionali dell'identità. Identità plurale, che rilutta alla coscienza unitaria: l'uomo del sottosuolo di Dostoevskij parla della coscienza come di una malattia e afferma di non aver «carattere», perché il carattere è concepito come una corazzatura repressiva, una specie di camicia di forza.

Un tema moderno, che risale a tempi più lontani. Negli *Elixire des Teufels* il protagonista, Bruder Medardus, è angosciato dalla per-

dità di sé; vorrebbe essere uno, avere un'identità precisa, e quando la perde vive tutto ciò come uno spavento terribile. Un altro personaggio del romanzo, Schönfeld/Belcampo, vive invece la medesima esperienza come una liberazione e dice che la coscienza – ovvero l'identità – è un doganiere che siede in alto e non lascia passare tante cose che la vita altrimenti ci donerebbe oppure dice che è un esercito in parata costretto a marciare in fila, mentre il vero io – quello plurimo e folle – sarebbe un carnevale, una festa, una folla di gente che va per la strada come le pare. Secondo Hoffmann, per crescere e per vivere, l'uomo deve saper incontrare il proprio sosia, guardarlo in faccia anziché rimuoverlo, compiere il viaggio ulissiaco negli abissi del

proprio inconscio. Spesso, tuttavia, l'individuo appare debole e impreparato a questo viaggio, senza il quale non v'è salvezza ma nel quale è facile perire.

«Esiste un'enorme zona d'ombra – ha scritto Javier Marias – in cui solo la letteratura e le arti in genere possono penetrare; di certo, come disse il mio maestro Juan Benet, non per illuminarla o rischiararla, ma per percepirla l'immensità e la complessità: è come accendere una debole fiammella che per lo meno ci consenta di vedere che quella zona è lì e di non dimenticarlo». Almeno dalla fine dell'Ottocento – ma già prima – letteratura e filosofia sono sconvolte dalla sensazione che l'io, creduto compatto e unitario, vada disgregandosi. Bourget, Nietzsche, Musil e altri scrittori diranno

René Magritte (1898-1967), *Il pensiero che vede*, 1965, grafite su carta, Museum of Modern Art (MoMA), New York.

• René Magritte (1898-1967), *The Thought Which Sees*, 1965, pencil on paper, Museum of Modern Art (MoMA), New York.



che tutto, anche l'unità individuale, si scinde, si sgretola in una "anarchia di atomi". La letteratura del Novecento, da Pirandello a Pessoa, ruota su questo tema, vissuto ora come angoscia ora come liberazione.

La modernità è stata spesso affascinata dall'inconscio, come se esso fosse più autentico, più vivo, più creativo, più vero e più poetico del conscio, dell'Io. Ma l'inconscio, ha scritto Musil, lungi dall'essere una riserva di selvagge e vitali energie, spesso è una meccanica stereotipia in cui si sono depositate, rigidamente cristallizzate e stratificate, tante coatte esperienze, passivamente subite anziché rielaborate e divenute fantasmi realmente pericolosi, ma falsamente seducenti e in realtà banali. È il conscio, è l'Io – con la sua ironica, interminabile, imperfetta e flessibile costruzione di se stesso – la creatività più autentica. Vita non sono le sabbie mobili (l'inconscio) che vogliono risucchiare il Barone di Münchhausen, ma è piuttosto il Barone che se ne tira fuori afferrandosi al suo codino. Talora la ricerca dell'identità si affida a un processo di sottrazione: l'Io non risulta dalla somma delle cose che un individuo "è" e "fa", delle sue attribuzioni e funzio-

Le frontiere dell'Io, studiate nella psicanalisi sin dai primi discepoli di Sigmund Freud, rischiano di apparire fluttuanti, incerte, mutevoli e contese.

● *The boundaries of the Self, studied in psychoanalysis since the first disciples of Sigmund Freud, risk appearing fluctuating, uncertain, unstable and a point of contention.*

ni, ma è piuttosto quello che resta dopo aver messo da parte le sue componenti accidentali. Il vero Io sarebbe non quello che paga le tasse, quello che fa la fila, quello che va dal dentista, ma quello che resta dopo aver messo da parte tutto questo. Può anche darsi che non resti nulla, come accade alla cipolla cui Peer Gynt, nel dramma di Ibsen (1867), toglie tutte le bucce, tutti gli strati esterni, per trovare un nucleo che non c'è.

Una risposta radicale a questo problema l'hanno data le filosofie orientali, quando affermano che non esistono oggetti e soggetti, bensì fatti, relazioni: quando un Io guarda un albero non c'è un Io separato che guardi un albero anch'esso separato, ma c'è l'evento unitario di questo guardare. Questa posizione – un'identità fluida ma non dissociata – ignora l'antitesi tipicamente occidentale tra un ego ipercompatto, paranoide e ridotto alla propria corazza, e una dispersione schizofrenica dell'Io, apparentemente antitetica ma in realtà complementare alla concentrazione paranoica dell'ego che contrassegna ancora la nostra epoca e di cui la disseminazione rizomatica è solo un aspetto reattivo. Le frontiere dell'Io, studiate nella psicanalisi sin dai primi di-

scepoli di Freud, rischiano di apparire fluttuanti, incerte, mutevoli e contese non meno di quelle nazionali e statali che insanguinano tanti territori del mondo; l'Io sembra spesso essere altrove.

2

Incertezza e pluralità contrassegnano anche le identità nazionali, alcune di più e altre di meno, ma in qualche misura tutte. Musil diceva che l'austriaco – l'abitante dell'impero austro-ungarico – era un austro-ungherese meno l'ungherese, cioè il risultato di una sottrazione; quello che restava dopo aver eliminato le particolarità delle singole nazionalità comprese nell'impero, l'elemento immateriale e astratto comune a tutte le nazionalità e non identico a nessuna.

Questa caratteristica è presente in gran parte della letteratura del mondo mitteleuropeo e non ha a che fare soltanto con l'appartenenza nazionale, bensì con un modo di essere della soggettività. La cultura austriaca ha elaborato una delle immagini e strutture più libere dell'Io, facendone il risultato non di una repressione né di un'esplosione centrifuga delle contraddizioni, bensì di una loro ironica composizione.

Non c'è nazionalità che non sia, più o meno, meticciasa; l'identità nazionale è essenzialmente culturale – ciò che si sente e si pensa di essere – ma ogni cultura, interrogandosi, si radica e al contempo si sradica da ogni contesto compatto. È questo che caratterizza a fondo la letteratura triestina, sin dalle prime righe del *Mio Carso* di Slataper. È un processo arduo, ma creativo: l'identità culturale di una nazione – ha scritto Eli Barnavi riferendosi a una delle più complesse in questo senso, Israele – è «un problema che tutti i popoli conoscono e nessuno, evidentemente, lo "risolve" mai, pena la fossilizzazione».

In un capolavoro della letteratura cinese classica, il poemetto *Diciotto stanze per flauto barbaro* di Cai Yan, l'autrice è una donna appartenente a una famiglia della



Fotolia

corte imperiale, all'epoca della dinastia Han, che viene rapita dagli Unni e soffre, prigioniera in quella terra per lei barbara, l'esilio e la perdita della propria identità. Ma, sposata a un capo unno, ne ha due figli e da quel momento lei, anche quando ritorna nel suo paese d'origine, avrà due patrie, due identità e nessuna, perché la terra unna non è la sua patria, ma non lo è neppure la Cina, senza i suoi figli e la sua famiglia.

Le zone di frontiera sono spesso zone di multiculturalità ma anche di barriera fra le culture. Milosz, il poeta polacco, racconta che a Vilnius, poco lontano dal caffè dove egli andava con i suoi amici, c'era un caffè in cui si riunivano degli straordinari poeti *jid-disch*, della cui esistenza egli però venne a sapere appena vent'anni dopo a Parigi, leggendo le traduzioni francesi di quelle poesie *jid-disch*. Questo mostra quanto fosse difficile per Milosz scoprire l'esistenza di questa cultura che esisteva a duecento metri di distanza; per superare quei duecento metri è stato necessario un lungo viaggio nello spazio e nel tempo.

3

Le identità, ha scritto Roberto Toscano, non possono essere fotografate (ossia definite), bensì solo cinematografate, perché non sono statiche, rigidamente fissate una volta per tutte, bensì dinamiche, in continuo movimento e in continua trasformazione. L'identità è plurale, ognuno ne ha molte: c'è l'identità religiosa (non è meno importante essere cristiano o di un'altra religione che essere inglese o italiano); c'è l'identità politica, che stabilisce legami i quali possono essere più forti di quelli nazionali; c'è l'identità culturale. L'identità è del fare, non dell'essere; la particolarità, l'identità, ha scritto Predrag Matvejević, non è ancora un valore, è solo la premessa per un possibile valore.



Know thyself was inscribed on the pediment of the Temple at Delphi; Socrates made it his motto, giving it unimagined extension and depth.

Conosci te stesso era scritto sul frontone del tempio di Delfi; Socrate fece suo il motto, dandogli un'estensione e una profondità insospettate.

Pablo Picasso (1881-1973), *Ragazza davanti allo specchio*, (Boisgeloup, marzo 1932), dono di Mrs. Simon Guggenheim, Inv. 2.1938, olio su tela, Museum of Modern Art (MoMA), New York.

Pablo Picasso (1881-1973), *Girl Before a Mirror*, (Boisgeloup, March 1932), gift of Mrs. Simon Guggenheim, obj. no. 2.1938, oil on canvas, Museum of Modern Art (MoMA), New York.



© Succession Picasso, by SIAE 2017

Poche letterature hanno sentito così fortemente questo tema come quella ebraica (di molti Paesi e in molte lingue) che ha elaborato un senso fortissimo e non regressivo dell'unità dell'individuo proprio perché ha vissuto in modo radicale sia lo sdoppiamento, la scissione, la lacerazione (quello che fa dire a un personaggio di un romanzo di Singer «ogni ebreo dovrebbe andare da uno psichiatra, ogni ebreo moderno voglio dire»), sia la resistenza alla lacerazione da parte degli ebrei, costretti a essere ebrei ma non come ebrei. A questa lacerazione la civiltà ebraica ha opposto una resistenza accanita, proprio perché educata da secoli a resistere alle violenze affidandosi a valori fortemente radicati nella famiglia, nell'individuo. Tutto ciò ha permesso di elaborare un'incredibile, epica forza di resistenza dell'individualità. Nel *Hiob*

(1930) di Joseph Roth il protagonista, Mendel Singer, vive da molti anni con la moglie in America e quando questa gli dice «ti comporti come un ebreo russo», egli risponde «io sono un ebreo russo». C'è un'altra bellissima storia ebraica in cui un rabbino – credo si chiamasse Zussia – morendo dice che il Signore non lo rimprovererà di non essere stato Mosè o Abramo, cioè di non essere stato un grande santo, ma gli dirà: «Disgraziato! Perché non sei stato Zussia, perché non sei stato te stesso?».

È l'ironia che può fare dell'lo debole, in tutta la sua debolezza, un individuo capace di resistere. L'ironia è una grande forza; è l'ironia che permette l'amore, che permette la libertà, nel riconoscimento della piccolezza e della relatività propria e altrui. *Tristram Shandy* (1760-67) è certamente uno dei massimi esempi, sotto il profilo poetico, di un lo che quasi non c'è e che pure è inconfondibile. Uno dei più grandi scrittori che

si confrontano a fondo con tutto questo è Svevo; se c'è un personaggio che è e non è un lo, che è doppio, multiplo, inafferrabile, è Zeno. Egli è un continuo smagliarsi dell'lo, il ribollire di un processo vitale; eppure è un lo che, nonostante quasi non esista, continua ad avere un suo nucleo irriducibile, è innamorato di Ada, ha i suoi tic, le sue passioni. C'è una mescolanza di labilità e di qualcosa, in questa labilità, che resiste accanitamente e cerca di darsi unità. Lavoro interminabile, come l'analisi interminabile di cui parla Freud.

4

Come raccontare questo lo scisso, unitario, multiplo, diviso, ora schizofrenico ora paranoico, ora compatto ora dissolto?

Ad esempio nel terzo capitolo delle *Lebensansichten des Katers Murr* (1820-22) Hoffmann immagina che la biografia frammentaria del protagonista, il direttore d'orchestra Johannes Kreisler, venga scritta sul rovescio di alcuni fogli, sui quali il borghese e sornione gatto Murr ha scritto la propria.

All'inizio di questo capitolo Hoffmann scrive che egli sarebbe lieto di poter raccontare la vita del suo infelice eroe secondo «un bell'ordine cronologico» dal momento della sua nascita in poi, ma che questo gli è impossibile poiché egli non ha a disposizione l'intera vita del suo personaggio, compiuta e bene ordinata, ma soltanto frammenti, di cui viene a conoscenza a pezzi e a bocconi. Egli apprende frammentariamente numerosi avvenimenti, ma non secondo la sequenza nella quale essi si sono realmente svolti, bensì confusamente, in maniera aggrovigliata; viene a conoscere prima un episodio dell'età matura di Kreisler, e appena dopo uno della sua infanzia, sicché i fili della vita e del tempo si confondono, s'intrecciano e alla fine la conoscenza della biografia di Kreisler non appare certo maggiore che all'inizio, bensì minore e più confusa. Tutto ciò non facilita, bensì turba e impedisce la stesura della biografia del personaggio. Sarà questa una caratteristica del grande romanzo sperimentale novecentesco, studiato e teorizzato ad esempio a suo tempo in un famo-

La scrittura talora è l'incontro, estraniante e creativo, con un sosia o almeno con una componente ignota di se stessi, che parla con un'altra voce.

• *Writing is often an encounter, alienating and creative, with an alter ego or at least with an unknown component of oneself, which speaks with another voice.*

so saggio di Warren Beach. Una biografia bene ordinata e conclusa si può scrivere soltanto del borghese e sornione gatto Murr.

Tutto ciò accade perché, almeno a partire dall'età romantica, non è più possibile un processo compiuto e armonioso di maturazione della personalità; quella *Bildung*, quella "formazione" che Goethe e tutto il classicismo tedesco indicavano come un ideale che era possibile e necessario raggiungere – sia nella vita sia nell'arte che la rappresenta – appare ormai impossibile, in una società sempre più complessa, anonima e impenetrabile. Solo il gatto Murr può credere di avere un'identità compatta, un'autentica "formazione".

Altre volte l'lo si forma per riduzione e per sottrazione, tramite una rinuncia alla vita e a se stesso. L'lo comincia a sentire se stesso come un vuoto, come accade ad Anton Reiser nell'omonimo romanzo di Moritz (1785-90); si nega ad ogni funzione sociale – «I would prefer not to, sir» – risponde lo scrivano Bartleby nel racconto di Melville (1853), a ogni richiesta e si nega soprattutto a una sua propria evoluzione organica: «Io non ho nessuna storia», dice *Il Povero Suonatore* di Grillparzer al narratore che vorrebbe raccontare la storia della sua vita (1848).

Nell'*Uomo senza qualità* di Musil (1930, 1933, 1978) Moosbrugger o Clarisse non possono avere alcuna biografia, perché essi non hanno alcun lo, non sono alcun lo; la follia appare una modalità del soggetto, che non si lascia più costringere nella camicia di forza di un'identità compatta e unitaria. La più alta letteratura dei più vari Paesi vive questa crisi-metamorfosi. In *Pedro Pàramo* (1955) di Juan Rulfo si elimina il soggetto narrante con una rabbrivente assenza. Un altro capolavoro è *Die Blendung* (1935) di Canetti, in cui viene a mancare una prospettiva unificatrice, che gerarchizzi e ponga le giuste distanze che permettono di inquadrare le cose. L'lo assomiglia, anzi quasi si confonde con lo scenario in cui si



Fotolia



Foto:lia

muove e che spesso è la metropoli – la Berlino di Döblin, la New York di Doss Passos o la Vienna di Musil. Metropoli «costituita da irregolarità, avvicendamenti, precipitazioni, intermittenze, collisioni di cose e di eventi [...] una vescica ribollente posta in un recipiente materiato di case, leggi, regolamenti e tradizioni storiche» (Musil). Lo scrivere appare un viaggio nei meandri e negli inferi della molteplicità; assomiglia dunque all'attività notturna di Penelope piuttosto che a quella diurna; disfa, piuttosto che costruire il tessuto della vita.

5

Uno scrittore sente spesso con particolare forza questo problematico rapporto tra vivere e scrivere. La vita crea la scrittura, ma quest'ultima influenza e trasforma dal canto suo la vita, che l'ha creata. In uno degli ultimi racconti di Svevo, il vecchio – che è Zeno Cosini, il quale continua a vivere dopo aver scritto *La coscienza di Zeno* (1923), la sua ironica autobiografia – pensa che egli non è più colui che ha vissuto la sua vita bensì colui che l'ha scritta e che certe cose della sua esistenza sono divenute importanti non perché o quando egli le ha vissute, ma soltanto perché e quando egli le ha messe sulla carta.

La scrittura, come ogni arte, è una frontiera. Come ha scritto Peter von Matt, «nasce ai margini della civilizzazione, là dove comincia l'Altro: ciò che è inquietante, desertico, ma anche ciò che è radicalmente buono, il quale è esattamente inquietante come ciò che

è radicalmente malvagio [...] La letteratura è sempre ambivalente, perché proviene dalle zone di confine, perché guarda al caos dall'ordine e all'ordine dal caos».

Una frontiera della scrittura che sento con particolare intensità è quella che separa, come ha scritto Ernesto Sábato, la scrittura “diurna” da quella “notturna”. In quella diurna l'autore, pur inventando liberamente situazioni e personaggi e facendo parlare questi ultimi secondo la loro logica, esprime in qualche modo un senso del mondo che egli condivide; dice i suoi sentimenti e i suoi valori; combatte la sua “buona battaglia”, come diceva San Paolo, per le cose in cui crede e contro ciò che egli considera male. È una scrittura che vuole dare senso alle cose; collocare ogni singola esperienza, anche dolorosa, in una to-

Contribuire a dare senso alle cose e a collocare ogni singola esperienza in una totalità che la comprenda: anche a questo si può pervenire con lo scrivere.

• *Contributing to making sense of things and placing every single experience in a totality which comprises it: this can also be achieved by writing.*

La vita crea la scrittura, ma quest'ultima influenza e trasforma dal canto suo la vita, che l'ha creata.

• *Life creates writing but the latter influences and transforms from its point of view life, which created it.*

talità che la comprenda e che, per il solo fatto di comprenderla, può conciliarla ovvero inquadrala in un contesto più ampio.

L'altra scrittura, quella notturna, si misura con quelle verità più sconvolgenti che non si osano confessare apertamente, di cui forse nemmeno ci si rende conto o che addirittura, come dice Sábato, l'autore stesso rifiuta e trova «indegne e detestabili». È una scrittura che spesso stupisce lo stesso autore, perché gli può rivelare quello che egli stesso non sempre sa di essere e di sentire: sentimenti o epifanie che sfuggono al controllo della coscienza e talora vanno al di là di ciò che la coscienza consentirebbe, contraddicendo le intenzioni e i principi stessi dell'autore, immergendosi in un mondo tenebroso, ben diverso da quello che lo scrittore ama e in cui vorrebbe muoversi e vivere, ma nel quale capita ogni tanto di dover discendere e di incontrare la Medusa dalla testa attorcigliata dai serpenti, che in quel momento non si può mandare dal parrucchiere affinché la renda più presentabile. È la scrittura che si trova, talora anche senza averlo programmato, faccia a faccia col volto terribile della vita selvaggiamente ignara di valori morali, di bene e di male, di giustizia e di pietà; una scrittura che è talora l'incontro, estraniante e



Foto:lia



Fotolia

creativo, con un sosia o almeno con una componente ignota di se stessi, che parla con un'altra voce. Un vero scrittore la lascia parlare anche quando preferirebbe dicesse altre cose e quando si sente, per citare ancora Sábato, "tradito" nelle sue forti convinzioni morali da ciò che essa dice.

Anche questa voce, naturalmente, è la nostra, anche se la conosciamo assai poco; è una voce che dice non ciò che siamo consapevolmente divenuti, ma ciò che avremmo potuto diventare e che in certi momenti potrebbe irrompere in noi; ciò che potremmo essere, che speriamo oppure temiamo di essere. Dal prevalere della scrittura notturna – o, com'è stato detto, dalla scrittura della mano sinistra o dell'insonnia – nascono vari miei testi, *Le voci* (1994), *Essere già stati* (2001), *La mostra* (2001), *Alla cieca* (2005), *Lei dunque capirà* (2006), *Non luogo a procedere* (2015).

6

Una delle frontiere più importanti, in particolare per uno scrittore, è la lingua in cui si parla, si scrive, si vive. È intorno a questa frontiera che si costruisce il territorio dell'incertezza, di un'ansia di perdita e di un possibile arricchimento

dell'identità. La violenta storia contemporanea ha spostato individui e popoli, costretto tante genti all'esilio. L'esperienza dell'esilio – scelto o subito – conduce talvolta uno scrittore a cambiare lingua, a scrivere in una lingua che non è la sua lingua madre e talora nemmeno quella in cui parla con la sua famiglia. Joseph Conrad è un polacco che è divenuto uno dei più grandi scrittori inglesi; e si potrebbero citare tanti altri esempi, che si fanno sempre più frequenti, dagli scrittori turchi di lingua tedesca in Germania a scrittori che scrivono in italiano come l'arabo Alessandro Spina o l'ungherese Giorgio Pressburger. In altri casi la lacerazione si situa all'interno della lingua materna. Paul Celan, il



Fotolia

Una delle frontiere più importanti, in particolare per un narratore, è sicuramente la lingua in cui si parla, si scrive, si vive.

• *One of the most important boundaries, in particular for a narrator, is surely the language used to speak, write and live.*

È l'io – con la sua ironica, interminabile, imperfetta e flessibile costruzione di se stesso – la creatività più autentica.

• *It is the Self – with its ironic, interminable, imperfect and flexible construction of itself – that is the most authentic creativity.*

grande poeta ebreo tedesco i cui genitori sono stati assassinati a Auschwitz, scriveva con un certo orrore in tedesco, la sua lingua madre – diceva – che era pure la lingua degli assassini di sua madre. Talvolta questa frontiera che unisce e divide l'io può essere sentita come dolorosamente colpevole sia se la si varca sia se si manca al dovere di varcarla: Léon Lalea, poeta di Haiti originario del Senegal, scrive la sua poesia in difesa della sua terra contro i colonizzatori francesi, ma dice la sua passione senegalese in francese, nella lingua di coloro contro cui combatte.

Uno degli esempi più vitali, creativi e aperti della capacità di concepire e vivere una identità plurima eppure non disgregata è la "creolità" propugnata da scrittori e intellettuali delle Antille francesi quali Édouard Glissant. «Né europei né africani né asiatici», questi antillesi – soprattutto neri discendenti di schiavi, ma consapevoli che il loro mondo caraibico è nero, bianco, cinese, indiano, siriano e indio, per il crogiolo di genti che vi sono arrivate – non si chiudono in alcuna regressiva identità compatta né si abbandonano al miscuglio indifferenziato, bensì vivono le loro radici orizzontalmente, radici che – ha scritto Glissant – non scendono nel buio atavico del profondo bensì si allargano in superficie, incontrandone altre e unendosi ad esse come mani che si stringono. L'io si trova nell'incontro con l'Altro, in un mondo che è Mondo – Relazione. È una grande risposta sia al livellamento sia alla regressiva e violenta ossessione di purezza etnica e identitaria che paralizza e talora insanguina la terra. Non è un caso che da questa *koiné* caraibica provenga una delle rare voci in cui l'incontro col sosia non è angoscioso, bensì serena, lieta ricomposizione dell'identità; in una poesia di Derek Walcott si dice che un giorno l'io saluterà se stesso arrivato alla propria porta e al suo specchio, che i due si daranno sorridendo il benvenuto e che l'io amerà di nuovo lo straniero che era lui stesso.

Un confine-sconfinamento particolare è quello della condizione femminile e della sua letteratura: *Sconfinamenti, confini, passaggi, soglie nella scrittura delle donne*, dice il libro curato da Adriana Chemello e Gabriella Musetti, che analizza i passaggi, gli sfondamenti, gli arretramenti, le avanzate che hanno contrassegnato e contrassegnano talvolta ancora la situazione della donna e la sua espressione. L'io femminile, ha scritto Ingeborg Bachmann, si affaccia sulla vita senza parapetti, senza garanzie.

7

«Chi può narrare la vita di un uomo meglio di lui stesso? Nessuno, si capisce, sembra di sentire rispondere tutti». Così inizia il mio romanzo *Alla cieca*. Ma tutto il romanzo poi lo nega, perché non si sa chi sia – chi siano, chi siamo – l'io che parla. Che cosa sta succedendo, nella letteratura ma ancora prima nella vita, a Sua Maestà l'io?

A Barcis, un paese di mezza montagna nel Friuli, ai confini orientali d'Italia, c'è una comunità alpestre, col suo bravo centro di documentazione della vita e della


«*Yo sé quien soy!*», ovvero «So io chi sono!»: così affermava il magmatico eroe della Mancia, alle prese con un mondo che non capisce e che non lo capisce.

«*Yo sé quien soy!*», or rather «*I know who I am!*» affirmed the confused hero of *La Mancha*, at odds with a world that he does not understand and which does not understand him.

cultura di quell'aspra valle nei secoli passati. Incuriosito da un poeta minore dell'Ottocento, mi ero rivolto anni fa a un impiegato per sapere se nella biblioteca si trovasse qualche suo libro. «Ma Lei, chi rappresenta?» mi chiese a sua volta l'impiegato, il quale evidentemente non riusciva a concepire che qualcuno potesse cercare un libro o andare a spasso per conto proprio. La domanda è difficile. Certo, sono molte le categorie che potrei dire legittimamente di rappresentare: i bipedi, gli insegnanti, i coniugati, i padri, i figli, i viaggiatori, i mortali, i condòmini, ma...

Può darsi che, in quell'appartata provincia, mi si sia rivelato uno dei volti del futuro: un mondo in cui non si vive – né si viaggia, si parla, si legge, si desidera – in prima persona, ma sempre in rappresentanza di qualcosa o di qualcun altro. Poco importa che questo altro possa, talvolta, portare il nostro stesso nome e cognome, come in quei film in cui uno recita la parte di se stesso. L'io è forse destinato a divenire – o è già divenuto – una mera controfigura. Carta d'identità o Facebook in luogo dell'identità – chissà, può essere anche un bene, una liberazione dall'ansia per l'in-

certezza di quest'ultima e dalla violenta ossessione della sua compatta purezza.

Nel prossimo futuro avremo forse solo o soprattutto “Azioni Parallele”, parallele ad altre però inesistenti, ripetizioni e copie di originali che non ci sono, persone che hanno lasciato se stesse da qualche altra parte. Potrà essere pure un placebo che attutisca qualche dolore, il male che fanno la vita vera e la sua nostalgia, quel desiderio di vivere autenticamente che Ibsen definiva dolorosamente una “megalomania”. Certo tutto ciò non vale per i diseredati, gli affamati, i fuggiaschi, i dannati della Terra che si riversano e si riverseranno sempre più sulle strade del mondo con le loro ferite brucianti, che costringono a vivere veramente; non vale per i malati e i sofferenti costretti dal loro dolore a sapere di essere. «Lei non sa chi sono io» dice il borghese. Il paria che dorme per terra nelle strade di metropoli a lui ignote e a lui ferocemente ostili può e potrà ancora dire, come don Chisciotte, «so io chi sono», mentre intorno a lui crescerà l'altezzoso coro di chi sarà sempre più costretto a dire «Lei non sa chi rappresento io». 



Fotolia