



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale in Filologia e Letteratura italiana

Tesi di Laurea

—

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

blind blind blind

Il tema della cecità nella letteratura, nel
cinema e nel teatro dalla seconda metà del
Novecento ad oggi

Relatore

Prof. Alessandro Cinquegrani

Laureanda

Alessandra Giuriola
Matricola 815663

Anno Accademico

2011 / 2012

INDICE

- p. 2 INTRODUZIONE
- p. 3 PARTE PRIMA. NEL MARE DELL'OSCURITÀ
LA CECITÀ COME PERDITA DELL'IO TRA METAFORA E ALLEGORIA
- p. 5 1.0 Accecati
- 1.1 *Dannati* di Kane
- p. 11 1.2 *Almost Blue* di Lucarelli
- p. 17 2.0 Identità incomplete
- 2.1 Eroi dell'inazione: i ciechi nel teatro di Pinter
- p. 30 2.2 Un'identità mutilata canta la propria crisi: *Tommy* degli Who
- p. 32 2.3 Un altro piccolo eroe inerme: *Hollywood Ending* di Allen
- p. 35 3.0 Grottesca cecità. Due scrittori svizzeri a confronto
- p. 36 3.1 *Il cieco* di Dürrenmatt
- p. 40 3.2 *Il mio nome sia Gantenbein* di Frisch
- p. 46 4.0 *Cecità* di Saramago. Un'allegoria distopica
- p. 60 5.0 *Tommaso e il fotografo cieco* di Bufalino. La stanzetta dell'uomo e il mare di Dio
- p. 71 PARTE SECONDA. ESSERCI E NON ESSERCI
LA CECITÀ COME PARADOSSO TRA TENEBRE E LUCE
- p. 73 6.0 Cecità e morte
- 6.1 Borges «on his blindness»
- p. 80 6.2 *Il buio e il miele* di Arpino
- p. 83 6.3 Beckett. Morire di oscurità
- p. 97 7.0 Lo spazio enigmatico
- p. 110 8.0 Al di là della luce e delle tenebre
- 8.1 La notte. Stereotipi e metafore
- p. 114 8.2 La forza dell'immaginazione: alcuni esempi cinematografici e teatrali
- p. 124 CONCLUSIONI
- p. 126 BIBLIOGRAFIA GENERALE
- Bibliografia delle opere
- p. 128 Bibliografia critica

A Rosetta Tosi

INTRODUZIONE

In questa tesi si indaga il tema della cecità attraverso l'analisi delle opere di autori diversi per formazione e nazionalità. Il tema viene affrontato toccando tre diverse discipline: la letteratura, il teatro e il cinema, attraverso opere che ricoprono l'arco di tempo che va dalla fine della Seconda Guerra Mondiale al primo decennio del Duemila.

Quando si evoca la cecità, il pensiero corre immediatamente ai personaggi mitologici, primo fra tutti Edipo: l'ipotesi fondamentale del lavoro di ricerca che segue era quella di provare ad analizzare il tema sganciandosi dalla tradizionale, e ampiamente sfruttata, attribuzione di senso a quell'unico archetipo, onde rilevare possibili impieghi alternativi dell'immagine della cecità.

Per questa ragione si è preferito escludere dall'analisi quelle opere che riscrivono, anche se in chiave moderna, il mito di Edipo; va detto immediatamente che l'archetipo sofocleo si è ripresentato ben presto, confermando in parte l'indubbia potenza di quell'antichissimo emblema della condizione umana, ma implicando nuovi significati reconditi, per i quali le considerazioni di Freud sulla cecità hanno costituito un fertile terreno di osservazione.

La ricerca vuole illustrare una sorta di catabasi: nella prima parte, intitolata *Nel mare dell'oscurità*, si discutono opere che, progressivamente, a partire dall'accecaimento, affrontano il tema della perdita dell'identità, esplicitata ora come rinuncia consapevole alla rivendicazione di una propria individualità da opporre al caos del mondo, ora come destino inevitabile di annientamento. In entrambi i casi la cecità rappresenta il contrasto insanabile tra le aspirazioni dell'individuo e le contingenze del mondo esterno.

A questa prima parte segue, quasi per naturale conseguenza, la seconda sezione, intitolata *Esserci e non esserci*, in cui il percorso inverte la rotta: dalla prossimità, e quasi coincidenza, della cecità con la morte, si risale verso una riscoperta del valore dell'io, del suo mondo interiore, in poche parole della sua irriducibile *humanitas*.

La ricerca va letta tenendo presente, in filigrana rispetto ai due filoni principali, il ricorrente antagonismo e la complementarità delle forze distruttrici e creatrici che coesistono nell'essere umano – di cui la cecità è espressione esemplare e paradossale – nonché dell'identità femminile e maschile, *eros e thanatos*.

PARTE PRIMA

NEL MARE DELL'OSCURITÀ LA CECITÀ COME PERDITA DELL'IO TRA METAFORA E ALLEGORIA

«Secondo me non siamo diventati ciechi,
secondo me lo siamo, Ciechi che vedono,
Ciechi che, pur vedendo, non vedono.»

José Saramago, *Cecità*

1.0 Accecati

In questi due paragrafi vengono analizzate due opere che hanno a che vedere con il tema dell'accecamento come punizione, anche se mantengono tra loro una netta distanza stilistica, nonostante siano state scritte entrambe in una fase peculiare degli anni Novanta, in cui si diffondeva in Europa un certo gusto per il cosiddetto fenomeno *pulp*, già diffuso negli Stati Uniti a partire dalla fine degli anni Ottanta.

Si vedrà come in Sarah Kane questo aspetto rimanga del tutto marginale, nonostante si sia tentato di inserire la sua opera teatrale in quest'ondata di psichedelico e violento anticonformismo, e rappresenti piuttosto il pretesto per indagare una serie di suggestioni letterarie più profonde, personali e sofferte.

Carlo Lucarelli, invece, piega alcuni aspetti del fenomeno *pulp* alle esigenze del *noir* e costruisce un giallo in cui caratteri psicologici e soprannaturali si mescolano per creare una malinconica riflessione esistenziale.

Se esiste un elemento che accomuna le due opere, esso è individuabile nella funzione essenzialmente purificatrice che assolve l'atto dell'accecamento. In entrambi i casi, infatti, i personaggi, dal momento in cui divengono ciechi e perdono il potere di nuocere agli altri, intraprendono un lento cammino che ha come scopo il recupero della loro identità di esseri umani, attraverso la riscoperta di valori quali la coscienza, il giudizio, la volontà. In questo i personaggi non hanno nulla di diverso dalla figura di Edipo, eccetto il fatto non trascurabile che il mondo in cui essi si trovano non è dominato da un'imperscrutabile giustizia divina come nell'antichità, ma è immerso, come scrive Calvino, «nel mare dell'oggettività indifferenziata»¹ e in tal senso costituisce una «nebulosa», come direbbe invece Saramago², dalla quale è necessario districarsi.

1.1 *Dannati* di Kane

Con l'opera teatrale *Blasted* (1995)³, tradotta per l'edizione italiana in *Dannati* dalla regista Barbara Nativi⁴, Sarah Kane (Brentwood, 1971 – Londra, 1999) appare per la prima volta sulla

¹ Cfr. I. Calvino, *Il mare dell'oggettività*, in *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980, p. 40.

² Per approfondire la definizione di Saramago si rimanda al quarto capitolo di questa ricerca.

³ Il testo è stato rappresentato per la prima volta al Royal Court Theatre Upstairs di Londra, per la regia di James Macdonald, il 12 gennaio 1995, cfr. S. Kane, *Tutto il teatro*, a c. L. Scarlini, tr. B. Nativi, Torino, Einaudi, 2000.

⁴ Così Nativi giustifica la scelta di tradurre il titolo in *Dannati*: «Non è una traduzione letterale, e avrei potuto scegliere *Scoppiati*, di cui però non amavo l'impronta un po' trendy-giovanilistica o *Dilaniati*, che mi pareva troppo letterario: il senso base della parola sta comunque nell'idea di esplosione distruttiva dei corpi e delle anime», B. Nativi, *Nota della*

scena inglese e si affermerà presto, nonostante l'iniziale rifiuto da parte della critica nazionale, come un'autrice caratterizzata da una spiazzante originalità e da una presa di posizione estremamente critica nei confronti della situazione del teatro contemporaneo.

Già il titolo originale permette di saggiare la complessità del testo che si moltiplica in più livelli, nessuno dei quali appare del tutto comprensibile ad un primo approccio. Come spiega l'autrice in una nota intervista, inizialmente *blasted* – participio passato di “to blast”, ovvero “esplosione”, “devastare” – ha un’accezione figurata, poiché si riferisce allo stato di disfacimento dovuto al costante abuso di alcol del protagonista maschile, Ian. L'autrice racconta di essersi resa conto solo in una seconda stesura di come la pièce sia strettamente connessa ad uno stato di guerra: di qui il significato più concreto di “esplosione” che di fatto avviene a metà del testo. Ad un terzo livello si colloca, infine, una suggestione più letteraria che, come si vedrà, fornisce anche un’importante chiave interpretativa: la *blasted heath* (“landa spazzata dal vento”) del *Re Lear* shakespeariano⁵.

Il testo, ispirato alla struttura frammentaria del *Woyzeck* (1836-37) di Georg Büchner – autore paradigmatico per l'autrice⁶ –, si divide in quattro quadri, anche se si individuano più nettamente due parti contrapposte. Le prime due scene sono ambientate in una lussuosa e anonima camera d'albergo di Leeds, in cui un'insolita coppia si dà appuntamento: Ian, un quarantacinquenne giornalista di *tabloid*, affetto da una malattia mortale ai polmoni, e Cate, una ventunenne povera e vittima di frequenti crisi epilettiche. La relazione tra i due personaggi, che sin dall'inizio non appare del tutto limpida, si trasforma presto in un'atroce battaglia di violenze verbali e fisiche; a farne le spese è soprattutto Cate, indifesa e ingenua per la giovane età e per la mancanza di cultura, ma soprattutto per quella strana forma di balbettii e di tremori che nei momenti di tensione più acuta sfociano in una catalessi totale, in cui la giovane può «star via un minuto o un mese»⁷. Il comportamento ignobile di Ian, che usa la sua capacità di linguaggio per sopraffare la giovane o per convincerla ad avere rapporti sessuali con lui, non lascia spazio a nessuna forma di compatimento per la sua condizione infelice di malato; la sua esperienza e la sua maggiore età, nonché la sua vicinanza alla morte, fanno di lui una sorta di mostro demoniaco che attenta alla fanciullesca impotenza di Cate.

traduttrice, in *ivi*, p. 4. A Nativi si deve inoltre la prima regia del testo in Italia, presentato al Teatro della Limonaia di Sesto Fiorentino il 16 settembre 1997.

⁵ Cfr. intervista all'autrice in G. Saunders, *Love me or kill me. Sarah Kane e il teatro degli estremi*, tr. L. Belleghia, Roma, Editoria & Spettacolo, 2005, p. 19.

⁶ «Se riuscissi a scrivere qualcosa che valesse la metà di una delle grandi tragedie, o ad arrivare appena vicino a *Woyzek*, sarei felicissima», in *ivi* p. 20.

⁷ Kane, *Dannati*, in *Tutto il teatro*, cit., p. 13.

Il balbettio della giovane, i suoi timorosi silenzi, sono sovrastati dall'irruenza delle parole di Ian, che finirà per concretizzare la violenza verbale in uno stupro. L'utilizzo del linguaggio come prima arma di sopraffazione è chiaramente, come ha ammesso l'autrice stessa, un'influenza delle prime pièce di Harold Pinter (che verranno analizzate nel prossimo capitolo). L'insistenza del tema della malattia come corruzione del corpo e dell'anima, invece, è derivata dai drammi di Ibsen: Ian ricorda, infatti, i malati dottor Rank di *Casa di bambola* (1879) e Osvald degli *Spettri* (1881)⁸; il tema del maschilismo, inoltre, aspetto rivoluzionario al tempo del drammaturgo norvegese, in *Dannati* viene ripreso per essere portato all'estremo.

La scena dello stupro, prima mentale e poi fisico, costituisce infatti la chiave di volta del dramma, ovvero la miccia che farà esplodere la prima parte in cui si era conservata, anche se deformata dalla violenza, una parvenza di naturalismo borghese. Dopo l'intrusione inaspettata di un soldato nella stanza, infatti, la camera d'albergo salterà letteralmente in aria. Anche questa scelta strutturale di fare ad un certo punto *tabula rasa* dell'azione fin qui costruita, ha un richiamo nascosto con l'opera di un altro, fondamentale, drammaturgo: Samuel Beckett. Prima di debuttare ufficialmente con *Aspettando Godot*, egli scrisse nel 1947 una commedia, *Eleutheria*, in cui il famigerato salotto borghese, simbolo di un teatro ormai frusto, precipitava nella buca dell'orchestra lasciando un catartico vuoto sulla scena. Quest'atto di categorica spogliazione del linguaggio e del simbolismo teatrali costituisce – come si vedrà nel sesto capitolo di questa ricerca – l'emblema della scrittura beckettiana, mentre in *Dannati* permette di rappresentare la devastante spersonalizzazione dell'individuo, usato e gettato come *cosa* in un mare di *cose*. Come ricorda l'autrice:

Quello che ho cercato di fare con *Blasted* era di avere il dettaglio di Ibsen in termini di situazione, combinato con la capacità di Beckett di andare dritto al cuore di quello che dice⁹.

Il legame tra la scena dello stupro subito da Cate con la parte successiva, che vedrà Ian a sua volta vittima di un abuso sessuale da parte del soldato, ha per Kane un significato molto preciso: con questo repentino e inverosimile cambio di rotta, il dramma suggerisce un parallelo con lo stato di guerra in cui, dal 1990, si trovava l'ex-Jugoslavia dopo il crollo del Comunismo. Così la figura indifesa di Cate si carica di un valore più ampio, poiché rappresenta tutte le donne vittime degli stupri di massa perpetrati nella pulizia etnica serba. La violenza consumata nella stanza chiusa della prima parte, dunque, esce per unirsi alla violenza del mondo reale, il quale, paradossalmente, sembra scandalizzare lo spettatore molto meno di quello che egli vede simulato a teatro. La finzione

⁸ Cfr. Saunders, *Love me or kill me*, cit., p. 20.

⁹ Intervista all'autrice in *ibidem*.

appare più crudele della realtà, forse perché quest'ultima si manifesta ormai quotidianamente filtrata da quel medium asettico che è la televisione. Così infatti osserva con severità l'autrice:

Noi abbiamo fallito l'obiettivo di evitare il rischio di distruggerci. Io sono cresciuta in una piccola città, Essex, dove le cose brutte parevano non esistere, ma i telegiornali m'hanno reso consapevole di atti tremendi¹⁰.

La consapevolezza di un mondo in cui la violenza ha raggiunto livelli intollerabili non sembra, però, scuotere a dovere gli animi dei "testimoni". Il problema, del resto, sta proprio nella natura stessa della testimonianza, che è ormai del tutto innaturale perché distaccata: ovvero oggi si è tutti, a causa di quella che il filosofo Paul Virilio definisce «*teleobiettività*»¹¹, testimoni oculari di episodi catastrofici, di fronte ai quali si risulta del tutto impotenti. Viene dunque quasi naturale porsi la domanda che Virilio ha già formulato nel suo saggio *L'arte dell'acceramento*:

Come stupirsi allora, e persino scandalizzarsi, dell'aggressività, della violenza divenuta usuale a tutti i livelli della società, quando la stessa *empatia*, sorella gemella della *simpatia* per gli altri, è sparita dall'orizzonte insieme alla fenomenologia di cui era il nocciolo duro¹²?

Il quotidiano bombardamento di immagini ha ormai assopito la coscienza dello spettatore: a questo proposito il drammaturgo Edward Bond, che dopo la prima di *Dannati* ha scritto un articolo fondamentale per comprendere le potenzialità umane della scrittura di Sarah Kane, tiene a ricordarci come «le immagini [siano] presagi e dobbiamo imparare ad interpretarle. Se non lo facciamo, entriamo nel mondo delle immagini: il vero mondo del fascismo, razzismo, nazionalismo e patriottismo»¹³.

Ian è infatti un giornalista scandalistico, oltre che un uomo senza speranze né affetti, che combatte la noia e soprattutto la sorda paura del mondo esterno con alcol, sigarette e trastulli sessuali di orrenda aggressività; egli rappresenta in tal senso, anche se in modo sgradevole e scomodo, quello che è ormai il telespettatore odierno, del tutto indifferente al mondo che lo circonda, ma al tempo stesso ossessionato da un terrore cieco, perché in perenne attesa di catastrofi imminenti. In questo personaggio si individua già quel nucleo di mostruosa indolenza che Kane svilupperà ulteriormente nei personaggi di Ippolito nell'*Amore di Fedra* (1996) e di Tinker in *Purificati* (1998). La figura di Ian è inoltre rafforzata dall'ingresso del soldato, il quale supera con una serie di atti ancora più terribili quelli che il giornalista ha inflitto a Cate nella prima parte; in qualche modo l'intruso appare come un doppio di Ian, quasi un'immagine di contrappasso che emerge per concretizzare le sue paure inconse. Di fatto il soldato parla e agisce come Ian: beve e

¹⁰ R. di Giammarco, *Sarah Kane "Io, Hooligan del teatro"*, in «La Repubblica», 2 aprile 1997, cit. in *ivi*, p. 14.

¹¹ P. Virilio, *L'arte dell'acceamento*, tr. R. Prezzo, Milano, Cortina, 2007, p. 17.

¹² *Ivi*, pp. 16-17.

¹³ E. Bond, *A blast to our smug theatre*, in «The Guardian», 28 gennaio 1995, cit. in Kane, *Tutto il teatro*, cit., p. X.

fuma, prova fame e desiderio sessuale atavici, manifesta verbalmente una violenza scioccante. Ma i racconti che egli riporta delle vicende vissute durante la guerra non hanno nulla a che vedere con le violenze domestiche di cui Ian parla nei suoi articoli scandalistici; rappresentano invece la catastrofica entità del reale che ci circonda e che dovrebbe scuoterci. Ma Ian, in quanto giornalista e a sua volta spettatore, è consapevole dell'imperante indifferenza generale; ecco perché, quando il soldato cerca di smuoverlo raccontandogli l'orrore che ha dovuto subire la sua fidanzata – stuprata, accecata e uccisa da altri soldati –, il giornalista rifiuta del tutto il racconto:

Soldato Hai mai visto una cosa del genere?

Ian Smettila.

Soldato Neanche in foto?

Ian Mai.

Soldato Che giornalista del cazzo, è il tuo lavoro.

Ian Cosa?

Soldato Raccontare quel che succede. Io sono qui, non posso. Ma tu. Tu devi raccontarlo alla gente.

Ian Non gliene frega niente a nessuno.

Soldato Tu puoi fare qualcosa, per me –

Ian No.

Soldato Sì che puoi.

Ian Non posso fare niente.

Soldato Prova.

Ian Io scrivo... articoli. Storie. Tutto qui. Storie. E questa è una storia che nessuno vuole stare a sentire.

Come ha notato Saunders, la violenza del soldato contro Ian, che viene prima sodomizzato e poi accecato, «è un ulteriore modo di rimettere in scena l'ennesima rappresentazione dello stesso atto»¹⁴. La scena è ormai spazzata via dal colpo di mortaio ed è trasportata in un'altra dimensione dalla presenza insistita di una pioggia che da estiva diviene progressivamente invernale, tra la fine della seconda scena e la fine della quarta. Tempo e spazio subiscono, dunque, una dilatazione improvvisa e surreale, probabilmente nell'intenzione dell'autrice di caricare di un valore allucinante ed onirico le figure di Ian e di Cate¹⁵; quest'ultima infatti torna all'inizio della quarta scena, dopo che il soldato ha accecato Ian e si è suicidato, con in braccio un neonato. Il bambino, che morirà poco dopo e verrà seppellito sotto le assi del pavimento della stanza, simboleggia l'avvenuta maturazione di Cate: nonostante ella continui a mantenere la sua innocente fanciullezza (il suo ultimo gesto sarà quello di succhiarsi il pollice esattamente come all'inizio) arriva a concretizzare quel coraggio che era emerso, rispetto alla codardia di Ian, già nella prima parte: se prima tiene a ribadire la propria mancanza di paura, soprattutto nei confronti di quegli strani attacchi di epilessia che la fanno apparire da subito come un'entità soprannaturale, nella seconda parte ha

¹⁴ Saunders, *Love me or kill me*, cit., p. 92.

¹⁵ Cfr. *ivi*, p. 97.

completamente superato ogni fragilità. Giunta al di là del bene e del male, Cate si prende cura di Ian ed esce a procurare il cibo vendendo il suo corpo ai soldati; se prima era vegetariana ed astemia, ora mangia salsiccia e beve gin. La sua capacità di affrontare gli orrori della guerra fa risaltare ancor più la condizione di assoluto degrado a cui è invece sottoposto Ian, il quale è passato, per terribile contrappasso, da una condizione di potere spietato ad un'impietosa esistenza.

Cieco e privo di ogni contatto umano, Ian non può neppure aspirare al sollievo della morte; infatti il tentativo di spararsi con la sua pistola fallisce, poiché quello stesso oggetto con cui egli prima esercitava la sua forza ora lo tradisce e lo ridicolizza. Lo scherno della morte è un motivo comparso già nelle opere di Beckett – soprattutto nel tentativo fallito dai due personaggi di *Aspettando Godot* di impiccarsi ad un albero – e quando Ian si seppellisce sotto le assi del pavimento d'albergo rimanendo con solo la testa fuori, il richiamo ai personaggi di *Finale di partita* (1957), di *Commedia* (1963) e di *Giorni felici* (1961) è, del resto, immediato. Ma più lontano ancora delle miserabili figure beckettiane è il richiamo al conte di Gloucester del *Re Lear*, accecato dal duca di Cornovaglia e abbandonato nella “landa spazzata dal vento”, di cui si è accennato sopra (III, i). Anche Gloucester tenta di suicidarsi gettandosi da una rupe, ma è talmente pauroso che sviene all'idea; così il figlio Edgar che gli è vicino ma sotto le vesti di un matto sconosciuto, gli farà credere di essersi già buttato e di essere sopravvissuto alla caduta. Così Ian muore di fame, mentre Cate è fuori, ma si risveglia, sempre sepolto nel pavimento, e impara a dire per la prima volta «grazie»¹⁶ a Cate dopo essere stato accudito da lei. Dall'accecamiento in poi, dunque, si disegna un lungo percorso di espiazione per Ian, il quale sembra risalire lentamente alla vita attraverso il recupero dell'umanità perduta. La sua figura si carica, allora, di caratteri cristologici: egli, infatti, ad un certo punto piange «enormi lacrime di sangue»¹⁷ e la sua sepoltura nel pavimento, nonché la morte e la resurrezione successive, sembrano parodiare la Passione di Cristo, come ha notato Saunders¹⁸.

L'immagine di questo cieco solo, con l'unica compagnia di un essere umano più giovane e più pio di lui, porta con sé l'ombra dello sconfitto re di Tebe dell'*Edipo a Colono*. Del resto, come afferma, Bond:

Le immagini di *Blasted* sono antiche: sono state viste in tutte le grandi epoche dell'arte: in Grecia, nel teatro giacobita, nel Nô e nel Kabuki. Il testo cambia alcune immagini, ma tutti gli artisti lo fanno per riportare l'antico immaginario, modificato e non, dentro la loro epoca¹⁹.

¹⁶ Kane, *Dannati*, in *Tutto il teatro*, cit., p. 56.

¹⁷ *Ivi*, p. 54.

¹⁸ Cfr. Saunders, *Love me or kill me*, cit., p. 117.

¹⁹ Bond, *A blast to our smug theatre*, cit., p. XI.

Quella dell'accecato è dunque una figura archetipica che, quando riutilizzata in teatro o in letteratura, porta con sé una serie di suggestioni comuni, quasi inconsapevoli. Dietro l'idea dell'accecamento di Ian, però, sta innanzitutto un fatto reale che, come racconta Kane, è riportato nello saggio sulla violenza degli hooligan, *Among the Thugs*, scritto nel 1990 dal giornalista americano Bill Buford. Egli racconta di come un poliziotto in incognito tra gli hooligan si sia trovato a litigare con un tifoso di un'altra squadra, il quale in un eccesso di violenza lo ha accecato succhiandogli via un occhio. Di nuovo la realtà supera la finzione; ma Kane ricorda che solo «dopo aver letto *Re Lear*, [ha] sentito che nell'accecamento ci fosse qualcosa di veramente potente a livello drammatico»²⁰. Così Ian subisce lo stesso destino di Edipo e di Gloucester, più che quello del poliziotto realmente esistito. Solo così la sua punizione assume una dimensione davvero universale e ammonitrice. L'accecamento è, infine, un traslato della punizione della violenza maschile attraverso l'evirazione; Freud stesso, nel suo saggio sul *Perturbante* (1919) in psicologia e in letteratura, ha parlato del timore dell'accecamento come di una più sotterranea paura dell'evirazione, prendendo ad esempio proprio la figura mitica di Edipo²¹. Di questa stessa opinione sembra essere stata anche l'autrice di *Dannati*, che ha scelto di usare questa simbologia della privazione degli occhi, per il fatto che Ian è «un giornalista scandalistico» e quindi l'accecamento rappresenta già di per sé è una forma di castrazione, poiché come osserva l'autrice:

È ovvio che se sei un reporter gli occhi sono decisamente il tuo organo principale. Allora mi sono detta che invece di farlo castrare, un'azione che temevo risultasse troppo melodrammatica, avrei puntato su un tipo di castrazione più metaforica²².

1.2 *Almost Blue* di Lucarelli

Almost Blue (1997) è il secondo romanzo di Carlo Lucarelli (Parma, 1960) in cui si raccontano le indagini dell'ispettore Grazia Negro, già apparsa nel precedente *Lupo Mannaro* (1994). Del romanzo del 1997, però, si è parlato, più che come di un semplice *noir*, di un caso ibrido in cui si inseriscono alcuni stilemi del fenomeno letterario *splatterpunk*, termine individuato per la prima volta nel 1987 dallo scrittore americano David J. Schow, che in Italia si diffonde a partire dagli anni Novanta. Lucarelli, già protagonista del *Gruppo 13* – agglomerato letterario di scrittori di polizieschi che dal 1990 avviano il giallo alla riconquista del mercato editoriale italiano²³ – in *Almost Blue* sembrerebbe infatti mescolare la tendenza, tutta *noir*, a far emergere il torbido che

²⁰ Saunders, *Love me or kill me*, cit., p. 117.

²¹ Cfr. S. Freud, *Opere. 1917-1923. Vol. I*, a c. C. L. Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, 1967, p. 92.

²² R. di Giammarco, *Il senso della tragedia e della bellezza che non c'è più*, in Saunders, *Love me or kill me*, cit., p. 10.

²³ Cfr. R. Mochi, *Neonoir e poliziesco. Il disordine e l'ordine*, in AA. VV., *La narrativa italiana degli anni Novanta*, a c. E. Mondello, Roma, Meltemi, 2004, pp. 103-106.

si cela nella quotidianità metropolitana con la violenza deforme, non più semplicemente horror, propria dello *splatterpunk*. Pur senza l'«umorismo ultraviolento»²⁴ lanciato dal cinema di Tarantino, e ripreso a breve distanza dal movimento “cattivista” italiano dei *cannibali*²⁵, il romanzo di Lucarelli è comunque pervaso da un gusto pulp, anche se velato da un sentimento di onnipresente mestizia. Il titolo e l'epigrafe aiutano da subito a creare questa atmosfera malinconica: *Almost Blue* è infatti un pezzo musicale di Chet Baker interpretato, nella versione più famosa, da Elvis Costello, che canta: «Almost blue almost doing things we used to do». Ad ascoltarla ininterrottamente è un ragazzo cieco dalla nascita, Simone Martini, uno dei tre protagonisti del romanzo, il quale avrà, grazie allo scanner con cui intercetta tutto il giorno telefonate e chat dei cittadini di Bologna, la funzione chiave di risolvere il caso che si snoda nell'arco della narrazione. Alle sue vicende si mescolano quelle di altri due personaggi: della giovane Grazia Negro, come si è accennato ispettore della UACV (Unità Analisi Crimini Violenti) e di un serial-killer, Alessio Crotti, che si aggira per le strade della Bologna universitaria. Il giovane assassino viene soprannominato l'Iguana, anche se sarebbe più adatto accostarlo, dal momento che assume di volta in volta l'aspetto delle proprie vittime, all'immagine di un camaleonte che assorbe nel suo manto il colore della superficie su cui poggia. La presenza di un rettile di natura indefinibile, del resto, pervade la mente disturbata del killer, il quale è tormentato da orribili fantasie in cui compare ripetutamente la figura di un drago ricoperto di squame che lo vuole aggredire per divorargli la faccia; si tratta probabilmente di un incubo prodottosi nell'infanzia, alimentato dall'episodio in cui il piccolo Alessio vede per la prima volta un documentario sulle iguane delle Galapagos, *Gli ultimi draghi*²⁶.

La personalità del killer si delinea in esatta contrapposizione a quella del ragazzo cieco: mentre l'uno è ossessionato dal terrore dell'Inferno, sente le campane di un aldilà di punizioni atroci e cerca di coprirne il suono ascoltando il graffiante rock metallico dei Nine Inch Nails, l'altro non crede a nulla, neppure a quello che tocca, e crea intorno a sé una barriera sonora in cui si percepiscono soltanto il jazz del suo giradischi e le voci del suo scanner²⁷. Alcuni aspetti dei due personaggi, però, sembrano metterli inevitabilmente in comunicazione: entrambi sono privi di un'identità vera e propria e cercano di colmare, pur con sentimenti molto diversi, un desolante senso di solitudine. La narrazione, dunque, si muove alternando i punti di vista dei tre personaggi: le voci del cieco e del serial-killer sono riportate in prima persona, nell'intenzione di suggerire questa misteriosa sintonia, mentre la voce di Grazia è distanziata dall'uso della terza persona, quasi

²⁴ M. Mollo, *Cyberpunk e Splatterpunk. Le frontiere estreme della fantascienza e dell'horror*, in *ivi*, p. 95.

²⁵ Nel 1996 esce per Einaudi, infatti, la raccolta di racconti *Gioventù cannibale*, curata da Daniele Brolli.

²⁶ Cfr. C. Lucarelli, *Almost Blue*, Torino, Einaudi, 1997, p. 85.

²⁷ A proposito dell'insistita presenza della musica nel romanzo, Lucarelli afferma: «La musica [...] rappresenta per me una chiave interpretativa dei personaggi, poiché corrisponde a un determinato stato psicologico, e quindi alla definizione di un carattere particolare», G. Ferrari, *L'uomo in noir. Indagine su Carlo Lucarelli*, Roma, Aliberti, 2008, p. 57.

a voler oggettivare maggiormente le parti del romanzo in cui si riportano le indagini sul caso dell'Iguana.

Il racconto si muove per scene cinematografiche, abilmente “montate” in modo da conferire la sensazione di una spirale di follia e di violenza che avvolge in un frenetico crescendo il ritmo del romanzo. Questo tipo di scrittura che assembla livelli narrativi distinti costituisce una caratteristica narratologica di Lucarelli, come afferma l'autore stesso:

Io concepisco una trama su tre livelli: una è la trama vera e propria, cioè tutti gli avvenimenti che accadono, e che nel romanzo di genere diventa la trama gialla; un'altra è una trama psicologica, emotiva e sentimentale; la terza è la trama thriller, quel respiro fatto di suspense, colpo di scena, svelamento eccetera. [...] È impossibile farle convivere contemporaneamente. Allora ho rubato un'altra tecnica. A Roman Polanski. Lui fa così: attacca a una porta una serie di post-it con la scrittura delle scene; poi comincia a staccarli e a riattaccarli a seconda di come vuole montare il film²⁸.

Il racconto si snoda, dunque, attraverso scene sempre più agghiaccianti e frenetiche, in un'atmosfera di profonda inquietudine e di tristezza che ricorda, in parte e forse in tono minore, il *mood* nero di *Seven*, film del 1995 diretto da David Fincher²⁹.

Il richiamo insistito a suggestioni più sonore che visive conferisce al romanzo un'ulteriore vicinanza con l'audiovisivo. Nel film che Alex Infascelli trarrà da *Almost Blue*³⁰ si riscontra, infatti, un'estremizzazione di questa predisposizione “sonora” e cinematografica del racconto; ad esempio la colonna sonora, costituita dai pezzi rock del gruppo italiano Massimo Volume, arriva in alcuni punti addirittura a sovrastare la voce dei personaggi, come a rivendicare un'importanza maggiore rispetto ai dialoghi. Il regista ha chiaramente preferito amplificare l'impatto che nel romanzo hanno le descrizioni di quelle situazioni in cui suoni e musica hanno una particolare valenza simbolica; come si è accennato, è in questa dimensione uditiva che si materializza l'unica realtà percepita dai due protagonisti maschili.

Simone, fin da bambino, ha sviluppato una particolare propensione ad accostare un colore ad ogni suono, anche se quello che egli crede essere il colore in realtà sono suggestioni altrettanto uditive, dettate dal suono delle lettere che compongono una data parola. Per chiarire meglio questo aspetto, si legga il frammento del brano in cui Simone cerca di spiegare al lettore cosa siano per lui i colori:

Hanno una voce, i colori, un suono, come tutte le cose. Un rumore che li distingue e che posso riconoscere. E capire. L'azzurro, per esempio, con quella zeta in mezzo è il colore dello zucchero, delle zebre e delle zanzare. I vasi, i viali e le volpi sono viola e giallo è il colore acuto di uno strillo. E il nero, io non riesco a immaginarlo ma so che è il colore del *nulla*, del *niente*,

²⁸ Intervista all'autore di L. Lepri, in Ferrari, *L'uomo in noir*, cit., pp. 55-56.

²⁹ D. Fincher, *Seven*, USA, New Line Cinema, 1995.

³⁰ A. Infascelli, *Almost Blue*, da C. Lucarelli, *Almost blue*, Italia, Cecchi Gori Group, 2000.

del vuoto. Però non è solo una questione di assonanza. Ci sono colori che per me significano qualcosa per l'idea che contengono. Il verde, per esempio, con quella *erre* raschiante, che gratta in mezzo e prude e scortica la pelle, è il colore di una cosa che brucia, come il sole. Tutti i colori che iniziano con la *b*, invece, sono belli. Come il *bianco*, o il *biondo*. O il *blu*, che è bellissimo³¹.

Il legame con il suo colore preferito è, oltre che dettato dal suono della parola stessa, anche dalla presenza consolatoria di quella musica malinconica suonata da Chet Baker. Sarà proprio grazie a questa particolare sensibilità che Simone riesce a memorizzare, durante le sue intercettazioni con lo scanner, le voci degli altri due protagonisti: quella blu di Grazia, di cui subito si innamora, e quella verde e allarmante di Alessio.

Nell'intenzione di tradurre allo spettatore, che si suppone vedente, questo mondo sonoro in sollecitazioni visive, Infascelli ha scelto, per il film, di semplificare l'immaginazione del cieco accostando, in alcune scene e inquadrature, i colori che il giovane attribuisce ai personaggi; così, nel buio totale, la voce di Grazia giunge come una goccia che smuove la superficie di un acqua blu.

Il cieco, dopo aver sentito la voce del serial-killer, viene intercettato dalla polizia e Grazia lo convince ad aiutarla nelle indagini. Da questo momento in poi la soluzione del caso dipenderà da una suggestione sonora, o meglio da un concetto sinestetico: la *voce verde* dell'assassino. Simone è costretto ad uscire dalla sua mansarda per entrare in un mondo che non gli appartiene: una discoteca piena di universitari in cui si aggira il killer con l'aspetto della sua ultima vittima. Lì cieco e assassino si incontrano per la prima volta e per entrambi è un evento scioccante: il primo non può nulla contro il killer perché non può indicare la sua posizione e concludere la cattura, l'altro si sente smascherato, come se il cieco potesse percepire la sua reale natura: «Continua a guardarmi, continua a guardarmi dentro e vede anche quella cosa che mi striscia veloce sotto la pelle»³². Le due identità incomplete di Simone e di Alessio arrivano così a fronteggiarsi, anche se per un solo istante e nel panico. Così il cieco, con il suo tacito rifiuto nei confronti del folle assassino, sembra ricordare la figura di Tiresia che inorridisce per la folle ostinazione del re di Tebe, mentre il killer-Edipo ha un primo, vago barlume della suo destino infame.

Dopo l'incontro con Simone, Alessio desidera, come ultima identificazione, il volto del cieco; forse in lui ha percepito una simile infelicità, ma anche una sensibilità che non gli appartiene ancora e che potrebbe arrestare una volta per tutte la sua fuga allucinata dal terrore della dannazione. Alessio troverà pace, infatti, soltanto nell'atto di tagliarsi gli occhi alla presenza di Simone. Solo così, anche se sarà rinchiuso in un manicomio criminale, egli potrà godere finalmente del silenzio della sua mente e non dovrà più ascoltare le assordanti campane dell'Inferno.

³¹ Lucarelli, *Almost Blue*, cit., pp. 8-9.

³² *Ivi*, p. 137.

In questo senso il finale, più ancora che l'atmosfera del romanzo, rappresenta appieno uno stilema tipico dello *splatterpunk* poiché, come osserva Marianna Mollo a proposito delle caratteristiche degli scrittori di questo genere letterario:

Estremizzando la quotidianità e le *zone disturbanti dell'immaginario*, destrutturando gli schemi consueti dell'horror, questi scrittori invitano a riflettere sulle storture dell'esistenza contemporanea, sulle sofferenze, sull'infelicità³³.

La visione di una normalità turbata da situazioni o presenze inquietanti è, del resto, una dimensione propria del meccanismo psicologico del perturbante freudiano. In *Almost Blue* il personaggio del killer, infatti, presenta alcuni atteggiamenti che hanno molto a che vedere con le teorizzazioni operate da Freud a proposito di questo disturbo: innanzitutto il giovane si rivela vittima di un episodio della propria infanzia che gli ha successivamente comunicato la sensazione di essere posseduto da una forza oscura, materializzata nella forma di un rettile demoniaco, che lo priva della sua identità. L'ossessione che Alessio porta dentro di sé è una conseguenza dello smarrimento dovuto al fatto che egli non è stato in grado di reagire positivamente all'evento infantile che lo ha terrorizzato³⁴. Secondo Freud il conseguente «ritorno non intenzionale a certe situazioni della propria esistenza», ovvero la «coazione a ripetere»³⁵, provoca nell'individuo un disperante sentimento di impotenza e di turbamento, in questo caso estremizzato nella furia omicida del personaggio. Il conseguente desiderio del killer di prendere le sembianze di un'altra persona, che si placa solo nell'identificazione con il cieco dopo il folle gesto dell'accecamento, ha a che vedere con la figura del sosia, in cui si proiettano «tutte le aspirazioni dell'Io che per sfavorevoli circostanze esterne non hanno potuto realizzarsi»³⁶. Alessio si acceca in un ultimo, estremo tentativo di liberarsi dell'opprimente senso di dannazione che gli impediva di vivere, indotto soprattutto da una gelida istruzione cattolica e dall'abbandono da parte dei genitori.

Infine nell'accecamento si annida, come si è visto anche in *Dannati* di Sarah Kane, un parallelismo psicologico con l'atto dell'evirazione, attraverso il quale il personaggio può definitivamente placare i suoi impulsi deviati. Prima di questa risoluzione, Alessio non era in grado di percepire un "naturale" stimolo sessuale, ma solo assecondando gli attacchi di assurda violenza distruttiva poteva sfogare, e al tempo stesso mortificare, il suo desiderio d'amore. Mollo ha notato, del resto, come nel genere *splatterpunk* si realizzi emblematicamente «l'eterno binomio *eros* e

³³ Mollo, *Cyberpunk e Splatterpunk*, cit. in AA. VV., *La narrativa italiana degli anni Novanta*, cit., p. 99.

³⁴ «È innanzitutto rilevante al riguardo se si sia reagito energicamente o no all'evento impressionante. [...] Se tale reazione avviene in misura sufficiente, una grande parte dell'affetto scompare», S. Freud, *Opere. 1886-1895. Vol. I*, a c. C. L. Musatti, Bollati Boringhieri, 1967, p. 179.

³⁵ Freud, *Opere. 1917-23. Vol. IX*, cit., p. 99.

³⁶ *Ivi*, p. 97.

thanatos, quella particolarissima dimensione situata tra il reale e l'immaginario, in cui la morte si sposa con la bellezza in nome dell'orrore»³⁷.

Nelle due opere qui analizzate, dunque, si nota come in entrambi i personaggi l'*acceciamento* contenga in sé una duplice valenza: da una parte comporta la traumatica presa di coscienza dell'assenza di un'identità autosufficiente da opporre al caos del mondo in cui ci si trova gettati, dall'altra traccia una linea di demarcazione che permette di fermarsi al confine di quel caos. E questo isolamento costituisce, forse, l'unica possibilità di salvezza dal naufragio esistenziale.

³⁷ Mollo, *Cyberpunk e Splatterpunk*, cit. in AA. VV., *La narrativa italiana degli anni Novanta*, cit., p. 98.

2.0 Identità incomplete

2.1 Eroi dell'inazione: i ciechi del teatro di Pinter

Anche i personaggi del teatro di Harold Pinter (Londra, 1930 – 2008) sembrano dei naufraghi, dispersi in un oceano che appare loro enigmatico e traditore. Lungo l'intero percorso della sua produzione teatrale, infatti, si riscontra in modo piuttosto omogeneo la presenza sotterranea del tema dell'individuo in eterno contrasto con la società³⁸.

Nato nel distretto ebraico di Hackney, con un padre che faceva il sarto per signora (al tempo era un mestiere diffuso nel ceto proletario), Pinter deve abituarsi molto presto a vivere in un ambiente ostile, in cui prevalgono le violenze dei fascisti e dove è costretto a fare i conti con la propria condizione di *diverso*. Tale esperienza personale di precarietà lo segna profondamente, tanto da influenzare la sua produzione drammaturgica, che, non a caso, viene definita da stampa e critica "teatro della minaccia"³⁹, dal momento che aleggia costante, nei suoi testi, un'atmosfera di tensione, di pericolo e, insieme, di esilio. Il tema dell'esilio individuale si mescola in modo più ampio alla condizione di reietto propria del popolo ebraico e, in seconda istanza, si unisce a quella parte di umanità che ha vissuto, in diversi momenti storici, esperienze tragiche segnate dalla discriminazione e dalla persecuzione. Pinter, in parallelo alla scrittura delle sue drammaturgie e sceneggiature, infatti, opera negli anni un'importante azione politica di protesta contro ogni genere di violenza, e di guerra, tra i Paesi del mondo; come ricorda Guido Davico Bonino:

C'era stato il Pinter ragazzo, che aveva vissuto la lotta quotidiana dell'ebreo perseguitato dalle bande fasciste di Mosley; il giovane Pinter obiettore di coscienza, sottoposto a due processi e multato a due riprese, che tuttavia non demordeva dai propri convincimenti; l'adulto Pinter, che aveva preso pubblicamente posizione contro i massacri americani nel Vietnam⁴⁰...

Il carattere più propriamente ebraico compare nei testi teatrali che vanno dalla fine degli anni Cinquanta alla metà degli anni Sessanta. Da questo periodo in poi si nota, invece, una graduale riduzione all'essenziale, sia come brevità del testo, sia come ambientazione – ad esempio inizia a venir meno l'immagine della stanza – e articolazione del carattere dei personaggi sulla scena. Essi finiranno, infatti, per rarefarsi sempre più, come sopraffatti dall'inerzia, già sotterranea nei primi testi, che impedisce loro il movimento e la capacità di esprimersi; dote, quest'ultima, che viene al

³⁸ A questo proposito, Alessandra Serra scrive: «Negli anni Ottanta i critici sottolineano che le sue commedie ormai sono solo a sfondo politico, ma anche questo non è vero. Se guardiamo al passato, infatti, Pinter è sempre stato un autore che scriveva di politica. Solo *Betrayal*, *Landscape* e *Old Times* possono forse dirsi esenti». A. Serra, *Nota del curatore* in H. Pinter, *Teatro. Volume primo*, tr. A. Serra, Torino, Einaudi, 1996, p. IX.

³⁹ Il primo a dare questa fortunata definizione di "Comedy of menace", già nella fase iniziale del teatro pinteriano, è stato Irving Wardle nel 1958, sulla rivista inglese «Encore».

⁴⁰ Guido Davico Bonino, *Nota introduttiva* in Pinter, *Teatro*, cit., p. VI.

contrario sempre concessa dall'autore a quei personaggi che esercitano, anche con la violenza fisica, il loro potere sugli altri. Anche il concetto di passato che, come vedremo nelle opere qui analizzate, rappresenta un tabù da non abolire, nella fase successiva diverrà, al contrario, il protagonista indiscusso dei suoi drammi. Come sostiene l'autore stesso, durante un'intervista del 1988:

Il mio atteggiamento nei confronti del mio lavoro di commediografo è cambiato; l'idea stessa di una storia, di una trama complessa stiracchiata sulla misura di due ore, è una cosa dalla quale credo di essermi allontanato per sempre. [...] Penso di aver gettato luce su una distesa di nubi vasta e profonda⁴¹.

Questo graduale processo di astrazione, simile a quello progressivamente attuato da Beckett nelle sue *pièces*, esprime l'intenzione dell'autore di acquisire un significato più ampio, universale, in cui sia possibile un riconoscimento comune. Così, infatti, riassume sottilmente Dario Calimani: «In Pinter si può ravvisare il problema dell'artista ebreo nel momento in cui assume una funzione culturale in seno alla società»⁴².

In questi elementi, che si direbbero fondanti della produzione pinteriana, si scorge un filo rosso che unisce i temi dell'esilio e del tradimento, connessi alla crisi d'identità dell'individuo ogni qualvolta deve confrontarsi con l'esterno, con il motivo della menomazione della vista⁴³. In Pinter, infatti, la cecità compare solo nei drammi di questo primo periodo, come concretizzazione di una crisi che non può più essere rimossa o nascosta, ma che deve per forza avere un esito, se non una soluzione. Le opere direttamente interessate sono: *La stanza (The Room)*, *Il compleanno (The Birthday Party)*, *Un leggero malessere (A Slight Ache)* e *Il tè (Tea Party)*.

La stanza, messo in scena per la prima volta nel 1957⁴⁴, è l'opera di debutto di Pinter come drammaturgo – prima di questo momento egli era solo un attore. Come quasi tutti i suoi primi testi teatrali, in questo emerge molto forte il motivo della stanza e non solo perché presente già nel titolo. Il luogo chiuso è legato, da Pinter fino allo stereotipo, alla sfera del quotidiano e del privato di ogni individuo e diviene facilmente, dunque, oggetto di contesa che finisce per creare situazioni di ostilità e di violenza tra i personaggi che stanno sulla scena. Aiutata dalla dimensione naturalmente

⁴¹ M. Gussow, *Conversations with Pinter*, cit. in H. Pinter, *Dal teatro della minaccia al cinema delle ceneri*, a c. C. Jandelli, B. Manetti, G. M. Rossi, Firenze, Aida, 2001, p. 83.

⁴² D. Calimani, *Radici sepolte. Il teatro di Harold Pinter*, Firenze, Olschki, 1996, p. 10.

⁴³ Il tema della cecità come metafora della crisi d'identità e, come vedremo in seguito, del tradimento, è stato esaustivamente illustrato da Dario Calimani nel volume sopracitato. Data l'acutezza delle osservazioni, si prenderanno a conferma di questa tesi alcune citazioni tratte dal suddetto volume.

⁴⁴ La prima rappresentazione di *The Room* è avvenuta, nel maggio 1957, al Drama Studio dell'Università di Bristol, che ha prodotto lo spettacolo, per la regia di Henry Woolf. Cfr. Pinter, *Dal teatro della minaccia al cinema delle ceneri*, cit., p. 123.

claustrofobica del teatro, l'immagine della stanza si presta a divenire, con fluidità, rappresentazione della psiche, nonché «metafora palpabile dell'identità individuale e della crisi che la travaglia»⁴⁵. Se si accetta, quindi, il parallelismo che stabilisce il luogo in cui si trova il personaggio come rappresentazione del personaggio stesso – in questo caso Rose Hudd, protagonista della *pièce* –, allora si può osservare il testo, fin dalle prime righe, sotto una luce che porta al di là dell'apparente “normalità” delle battute e delle situazioni in cui si vengono a trovare i personaggi.

Rose e Bert Hudd abitano in quella che risulta essere la stanza più accogliente di una grande casa di proprietà del Signor Kidd, «un'isola sicura circondata da un mare infido e profondo»⁴⁶. Le qualità della stanza sono elencate dalla donna con ossessiva dovizia di particolari; il calore e la luminosità dell'interno vengono contrapposte al freddo e al buio esterni ma, soprattutto, all'atmosfera inquietante del seminterrato della casa:

Quando ci hanno offerto il seminterrato qui sotto, io ho risposto subito di no. *Sapevo che non andava*. Con quel soffitto basso, opprimente. No, qui c'è una finestra, ci si può muovere, quando torni a casa la sera dopo il lavoro, se proprio ci devi andare, *entri qui e stai bene*⁴⁷.

A sconvolgere la tranquillità del luogo giunge una giovane coppia, il Signore e la Signora Sands – il cognome, che significherebbe “sabbia” o “insabbiare” è forse simbolico⁴⁸ –, che quasi come due messaggeri di sventura entrano in casa di Rose, una volta rimasta sola, e sostengono che il padrone sia interessato ad affittare proprio la sua stanza. Il rapporto tra la luminosità dell'ambiente interno e l'oscurità dell'esterno si carica di un significato sempre più minaccioso, aggravato dalla presenza dei due sconosciuti, che infatti vengono *da fuori*. Essi raccontano, inoltre, che il seminterrato buio e umido della casa è abitato da un uomo misterioso, forse un vagabondo, della cui presenza Rose non è al corrente:

Rose Eravate nel seminterrato?
Signora Sands Sì, siamo scesi giù, appena siamo entrati.
Rose E perché?
Signora Sands Cercavamo il padrone di casa.
Rose E com'è laggiù?
Signor Sands *Non si vedeva un accidenti*.

⁴⁵ Calimani, *Radici sepolte*, cit., p. 56. Si noti come l'uso della stanza “umanizzata” venga adottato anche da Beckett in *Finale di partita* (1957): la stanza ha due finestre, una sul lato sinistro e una sul lato destro del fondale e stanno di fronte al pubblico, così da sembrare due occhi sul mondo. La lunga sequenza iniziale, infatti, vede il personaggio di Clov, sorta di maggiordomo, o di ultimo pedone se si adotta la metafora degli scacchi desunta dal titolo della *pièce*, occupato nell'atto di salire molto lentamente una scala per raggiungere le alte finestre e tirarne le tende, quasi come se alzasse le palpebre appartenenti ad un enorme volto, di cui il pubblico vede l'interno, cioè la mente. Cfr. sesto capitolo, terzo paragrafo.

⁴⁶ R. Canziani, G. Capitta, *Harold Pinter. Scena e potere*, Milano, Garzanti, 2005, p. 23.

⁴⁷ Pinter, *La stanza in Teatro. Volume primo*, cit., p. 81, corsivi miei.

⁴⁸ Si è già avuto modo di parlare, nel capitolo precedente, del saggio di Freud sul *Perturbante*; il testo letterario che sta alla base dell'analisi dello psicologo è *L'uomo della sabbia* (*Der Sandmann*, 1815) di E. T. A. Hoffmann, dove viene riportata un'antica fiaba in cui un orco induce i bambini al sonno gettando della sabbia nei loro occhi e mangiando quelli dei bambini che si rifiutano di dormire. Forse qui è presente un accenno a questo racconto e l'orco potrebbe essere impersonato dal cieco Riley, riapparso per punire Rose.

Rose Come mai?
 Signor Sands *Non c'è luce.*
 Rose Ma come... Ha detto che è umido?
 Signora Sands L'ho sentito, anche tu Tod, no?
 Signor Sands Ma perché? Lei non ci è mai stata giù, signora Hudd?
 Rose Oh sì, *una volta, molto tempo fa.*
 Signora Sands Ma non è così tanto che abita qui, o mi sbaglio?
 Rose Mi stavo proprio domandando se ci abitava qualcuno laggiù, adesso.
 Signora Sands Sì. Ci abita un uomo.
 Rose Un uomo⁴⁹?

Come il Signor Kidd riferisce a Rose, quando torna a trovarla poco dopo che i Sands se ne sono andati, il vagabondo è cieco e sostiene di essere lì perché aspetta di parlare con la donna, quando il marito non è in casa. Una volta lasciati soli, l'anziano nero dice di chiamarsi Riley e nel sentire quel nome Rose diviene improvvisamente aggressiva: «Non m'importa qual è il tuo... Come? Quello non è il tuo nome»⁵⁰. Nonostante la donna lo insulti e tenti di resistergli, Riley non si scompone e le riporta un messaggio chiaro: «Tuo padre vuole che torni a casa. [...] Torna a casa, Sal». Sembra delinearsi, dunque, un passato oscuro che Rose cerca in tutti i modi di rifiutare e di cui il cieco costituisce la minacciosa materializzazione. Nei nomi dei personaggi si manifesta il primo segno di ambiguità, mentre nella cecità di Riley si rende addirittura palpabile una cecità generale, anche del pubblico, che non permette di appurare la vera identità di Rose.

Il ritorno a casa di Bert porta una tragica conclusione: mentre Rose tocca gli occhi e il viso di Riley, sopraffatta dalla portata del messaggio appena comunicatole e sul punto di cedere, Bert afferra l'uomo e lo colpisce selvaggiamente alla testa, fino ad ucciderlo. Nello stesso momento, Rose, o Sal, diviene cieca. La sua cecità è una forma di contrappasso per essere colpevole di tradimento. La donna ha infatti tentato di fuggire prima, e di sopprimere poi, il cieco – con la complicità di Bert che simboleggia, forse, il doppio di Rose – e tutto quello che egli rappresenta per lei: un passato infelice, un'identità rifiutata che ora si cerca di rinnegare. Ma distruggere Riley non è possibile, perché l'azione di violenza, prima verbale, poi concretizzata in un'azione fisica, ha come unico esito la perdita della vista; la donna prende il posto di Riley, ed è quindi condannata a vedere per sempre, in quel buio tanto temuto, quello da cui fuggiva. Lungi dal rappresentare una forma di profondità intellettuale, questa forma di cecità è piuttosto una concretizzazione della mancata capacità, manifestata da Rose, di analizzare sé stessa e di trovare una conciliazione nel contrasto

⁴⁹ *Ivi*, pp. 88-90, corsivo mio.

⁵⁰ *Ivi*, p. 96.

presente nella sua identità⁵¹; il dramma, infatti, si conclude proprio con la battuta emblematica di Rose: «Non vedo. Non ci vedo. Non ci vedo»⁵².

Il personaggio di Riley, con la sua cecità, sembra avvolgere nel buio tutto quello che lo circonda. Secondo il racconto della Signora Sands, quando l'uomo si trova nel seminterrato la sua presenza è ridotta soltanto ad una voce e nessuno riesce a vedere nulla:

Signora Sands [...] E poi una voce, ha detto, una voce, che veniva da... ha detto... beh, mi ha un po' spaventata, non so a te Tod, insomma, qualcuno ci ha chiesto se avevamo bisogno di aiuto. [...] Tod gli ha anche chiesto se c'era una stanza in affitto. E quest'uomo, o meglio questa voce, credo che venisse da uno dei divisori, ci ha detto di sì, che c'era una stanza in affitto. È stato molto gentile, ho pensato, ma non siamo riusciti a vederlo, non capisco perché non mettano delle luci.

Per questa ragione l'esterno prima e il seminterrato poi sono per Rose-Sal motivo di costante inquietudine: da quei luoghi, infatti, giunge tutto quello che la donna non può controllare – personificato dal nero cieco –, mentre nella stanza ha modo di tenere a bada gli eventi e di “tenersi alla luce”; a questo proposito, anche il particolare dell'apprezzamento, da parte di Rose, del nome di battesimo della Signora Sands, si carica di valore simbolico:

Rose Clarissa? Che bel nome.

Signora Sands Carino vero? Me lo hanno messo mio padre e mia madre [...]⁵³.

Clarissa Sands, unico personaggio femminile oltre a Rose Hudd, è quasi l'opposto della protagonista: il suo nome porta luce e rappresenta colei che vede e protegge dalla cecità, mentre Rose deve lottare continuamente contro il buio e finisce per diventare cieca. Clarissa è orgogliosa del nome che i genitori hanno deciso per lei, mentre Rose, quando l'altra donna le chiede il suo nome, risponde soltanto con «Hudd», il cognome da sposata. Rose fugge, insomma, da quello che è forse il suo vero nome, Sal, così come evita accuratamente di parlare del suo passato, relegandolo in un mondo che non le appartiene più, perché accaduto «una volta, molto tempo fa».

Scritto nello stesso anno dell'atto unico d'esordio, *Il compleanno* è invece articolato in tre atti⁵⁴. Questa volta al centro di una vera e propria congiura del destino è Stanley Webber, giovane ex pianista ospite di una pensione marittima gestita da una vecchia coppia, Petey e Meg Boles. Fin dalle prime righe è chiaro che il rapporto tra Meg e Stan rappresenta il surrogato di una relazione

⁵¹ «La soppressione (forse soltanto simbolica) di Riley da parte di Bert è l'icastica negazione di un pericolo [...] che minaccia l'equilibrio interno alla stanza e l'equilibrio interiore». Calimani, *Radici sepolte*, cit., p. 56.

⁵² *Ivi*, p. 99.

⁵³ *Ivi*, p. 87.

⁵⁴ *Il compleanno* è stato rappresentato per la prima volta il 28 aprile 1958 all'Arts Theatre di Cambridge, per la regia di Peter Wood. Cfr. Pinter, *Dal teatro della minaccia al cinema delle ceneri*, cit., p. 123 e Pinter, *Teatro*, cit., p. 4.

morbosa tra madre e figlio; Meg tratta Stanley come un bambino e lo soffoca di attenzioni non richieste, alle quali il giovane finisce spesso per cedere. Il compleanno che dà il titolo alla *pièce*, infatti, è quello di Stanley, stando a quanto dice Meg, che organizza di sua iniziativa una festa in suo onore e gli regala anche un tamburello, strumento infantile per un uomo di trent'anni.

Questo primo aspetto che caratterizza i personaggi, va sottolineato poiché permette di cogliere il senso di ostacolo che tiene Stanley costantemente lontano dalle sue aspirazioni, ad esempio dal desiderio di andarsene dalla pensione per tornare a lavorare nelle grandi città come pianista. L'identità di Stanley è, però, fin da subito ambigua; il pubblico assiste più di una volta a momenti in cui egli si contraddice, senza poter distinguere quale sia l'affermazione vera da quella falsa. Oltre che incerta, la sua identità è soprattutto compromessa dall'atteggiamento degli altri nei suoi confronti: da quello di Meg, come appena illustrato, da quello di Lulu, una giovane vicina con la quale Stanley potrebbe avere una relazione, e infine da quello di Goldberg e McCann, due misteriosi nuovi ospiti della pensione, giunti, fatalità, in quello che dovrebbe essere il giorno di compleanno di Stanley. Come il passato nebuloso di Rose ha partorito l'ambigua figura del nero cieco, così in questa *pièce* il passato altrettanto oscuro di Stanley fa sì che si presentino alla porta due personaggi cattivi, dal passato altrettanto nascosto. Simili ai due personaggi di *The Dumb Waiter* (*Il calapranzi*, 1960), Goldberg e McCann – ebreo uno, irlandese l'altro, come le origini di Pinter – alternano un atteggiamento da clienti educati, forse commessi viaggiatori, a quello di esperti *killer*, giunti per consumare un'inspiegabile vendetta ai danni di Stanley. Con interrogatori feroci e atti di violenza, i due uomini porteranno il giovane ad uno stato di pietosa regressione, quasi a terminare l'operazione già iniziata da Meg con le sue opprimenti attenzioni materne. Privato degli occhiali, strapazzato a furia di domande sconclusionate e accuse incomprensibili, Stanley si riduce, infatti, ad una larva umana, senza più vedere né comprendere nulla, senza più nemmeno la capacità di articolare una frase. Vano è dunque il tentativo di Petey, paradossalmente il più amorfo di tutti i personaggi, di farlo reagire, prima che i due sicari lo portino via, forse per rinchiuderlo in un manicomio: «Stan, non farti dire quello che devi fare da loro!»⁵⁵.

Già prima di perdere del tutto la capacità di vedere, Stanley manifesta nella sua miopia una profonda fragilità; ogni volta che si toglie, o gli vengono tolti, gli occhiali, sembra rendersi palese la sua condizione di sconfitto. Nel primo atto, ad esempio, Stan ricorda con orgoglio gli anni in cui era molto richiesto come pianista, ma poi, per una ragione che non spiega, qualcuno lo ha «fatto a pezzi», come racconta a Meg; questo ricordo amaro è accompagnato dal gesto di togliersi gli occhiali per pulirli:

⁵⁵ Pinter, *Teatro*, cit. p. 71. Questa battuta è molto cara all'autore, come afferma egli stesso in un'intervista con M. Gussow nel dicembre 1988: «Tutta la mia vita si è basata su questa battuta», citato in Pinter, *Dal teatro della minaccia al cinema delle ceneri*, cit. p. 78.

Stanley Me l'hanno fatta. Me l'hanno voluta mettere nel culo. Vorrei tanto sapere chi è stato. *(Con amarezza)* Non mi sfugge niente, sai Jack. Volete vedermi strisciare sulle ginocchia. Non sono mica scemo, io. *(Si rimette gli occhiali e poi guarda Meg)* Guardati. Sembri proprio un vecchio budino marcio. *(Si alza e si china sul tavolo verso di lei)* Ecco cosa sei⁵⁶.

La frase di disprezzo verso Meg, una volta rimessi gli occhiali, sembra quasi segnalare un tentativo, pur debole, di ribellarsi al proprio destino, cercando di apporre una brusca distanza da quella sorta di madre che lo soffoca, che vorrebbe tenerlo per sempre con sé, e che lo priva della sua identità di uomo. In queste poche battute viene inoltre profetizzata la situazione che si verifica negli atti successivi, ovvero il malvagio processo di «disidentificazione»⁵⁷ operato da Goldberg e McCann attraverso l'assurda colpevolizzazione del giovane. Stanley è uno degli esempi pinteriani in cui l'individuo appare «diviso fra il dovere di mantenere la propria identità e la tentazione a divenire altro da sé», un conflitto insanabile che « non riesce mai a comporsi in un'armonia assoluta»⁵⁸. Ecco perché, dunque, i personaggi dei drammi di Pinter continuano a contraddirsi: cercano di resistere alla sorte, in un'eterna lotta con l'*altro*, oltre che con se stessi. Ne è un chiaro esempio il famoso interrogatorio che vede Goldberg e McCann strapazzare Stanley, che prima tenta di ribellarsi, ma infine rimane totalmente disarmato, quando gli vengono tolti gli occhiali:

Goldberg Cosa vedi senza occhiali?

Stanley Tutto.

Goldberg Levagli gli occhiali. *(McCann gli strappa gli occhiali mentre Stanley si alza per riprenderli, porta la sua sedia in avanti, al centro, oltre il tavolo; Stanley lo segue inciampando. Stanley riesce ad afferrare la sedia e rimane ripiegato su di essa)*. Webber, sei un impostore. *(Sono in piedi ai lati della sedia)*⁵⁹.

L'interrogatorio feroce e ingiustificato si evolve in una serie di derisioni e accuse sempre più folli contro Stanley, che lo privano definitivamente di ogni tentativo di difesa:

McCann Ha tradito la nostra terra.

Goldberg Ha tradito la nostra razza.

McCann Chi sei, Webber?

Goldberg Sei sicuro di esistere?

McCann Tu sei morto.

Goldberg Tu sei morto. Non puoi vivere, non puoi pensare, non puoi amare. Sei morto. È una piaga putrefatta. Sei privo di succhi vitali. Non sei altro che tanfo⁶⁰!

⁵⁶ *Ivi*, p. 18.

⁵⁷ Calimani, *Radici sepolte*, cit., p. 56.

⁵⁸ *Ivi*, cit., p. 55.

⁵⁹ Pinter, *Teatro*, cit. pp. 40-41.

⁶⁰ *Ivi*, p. 43.

Con queste parole terribili, i due giustizieri sembrano far avverare quel processo di degrado mentale e umano che da lì alla fine del dramma si verifica in Stanley. Subito dopo, infatti, durante la festa di compleanno, alla quale partecipano anche Meg e Lulu, gli invitati decidono di divertirsi con il gioco – anch'esso simbolico – della moscacieca; Stanley viene nuovamente privato degli occhiali e bendato. In questa situazione d'ilarità della quale il giovane fa soltanto le spese, Stanley tenta di strangolare Meg e, spentasi misteriosamente la luce, cerca di stuprare Lulu. Per i due giustizieri la missione è compiuta: hanno portato il giovane ad una crisi totale che lo riduce a un manichino. Il giorno successivo alla festa Stanley, sbarbato e vestito con un completo scuro e con in mano gli occhiali volutamente rotti da Goldberg la sera precedente, viene caricato dai due uomini in un'automobile funerea che li attende fuori dalla pensione.

Secondo Dario Calimani, alcune delle figure più affascinanti e simboliche dei drammi pinteriani sono paragonabili a quelle delle tradizioni ebraica dello *schlemiel* e dello *schlimazel*. Con questi termini derivati dalla lingua *yiddish*, e da tempo penetrati nella lingua inglese, si indica quella serie di individui che sono sfortunatamente destinati a non avere mai successo in ogni loro azione; come spiega Calimani:

Lo *schlemiel* sarebbe più propriamente l'inetto, il maldestro, mentre lo *schlimazel* è lo sfortunato a cui non ne va dritta una. Per caratterizzare le due figure in azione si dice che lo *schlemiel* è colui che rovescia la minestra addosso allo *schlimazel*! Per lo più, comunque, il primo finisce per partecipare anche dei caratteri distintivi del secondo⁶¹.

Un'altra figura che, come Stanley, è caratterizzata da «schlemielità»⁶² è il protagonista di *Un leggero malessere*⁶³, Edward. La tranquilla vita coniugale dell'uomo, che vive nella villetta di una strada isolata, con una moglie dal nome fin troppo lezioso – Flora, nome che rispecchia la sua meticolosa cura per il giardino – viene turbata dalla presenza insistente di un vecchio fiammiferaio, appostato da giorni al cancello della loro casa. Nelle didascalie iniziali si legge che il cancello «in fondo al giardino, non visibile dal pubblico, è a destra, in quinta»⁶⁴; come si vedrà in *Aspettando Godot* di Beckett, anche qui il personaggio non presente in scena fin dall'apertura del sipario indugia a rendersi visibile e appare solo quando è ormai annunciato dagli altri personaggi come una presenza allarmante. Come nei due testi precedentemente analizzati, il protagonista non esce volentieri dalla dimensione protetta della sua casa: «non ci si può fidare di questo clima»⁶⁵. Ma una serie di piccoli avvenimenti rende la presenza del fiammiferaio il segno di una sventura inevitabile:

⁶¹ Calimani, *Radici sepolte*, cit., p. 72.

⁶² Con il termine «schlemielità» Calimani intitola un intero paragrafo del suo saggio, *ivi*, pp. 71-79.

⁶³ La prima versione di *Un leggero malessere* era radiofonica: è andata in onda il 9 luglio 1959 per la Bbc 3, con la regia di Donald McWhinnie. È stata in seguito messa in scena da Michael Codron all'Arts Theatre di Londra il 18 gennaio 1961. Cfr. H. Pinter, *Chiaro di luna e altri testi teatrali*, tr. A. Serra, Torino, Einaudi, 2011, p. 4.

⁶⁴ *Ivi*, p. 7, corsivo mio.

⁶⁵ *Ivi*, p. 8.

mentre una vespa si infila nel vaso della marmellata, spaventando Flora, Edward è colpito da uno strano disturbo agli occhi:

Flora Hai qualcosa nell'occhio?

Edward No. Perché?

Flora Continui a strizzarli.

Edward È solo un leggero fastidio.

Flora Oddio.

Edward Sì, un leggero fastidio, come se non avessi dormito.

Flora Non hai dormito, Edward?

Edward Certo che ho dormito. Senza svegliarmi mai. Come sempre.

Flora Però ti senti stanco lo stesso.

Edward Non ho detto che mi sento stanco. Ho detto solo che ho un leggero fastidio agli occhi.

Flora Cosa sarà?

Edward Non lo so⁶⁶.

La vespa che Flora chiede a Edward di uccidere, sembra simboleggiare la sua vita in bilico tra un'identità costruita alla perfezione e il tradimento che Flora metterà in atto di lì a poco. Edward sembra del tutto inconsapevole del destino che lo aspetta: il disturbo agli occhi, la presenza della vespa, come quella del fiammiferaio al cancello, sembrano non metterlo in allarme, anzi, egli insiste nel dichiarare che quella sia «una bellissima giornata» e finisce per accecare e uccidere il povero insetto imprigionato nel vaso, senza voler rendersi conto che l'unico essere davvero in trappola è lui:

Flora Uccidila.

Edward Ah, già. Piega la marmellata. Piegamela. Ooh... così... più giù... così l'accechiamo...

Co... sì.

Flora Fatto?

Edward Alza il coperchio. Ecco, ora la uccido. Fatto! È morta. Bestiaccia. (*Schiaccia la vespa sul piatto*)⁶⁷.

Dopo quest'atto apparentemente innocuo, Edward viene sopraffatto dalla paranoia per la presenza dell'uomo al cancello e lo spia, al buio, dalla dispensa; Flora, invece, sembra non provare alcun turbamento, anzi, alla fine vedrà nel fiammiferaio una possibilità di liberazione dal rapporto frustrante con Edward. Una volta accolto in casa, l'anziano, che indossa un passamontagna e resta muto per tutta la durata della *pièce*, diviene di volta in volta l'oggetto delle cure di Flora e degli attacchi di Edward, il quale è determinato a scoprire l'identità del fiammiferaio e la ragione del suo appostamento. Come Bert nella *Stanza* rimane quasi sempre in silenzio e rappresenta il doppio di Rose, così il fiammiferaio è il doppio psichico di Edward, tanto più che alla fine prenderà il suo posto come marito e amante di Flora. Il vecchio mendicante è il passato di Edward tornato per spodestarlo e per annullare tutte le fatiche che egli ha affrontato negli anni per raggiungere lo status

⁶⁶ *Ivi*, p. 10.

⁶⁷ *Ivi*, p. 11.

di marito borghese e per bene. Il monologo farneticante che Edward riversa sull'uomo acquista, così, il senso di una confessione e di un ricordo che egli rivolge, in realtà, a se stesso:

Edward [...] Sì. Anch'io... mi trovavo nella sua stessa situazione una volta. Ho dovuto lottare per farmi strada. Ero anch'io un commerciante. (*Con un sorrisetto*) E so cosa vuol dire... il brutto tempo, la pioggia, sbattersi di qua e di là... [...]⁶⁸.

Più Flora ed Edward si convincono che il fiammiferaio sia sordo e cieco⁶⁹, più Edward tenta di esibire le sue capacità di attenzione e di osservazione attraverso un monologo delirante che lo porta, invece, a dover fare i conti con la sua incapacità di mantenere il controllo della situazione. Nemmeno quando Flora lo sta per mettere alla porta con in mano la cassetta dei fiammiferi, Edward sembra rendersi conto della fine imminente, ma resta avvolto dai ricordi e dai presentimenti, senza la forza di comprenderne le vere ragioni:

Un'infezione. Agli occhi. Stamattina. Agli occhi. Gli occhi. (*Pausa. Cade in terra*). Questo non mi impediva di vederti, no, no, non è tanto la vista, ho un'ottima vista... [...] no, non è tanto un difetto di vista quanto l'aria tra me e l'oggetto... non piangere... il ricambio d'aria, le correnti d'aria che si formano nello spazio che c'è tra me e l'oggetto di osservazione, le ombre e le forme che si vengono a creare, il tremolio, il tremolio incessante... ti prego smetti di piangere... che non c'entra con la foschia che viene dal calore⁷⁰.

Edward cerca di spiegare, in quest'ultima occasione, l'impossibilità di accettare la distanza che sussiste tra ciò che avrebbe desiderato essere e ciò che è stato e che, anche se non vuole crederlo, continua ad essere. Nessuno lo comprende: pensa che l'anziano stia piangendo per compatimento, ma poi si rende conto che, invece, l'espressione del fiammiferaio è deformata da una risata di scherno. Chi vorrebbe piangere è, in realtà, lui stesso, unico reale destinatario delle sue riflessioni. Il desiderio poetico di diventare l'uomo sicuro di sé che «senza esitare, senza tremare» osserva il mare con un cannocchiale⁷¹, si rovescia nell'immagine negativa di colui che, incapace di agire, è destinato ad osservare da impotente il compiersi della propria defezione.

Sembra quasi di sentir pronunciare la famosa frase che Paul Thomas Anderson fa dire alla voce narrante del suo *Magnolia*, film del 1999: «The book says: we may be through with the past, but the past ain't through with us».

⁶⁸ *Ivi*, p. 20.

⁶⁹ Flora ad Edward: «È molto vecchio. E credo che non ci senta, né ci veda», *ivi*, p. 17. Edward a Flora: «Lo hai visto bene? (*Pausa*). Sembra una gelatina. Una grossa gelatina di manzo. È strabico. Credo che abbia un occhio di vetro. Ed è sordo come una campana... quasi... non del tutto», *ivi*, p. 23.

⁷⁰ *Ivi*, p.

⁷¹ Cfr. *ivi*, pp. 27-28.

Il tè, prima di essere rappresentato in televisione per la BBC⁷², era un breve racconto scritto da Pinter nel 1963. Strutturato come un monologo e diviso in frammenti irregolari, *Il tè* riporta la voce di un uomo d'affari e delle sue memorie; nel dramma è Disson, direttore di un'azienda che si occupa di progettare e fabbricare sanitari. Nella versione del '63 il tema della cecità è sviluppato in modo più evidente, tanto che l'incipit consta di un'unica frase fulminea che inquadra il nucleo portante – «my eyes are worse»⁷³ –, e si articola all'interno di un labirinto di metafore e giochi di parole. Ad esempio le tapparelle dello studio oculistico su cui si apre il racconto, attraverso le quali il protagonista sente il cinguettare degli uccelli, sono chiamate «blinds»⁷⁴. Tutti i personaggi che circondano il futuro Disson della *pièce*, inoltre, portano gli occhiali, mentre lui no perché, come tiene a ribadire, anche se in contraddizione con l'affermazione iniziale: «Non è che non ci vedo. Ci vedo benissimo»⁷⁵. Nella versione televisiva questo dettaglio sugli occhiali non viene mantenuto, ma l'ordine franto degli eventi, e le scene in cui essi sono ambientati, cerca di rispettare la frammentarietà della narrazione, forse anche grazie alle possibilità di montaggio offerte dal mezzo televisivo. L'accavallarsi di luoghi e momenti distinti nella vita di Disson anticipa, inoltre, una soluzione che sarà caratteristica peculiare di *Tradimenti*, scritto nel 1978, *pièce* che testimonia come il motivo della memoria costituisca, definitivamente, il *leit motiv* dei drammi di Pinter.

Gli aspetti che nel testo originario risultano in qualche modo più “visivi” e simbolici, vengono inoltre camuffati, nel dramma, dalle azioni e dal linguaggio propriamente *pinteresque* dei personaggi. Si veda, ad esempio, la figura di Wendy, la segretaria di Disson: se nel racconto la sua destabilizzante carica sensuale viene sottolineata attraverso la descrizione del suo corpo come «gonfio e rotondo»⁷⁶, nel dramma viene resa tangibile attraverso il semplice gesto, ripetuto a brevi intervalli, di accavallare le gambe e accompagnato da un parlato, invece, del tutto “innocente”; un atteggiamento tipico dei personaggi pinteriani che si potrebbe definire, secondo un'espressione inglese, *passive-aggressive*. A tal proposito si pensi anche alla presenza ingombrante del cognato di Disson, Willy, apparso dal nulla pochi giorni prima delle nozze del protagonista: almeno nel prima fase del racconto sembra essere considerato una figura positiva all'interno della famiglia – diviene presto anche l'unico socio d'affari di Disson -, mentre nel dramma egli si presenta fin da subito come una figura di profondo disequilibrio per lo sposo, pur agendo nell'apparente intenzione di

⁷² Nel 1964 la BBC commissionò a Pinter un' commedia per la European Broadcasting Union e fu lui a scegliere di trasporre in chiave drammatica questo soggetto, che andò in onda il 25 marzo 1965 per la regia di Charles Jarrot. Anche se, come commenta in calce all'edizione successiva di *Tea party*: «A mio avviso, il meglio riuscito è il racconto», H. Pinter, *Il custode, Il tè, Grane in fabbrica*, a c. F. Marengo, Milano, Mondadori, 1980, pp. 190-191.

⁷³ *Ivi*, p. 192.

⁷⁴ Si noti anche la sincopata musicalità della frase, che sembra acuire la sensazione di una visione intermittente: «Through the blinds I hear the birds of his garden», *ibidem*.

⁷⁵ *Ivi*, p. 193.

⁷⁶ «Swelling» nell'originale, *ivi*, p. 195.

confermare il successo professionale e sentimentale di Disson. Così, infatti, si esprime Willy il giorno del matrimonio di Disson e Diana:

Willy Diana, voglio dirti una cosa.
Diana Che cosa?
Willy Hai sposato un brav'uomo. Ti renderà felice.
Diana Lo so⁷⁷.

Questo scambio avviene subito dopo che Willy ha tenuto il discorso per lo sposo, tutto concentrato, in realtà, sulla figura di Diana, dato che l'amico di Disson che avrebbe dovuto pronunciarlo, Disley, è dovuto partire improvvisamente per lavoro. Da qui emerge già il nucleo della graduale espulsione del protagonista dalla sua vita familiare e lavorativa. Come si è visto per Edward in *Un leggero malessere*, anche in questo dramma il problema alla vista rivela un sentimento d'allarme, del tutto inconscio, che precede l'inesorabile defezione dei personaggi. Disson, che sin dal giorno del matrimonio avverte un barlume di incertezza sul suo futuro, sarà spettatore, in un breve lasso di tempo, della sua graduale e inesorabile degradazione da marito e padre amato, e uomo d'affari rispettato, ad essere inutile e privo di vita.

La vista di Disson viene meno quando egli si rende conto di non essere più in grado di mantenere il suo controllo sulle *cose*. Già nel racconto egli si ritrova a pensare: «l'oggetto ti acceca». Persino le partite a ping-pong con il cognato sembrano sempre più difficili da sostenere: «non è più così facile, ora che la pallina da ping-pong la vedi doppia, o non la vedi affatto, oppure ti acceca volandoti contro come un proiettile»⁷⁸. È un sintomo, del resto, che ha anche molto a che vedere con la follia, ovvero con il pensare che l'oggetto sia dotato di un qualche potere maligno. L'ammutinamento degli oggetti preannuncia, dunque, il tradimento in atto nella vita di Disson. Pinter aggiunge nel dramma, infatti, un'altra scena fortemente rappresentativa di questo abbandono subito dal protagonista da parte degli oggetti:

Disson solo, di fronte ad uno specchio.
Si sta allacciando la cravatta. L'annoda. L'estremità anteriore gli arriva solo a metà petto.
La snoda, l'annoda di nuovo. L'estremità anteriore questa volta, è addirittura più corta di prima.
La slaccia, la prende in mano e la guarda.
E di nuovo l'annoda. Questa volta le due estremità sono pari.
Respira profondamente, si rilassa, esce dalla stanza⁷⁹.

⁷⁷ Pinter, *Tea Party and other plays*, London, Methuen & Co., 1970, p. 15, traduzione mia.

⁷⁸ Pinter, *Il custode, Il tè, Grane in fabbrica*, cit., p. 195.

⁷⁹ Pinter, *Tea Party and other plays*, cit., p. 27, traduzione mia.

L'esilio subito nella sfera degli oggetti si sposta anche in quella umana: messo in discussione dai due figli bovini, dalla moglie e persino dai suoi stessi genitori, Disson prende gradualmente atto, e questo avviene già durante la prima visita oculistica nell'ambulatorio dell'amico Disley, della sua perdita di potenza. L'oculista, infatti, non riscontra nessun problema effettivo agli occhi di Disson, arriva, anzi, quasi a insinuare che egli abbia bisogno, piuttosto, di uno psichiatra:

Disley Ascolta. Perché non vai a farti vedere da qualcun altro?

Disley *comincia a riordinare i suoi strumenti.*

Non c'è nulla che ti preoccupa?

Disson Certo che no. Ho tutto quello che voglio⁸⁰.

Disson nega che vi sia qualcosa di storto nella sua vita, eppure intorno a lui si sta creando un mare profondo, che lo vuole separato da tutto. Viene privato persino della sua ambigua relazione adulterina con la segretaria, la quale sembra preferirgli il cognato. Esattamente nel suo ufficio, l'unico luogo su cui Disson cerca fino all'ultimo di mantenere il controllo, si tiene la festa finale, durante l'ora del tè, emblema della borghesia più tradizionale, in cui Disson si mostra bendato e circondato da tutti i personaggi con cui egli ha ormai interrotto ogni possibilità di relazione. L'amico oculista e sua moglie, la sua famiglia, il cognato e la segretaria, i suoi genitori assistono con educata indifferenza al suo collasso totale. Nella scena conclusiva si vede illuminato solo il volto di Disson, mentre intorno a lui si avvertono soltanto i rumori degli altri personaggi che confabulano tra loro, alle sue spalle. Trattato come un mentecatto, afflosciato su una sedia, Disson rimane immobile e non sembra reagire a nessuno stimolo: è diventato cieco, sordo e muto. Come nella famosa scena di *The Birthday Party*, in cui Stanley è bloccato sulla sedia e affiancato da i due sicari che lo guardano dall'alto in basso, anche qui Disson è immobilizzato e accerchiato dagli altri personaggi e finisce per cadere a terra e rovesciare il suo tè. La famiglia e il medico tentano di rimetterlo in piedi, gli tolgono la benda, ma i suoi occhi sono inespressivi e il suo corpo sembra incatenato alla sedia, come un paziente in stato vegetativo:

Diana Sono... Diana.

Pausa.

Riesci a sentirmi?

Pausa.

Riesce a vedermi?

Pausa.

Robert.

Pausa.

Riesci a sentirmi?

Pausa.

⁸⁰ *Ivi*, p. 39, traduzione mia.

Robert, mi vedi?
Pausa.
Sono io. Sono io, tesoro.
Breve pausa.
Sono tua moglie.
La luce si restringe sul volto di Disson.
Occhi di Disson. Aperti.

Disson si rivela inspiegabilmente *diverso* dagli altri, non può nulla contro la propria differente percezione del mondo che lo circonda e viene, di conseguenza, estromesso dal convito sociale. Per concludere un'ultima volta con le parole di Calimani: «nessuna scelta dà aprioristicamente la certezza della stabilità: tutto è mutevole al massimo grado, e all'individuo non resta che la possibilità della crisi»⁸¹.

In conclusione si potrebbe affermare che la cecità appare, nel teatro di Pinter, il sintomo, ma anche l'esito inevitabile, dell'esistenza inconcludente dei personaggi, smascherati come dei *traditori traditi*. Traditori perché hanno cercato, senza successo, di sfuggire la verità del destino infelice al quale erano condannati fin dalla nascita; traditi perché stanati e colpiti dal resto del mondo, o dalla loro stessa crisi d'identità, nel loro punto più debole, il passato, il nome, l'origine. La cecità, in questo senso, si manifesta allora anche come vendetta contro il mondo che li fa sentire colpevoli e come *rifiuto di vedere* la propria sconfitta. Ma soprattutto, questa cecità è la sconcertante rappresentazione della verità dell'esistenza, che sempre si cerca di rivelare ma che sempre sfugge. Come spiega con lucidità l'autore stesso, durante il suo discorso tenuto alla cerimonia del 2005 in cui gli è stato assegnato il Premio Nobel:

La ricerca della verità è il vero obiettivo. Il più delle volte vi inciampiamo al buio, urtandola, o meglio cogliendone un'immagine o una forma che sembrerebbero corrispondere alla verità, senza però rendercene conto. Ma la realtà è che, nel teatro, di verità ce ne sono molte e mai una sola. Verità che si sfidano, si confrontano, si riflettono, si ignorano, si stuzzicano, si ingannano l'un l'altra. Magari per un momento credi di averla in mano, ma poi ti scivola via tra le dita, ed è persa⁸².

2.2 Un'identità mutilata canta la propria crisi: *Tommy* degli Who

Il tè, un po' come *Il compleanno*, ricorda, pur non avendo di certo concrete discendenze dall'opera di Pinter, *Tommy*, musical scritto nel 1969 da Pete Townshend (Londra, 1945), chitarrista e leader del gruppo pop-rock The Who, poi divenuto film nel 1975 per la regia di Ken Russell (Southampton, 1927 – 2011). L'opera rock originaria era ambientata alla fine della Prima Guerra

⁸¹ Calimani, *Radici sepolte*, cit., p. 73

⁸² Pinter, *Chiaro di luna e altri testi teatrali*, cit., p. 163.

Mondiale, mentre nel film l'ambientazione è slittata al Secondo Dopoguerra, fino a toccare il periodo che vede la nascita del movimento pacifista degli *huppie*. La storia è incentrata sulla vita di Tommy che da bambino assiste all'uccisione del padre, – aviatore della RAF dato per disperso e ricomparso orribilmente sfigurato – per mano del patrigno, alcolista e squilibrato; a causa di questo evento traumatico il bambino diviene cieco, sordo e muto.

Nel film di Ken Russel, madre e patrigno sono le principali cause dello stato di shock di Tommy; lo trattano come un animale da compagnia e lo trascinano da un luogo all'altro nel debole tentativo di guarirlo. Così Tommy è vittima di personaggi grotteschi: un predicatore (Eric Clapton) che cerca di introdurlo nella sua setta, nata per idolatrare Marilyn Monroe; una prostituta (Tina Turner) che vorrebbe usare su di lui LSD per stimolarne i sensi; infine un cugino sadico (Paul Nicholas, famoso attore di musical inglese) e uno zio pervertito (Keith Moon, batterista degli Who) che si approfittano del suo stato d'impotenza per torturarlo. Unico conforto per Tommy è una sorta di specchio magico nel quale egli riesce a scorgere se stesso e a navigare in un mondo ricco di colori e visioni fantastiche, nelle quali egli sembra ricercare la propria reale identità, isolato com'è dal resto del mondo che non rappresenta altro che un incubo di psichedeliche finzioni. Dalla rottura dello specchio, provocata dalla madre, si genererà il recupero della vista e delle altre facoltà sensoriali, come dire che l'oggetto rappresentava un'identità fittizia in cui rifugiarsi, ovvero l'infanzia stessa che imprigionava Tommy “al di qua dello specchio”.

Al di là dell'aspetto popolare e kitsch dell'opera – generalmente tratti distintivi del musical – si nota come, anche qui, le follie della Storia, con le sue violenze e le sue ingiustizie, legittimate dalla società stessa, abbiano un effetto devastante sull'individuo. Pete Townshend sembra voler esprimere, anche se con intento ludico, il medesimo trauma identitario che Pinter cerca di esorcizzare nelle sue opere; come osserva, in un'intervista, il musicista stesso:

Non capivo perché *Tommy* fosse stato accettato da tutti. Poi compresi che era stato accettato perché era l'immagine speculare di un'intera generazione, che ammetteva: “Questo sono io, questo è ciò che provo, questo è ciò che ho passato! Questo assomiglia alla mia esperienza, che è condivisa da molti”. La qualità inglese, anzi britannica, del film di Ken, con i suoi colori e il suo umorismo, si esprime quando rasenta la farsa, in alcune scene soprattutto. In certi momenti si ha di fronte una parodia della vita inglese⁸³.

⁸³ Intervista a Pete Townshend di Matt Kent, El Pie Studios, 10 febbraio 2004.

2.3 Un altro piccolo eroe inerme. *Hollywood Ending* di Allen

Durante l'analisi dei personaggi del teatro pinteriano, si è accennato alla loro somiglianza, individuata da Calimani, con la figura tradizionale ebraica dello *schlemiel*. Si pensa, a tal proposito, che i personaggi dell'opera comica e cinematografica di uno degli ebrei più famosi degli Stati Uniti, Woody Allen (New York, 1935), abbiano spesso un legame, anche se non dichiarato, con questa figura. Il regista newyorkese ama rappresentarsi, soprattutto nei suoi film, come un individuo nevrotico e vittimista, sempre ostacolato dal mondo circostante, popolato da persone che non sembrano comprendere la sua originale sensibilità. L'ostacolo principale alla sua serenità, nonché motivo d'angoscia, è costituito, per lui, innanzitutto dalle donne. Prima fra tutte le figure femminili è la madre, che Allen si diverte spesso a rappresentare, nelle sue commedie, come la tipica donna ebrea che opprime il figlio e tiene alla tradizioni⁸⁴. Si ricorda, ad esempio, l'emblematica figura materna in *Edipo relitto* (*Oedipus Wrecks*), l'episodio diretto da Allen in *New York Stories*⁸⁵ – film ad episodi del 1989, che vede anche le regie di Coppola e Scorsese – caratterizzata da un atteggiamento così invadente che spinge il figlio, Sheldon Mills, un avvocato affermato, a curarsi dallo psicanalista – la psicanalisi freudiana è, del resto, uno dei motivi più ricorrenti nelle commedie di Allen – ; al medico, infatti, Sheldon arriva a confessare di voler vedere, un giorno, scomparire la madre. E così accade una sera, durante uno spettacolo illusionista: la madre svanisce durante un trucco cinese. Ma il suo volto riappare il mattino seguente nel cielo di New York, quasi un incubo che si realizza, per raccontare alla città intera pregi e difetti del figlio e impedirgli, definitivamente, di rivendicare la propria privacy.

Nelle regie di Allen, però, l'immagine della donna si esprime ancor più variamente nelle vesti dell'amante. L'amore è un motivo ricco di spunti comici per il regista ebreo: sembra fornirgli, in modalità che si rigenerano continuamente, la possibilità di portare i suoi personaggi fino all'orlo dell'abisso della disperazione e del fallimento più frustrante, per poi resuscitarli magicamente e riammetterli nel consesso familiare, e sociale. In questo senso, lo *schlemiel*-Allen non è una figura tragica, poiché riesce, nel suo essere del tutto incoerente, ad ottenere una situazione che gli permetta, in qualche modo, un equilibrio esistenziale: l'equilibrio dei suoi personaggi, infatti, sta proprio nel loro essere “squilibrati”.

Un esempio di questo procedimento, risolto attraverso l'utilizzo ironico del tema della cecità, si riscontra in *Hollywood Ending*⁸⁶, commedia del 2002 che ebbe poco successo di

⁸⁴ Questo aspetto si è già riscontrato, in Pinter, ad esempio nel personaggio di Meg in *The Birthday Party*; tale dinamica si sviluppa, in modo ancor più esasperato, in un'altra sua *pièce* del 1959, *A night out*.

⁸⁵ W. Allen, F. F. Coppola, M. Scorsese, *New York Stories*, USA, Touchstone Pictures, 1989.

⁸⁶ W. Allen, *Hollywood Ending*, USA, DreamWorks Pictures, 2002.

botteghino, ma che Allen ha tenuto a definire come «uno dei [suoi] film più riusciti dal punto di vista della trasposizione cinematografica di un'idea»⁸⁷. L'attaccamento del regista a questa commedia si potrebbe desumere dal fatto che il film sintetizza alcuni dei tratti più caratteristici della sua biografia personale e professionale.

Allen, infatti, recita, in questo film, i panni del regista Val Waxman, le cui migliori regie risalgono ad ormai dieci anni prima, al quale si presenta l'occasione di risollevarne la propria carriera quando la sua seconda ex moglie Ellie (interpretata da Téa Leoni) convince uno dei produttori esecutivi – che è anche il suo fidanzato – ad affidare a Val la regia di un film melodrammatico su New York. Poco prima dell'inizio delle riprese, però, Val viene colpito da cecità isterica, ma cerca ugualmente di condurre in porto il progetto, confidando sull'aiuto del proprio agente e di Ellie, con la quale ha un rapporto burrascoso, anche se alla fine riesce a riconquistarla. Il film diretto dal regista cieco finisce per essere malamente bistrattato dalla critica nazionale, mentre viene considerato un capolavoro dai critici francesi, noti per essere effettivi estimatori del cinema di Allen.

In chiave del tutto umoristica, la cecità di Val rappresenta qui il collasso psichico di un uomo già sull'orlo della crisi di mezza età, rimasto solo e senza il lavoro che tempo prima gli aveva dato così importanti soddisfazioni. A tale incapacità di affrontare lo stress di una situazione di per sé complicata – il timore di non essere all'altezza di dirigere un film di successo, il senso di frustrazione per il matrimonio incombente dell'ex moglie e la conseguente rivalità con l'altro uomo che ella gli preferisce – la cecità non giunge come condanna e smascheramento dell'esistenza fallimentare del personaggio, come si è visto in *Pinter*, ma è caratterizzata da una duplice utilità. Da un lato fa sì che Val desista dal crogiolarsi nell'amarezza e si adoperi per mantenere l'impegno preso con l'ex moglie e con la produzione; dall'altro gli permette di riscoprire il suo amore per Ellie e comprenderne i pregi. Come riflette Val nel dialogo finale con il figlio:

Tony Ellie mi è sempre piaciuta.

[...]

Val A proposito di non voler vedere; l'ho avuta sotto il naso per tanto tempo e non l'ho mai apprezzata...

Tony La cecità come metafora! Ehi, fantastico...

La cecità diviene spunto, come si potrà riscontrare anche nei romanzi analizzati nei prossimi capitoli, per osservare il mondo da una nuova angolazione, ovvero per rigenerarsi, e per disfarsi, qui

⁸⁷ W. Allen, *Conversazioni su di me e tutto il resto*, con E. Lax, tr. C. Prospero, Milano, Bompiani, 2008, p. 373.

con l'aiuto della risata, della «nuvola nera che deriva dalla comprensione della realtà delle cose»⁸⁸. La perdita della vista rappresenta un pretesto, insomma, per evadere dalla routine alienante dell'esistenza e per combattere le paure che, spesso, finiscono per immobilizzare l'individuo. Come confessa Allen stesso: «Per ironia della sorte, faccio anche film di evasione: ma non è il pubblico che evade, sono io»⁸⁹.

⁸⁸ *Ivi*, p. 526.

⁸⁹ *Ivi*, p. 592.

3.0 Grottesca cecità. Due scrittori svizzeri a confronto

Il primo vantaggio che comporta lo scrivere a partire dal senso, dal messaggio, sta nel fatto che la critica non perde il filo. E questo vantaggio non è da sottovalutare: quando un critico si vede lusingato nella sua ambizione di essere un intellettuale pure lui, diventa estremamente bonario⁹⁰.

Con questa tagliente considerazione, Friedrich Dürrenmatt (Konolfingen 1921 – Neuchâtel 1990) tiene a prendere le distanze dal ruolo che, dal suo punto di vista, oggi si vorrebbe affibbiare allo scrittore, il quale sembra essere chiamato a pronunciarsi sulla condizione presente più in qualità di filosofo e di teologo che di letterato, ruoli che tra l'altro, sempre secondo lo scrittore svizzero, sembrerebbero ormai naufragati⁹¹. A questa conclusione sembra essere arrivato anche Max Frisch (Zurigo, 1911 – 1991) dal momento che, in occasione di una conferenza tenuta all'Università Pubblica di New York nel 1981, esordisce con la frase ad effetto: «Non ho nulla contro le teorie. Solo che non ne ho nessuna»⁹²; poco più avanti tiene inoltre ad aggiungere che le storie che egli scrive, siano esse romanzi o drammi, «non mostrano certo al lettore un modo per superare le difficoltà della vita»⁹³.

Nel 1947, tra l'emergente Frisch e il più giovane drammaturgo Dürrenmatt nasce un'insolita amicizia, testimoniata da un insieme cospicuo di lettere che i due si scrissero nel corso degli anni⁹⁴, nelle quali alternano una reciproca simpatia a momenti di scontri accesi. Pur nella loro evidente diversità stilistica, come si avrà modo di constatare anche dalle analisi presenti nei paragrafi che seguono, i due scrittori manifestano alcuni caratteri simili che li rendono, entrambi, invisibili alla critica nazionale. Il più forte punto in comune viene, infatti, proprio dalla volontà di distaccarsi da quel miscuglio, tutto elvetico, di provincialismo borghese e spietato arrivismo economico che faranno della Svizzera, esattamente nella fase storica in cui i due scrittori si ritrovano ad operare, un piccolo paradiso bancario. Entrambi autori di teatro e di narrativa essi intraprendono un lungo, sofferto cammino nel tentativo di porre il valore della parola, che era stata svuotata di senso dalle avanguardie del periodo tra le due Guerre, contro quello dell'immagine. A partire da queste premesse si vedrà nei due paragrafi seguenti come, attraverso la forma del teatro, sentita più adatta da Dürrenmatt, e la dimensione narrativo-diaristica più vicina a Frisch, i due scrittori riusciranno a tracciare le complesse fisionomie di un presente che non si riesce a visualizzare. Dürrenmatt, infatti, cerca di esortare lo scrittore a tornare sul testo, affinché: «rinunci a voler redimere il mondo e abbia

⁹⁰ F. Dürrenmatt, *Lo scrittore nel tempo. Scritti su letteratura, teatro e cinema*, tr. B. Baumbusch e G. Ciabatti, Torino, Einaudi, 1982, p. 63.

⁹¹ Cfr. *ivi*, p. 13.

⁹² M. Frisch, *Quadrato nero. Due lezioni sulla letteratura*, a c. Daniel de Vin, tr. E. Paventi, Roma, Gaffi, 2012, p. 25.

⁹³ *Ivi*, p. 59.

⁹⁴ Cfr. M. Frisch, F. Dürrenmatt, *Corrispondenza*, a c. P. Rüedi e A. Ruchat, Bellinzona, Casagrande, 2001.

di nuovo l'ardire di dargli forma, facendo un'immagine della sua mancanza d'immagini». E ad una così provocatoria affermazione Frisch, che pur non amerebbe essere associato ancora una volta al collega compatriota⁹⁵, potrebbe unirsi affermando che l'unica possibile funzione veramente sociale della letteratura «è costituita dalla costante irritazione provocata dalla sua esistenza. Da nient'altro»⁹⁶.

3.1 *Il cieco* di Dürrenmatt

Con l'opera teatrale *Il cieco* Dürrenmatt offre allo Stadttheater di Basilea la sua seconda drammaturgia, scritta nel 1947 e andata in scena il 10 gennaio 1948; a brevissima distanza, quindi, dal suo debutto come autore teatrale, battezzato con il dramma storico-religioso *Sta scritto*⁹⁷. In questi primi due drammi si distinguono già i semi di quelli che saranno i temi principali, segnati da una caratteristica religiosità metafisica, di tutta la sua opera drammaturgica e narrativa; ovvero la cancellazione della distanza tra la vittima e il carnefice, e tra «il santo veggente» e la sua visione⁹⁸, così come la scomparsa del libero arbitrio dell'essere umano a favore del caso, che ne domina i destini. Sulla scia di questi temi, come si vedrà, lo stile parodico e grottesco, considerato il tratto distintivo del modo di fare letteratura di Dürrenmatt, e che specialmente nel teatro trova le soluzioni più concrete e sorprendenti, non lascia scampo alla possibilità di fare tragedia; agli eroi dannati delle sue invenzioni mostruose, Dürrenmatt permette l'unico ripiego nel ghigno satirico, quasi si divertisse a ridisegnare, con la sua scrittura – del resto fu anche pittore del grottesco –, le risate agghiaccianti delle *Pitture nere* di Goya. Nessuna tragedia sembra più possibile perché, come dirà Palamede, figlio del duca cieco che è protagonista del dramma che si va ad analizzare: «Il grembo vizzo della vecchietta rugosa che si chiama la nostra epoca non è più in grado di generare un nuovo orrore»⁹⁹.

⁹⁵ Come racconta dei due scrittori Massimo Bonifazio: «Fin dagli anni '50 vengono citati in coppia, cosa che disturba entrambi, come dirà Max Frisch nel 1961 durante un'intervista: «in effetti siamo amici, ma per colmo di sventura siamo anche condannati ad essere amici»». M. Bonifazio, *Dürrenmatt uguale Frisch - La corrispondenza fra Max Frisch e Friedrich Dürrenmatt*, «Alias», in «Il Manifesto», sabato 15 settembre 2001, www.germanistica.it (data ultima consultazione: gennaio 2013).

⁹⁶ Frisch, *Quadrato nero*, cit., p. 68.

⁹⁷ Da questo dramma, andato in scena nel 1947, scaturisce l'amicizia tra il giovane Dürrenmatt e Frisch, il quale gli scriverà, infatti, una lettera per esprimere il suo giudizio positivo sul dramma, che Dürrenmatt riscriverà vent'anni dopo, nel 1967, modificando il titolo in *Gli anabattisti*.

⁹⁸ «La nostra epoca è immersa in una realtà che l'acceca, poiché è annullata la distanza tra il santo veggente e la visione», cfr. Dürrenmatt, *Lo scrittore nel tempo*, cit., p. 6.

⁹⁹ F. Dürrenmatt, *Il cieco*, a c. R. Zorzi, Milano, Garzanti, 1991, p. 35.

Nel *Cieco* è infatti già abbozzato il categorico rifiuto di ripercorrere la scia della gloriosa tradizione tragica tedesca; protagonista del dramma è un duca, «che chiamano il Felice»¹⁰⁰, privo della vista e rimasto solo con due figli indifferenti, Palamede e Ottavia, e un poeta buffone a godere, come più volte ci tiene a ribadire, «la grazia di Dio: la pace del [suo] paese e la pace della [sua] anima»¹⁰¹. Con questa emblematica frase si comprende come egli creda che il suo castello sia l'unico frammento sopravvissuto alla distruzione causata dalla guerra, mentre nessuno riesce a dirgli che è circondato dal nulla. Il paese a cui il duca si riferisce è la Germania della Guerra dei Trent'anni, in cui domina la figura minacciosa di Albrecht von Wallenstein, l'abile condottiero al quale Friedrich Schiller ha voluto dedicare, nel 1799, una trilogia tragica. Qui, però, lo spazio della tragedia viene deformato in una farsa macabra: è chiaro che il riferimento a quell'unico frammento di terra che il duca, attraverso la «grazia»¹⁰² della cecità, si permette di credere risparmiato dalla distruzione ad opera del terribile Wallenstein, è la Svizzera emersa incolume dall'appena conclusa Seconda Guerra Mondiale. In questa sua statica contemplazione il duca non è semplicemente un'inconsapevole inerme, ma è anzi colpevole, almeno quanto il terribile Wallenstein – al cospetto del quale egli «s'illude di umiliarsi [...], mentre in realtà s'inginocchia davanti a un negro»¹⁰³ – per aver scelto, anziché di dubitare della propria condizione, di credere *ciecamente* in coloro che vedono, altrettanto colpevoli poiché assecondano stoltamente le sue fantasie. Allo stesso modo di chi, accecato dalla fede religiosa, permette che in nome di essa si perpetrino stragi d'innocenti; viene in mente, a tal proposito, il motto inciso sui cinturoni dei soldati della Wehrmacht, “Gott mit uns”, rimasto invariato anche dopo l'avvento del Nazismo. L'approccio polemico al tema religioso viene rafforzato dalla presenza di un sottinteso parallelismo tra il duca e la figura di Giobbe (la cui storia è scolpita nel portale del castello immaginario), con un'unica differenza, in cui sembra emergere ancora più forte la profonda fragilità del cieco: al personaggio biblico «viene restituito tutto quello che ha perduto»¹⁰⁴, mentre al personaggio del dramma viene concesso soltanto di illudersi nel risarcimento.

Alla menzogna esibita dal duca può opporsi soltanto, come contrappasso, un'altra menzogna, nel tentativo di rintracciare il sentiero che conduce alla verità. Nel ruolo di antagonista del duca compare, infatti, Negro da Ponte, gentiluomo italiano che combatte al fianco di Wallenstein, il quale si colloca immediatamente agli antipodi del cieco, dato che «fa la guerra in Germania, passa davanti a [lui], vede ed è infelice»¹⁰⁵. Ma il duca decide di nominare lo sconosciuto governatore delle sue

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 14.

¹⁰¹ *Ivi*, p. 13.

¹⁰² Come egli stesso dirà a Negro da Ponte: «La malattia da cui sono guarito mi ha reso cieco», *ivi*, p. 14.

¹⁰³ Dürrenmatt, *Lo scrittore nel tempo*, cit., p. 29.

¹⁰⁴ Cfr. Dürrenmatt, *Il cieco*, cit., p. 15.

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 17.

terre, un segno di fiducia con cui egli vorrebbe dimostrare la sua “pia” rassegnazione alla cecità. In compenso Negro da Ponte prende violentemente possesso di quel regno di nulla, chiamando a sé un seguito di grotteschi buffoni ed inscenando un crudele spettacolo con cui si prefigge lo scopo di rivelare al duca l’effettiva devastazione del suo regno:

Negro da Ponte Questo è quel che porto a un cieco e a un paese sconfitto: le belve della notte, le serpi che si attorcigliano nel fondo dell’orrore. [...] Stringiti attorno a me, esercito mio, compagno delle mie vittorie! Ti ho dato sangue da bere, ora ti darò uno spettacolo da vedere. Ti mostrerò un cieco. Lui non sa che il suo popolo è finito, e non conosce le rovine della sua casa. Inscènagli dunque la sua fine. Giacché io son qua per saggiare un cieco. Nella sua disperazione io vedo i miei limiti e nel suo strazio il mio volto¹⁰⁶.

Con questo monologo, che ricorda molto, anche se in chiave più macabra, il linguaggio enfatico dei personaggi fantastici shakespeariani – come Puck nel *Sogno di una notte di mezza estate*, o Ariele nella *Tempesta* o meglio ancora le streghe del *Macbeth* -, il dramma vira nettamente verso una dimensione metateatrale, tipica di una «commedia tragica o di una tragedia comica»¹⁰⁷ come spiega l’Attore incaricato di allestire la sceneggiata. E infatti la figura di Negro da Ponte scava anche nei rimasugli della tragedia antica: nella volontà di rivelare l’orrore in cui il duca è immerso, sembra incarnare il ruolo di Tiresia nell’*Edipo re*, che preannuncia il terribile destino di Edipo, cieco alla verità, per lui distruttiva, dell’oracolo.

In quella che il duca crede essere la sala del trono si svolge, dunque, uno spettacolo di ridicole crudeltà, in cui il cieco viene schernito dalla marmaglia a seguito del gentiluomo. L’inganno ha dunque scisso in due parti il luogo drammatico: una visibile agli occhi degli spettatori, l’altra inscenata per gioco malizioso dai buffoni e immaginata con stolta credulità dal duca¹⁰⁸. Solo dalla crepa di questa frattura scenica inizia lentamente a fuoriuscire l’ombra di una colpa incancellabile che incombe sul duca e, dopo di lui, su tutti gli altri:

La notte della tomba ci avvolge ancor prima d’esser scesi in essa. Ci toccò una grande grazia che venne a pesare su di noi come un grave fardello, come una rapina da noi commessa, e come oro che non ci spetta¹⁰⁹.

Solo quando gli viene annunciata, dalle voci cui ha deciso di concedere fiducia, la distruzione imminente del suo castello, ad opera di un certo duca di Friedland, il cieco sembra prendere coscienza del suo umano destino: «Ero cieco quando vedevo, e cieco dacché sono diventato cieco. Ora però vedo che l’uomo è un pazzo»¹¹⁰. Così anche Negro da Ponte, in quanto ideatore della messa in scena ai danni del duca, sembra rivelarsi porta voce dell’autore quando dichiara che la sua

¹⁰⁶ *Ivi*, pp. 29-30.

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 33.

¹⁰⁸ Cfr. Dürrenmatt, *Lo scrittore nel tempo*, cit., p. 29.

¹⁰⁹ Dürrenmatt, *Il cieco*, cit., p. 37.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 41.

macchinazione «è un dramma misero, perché il vero è sempre misero. Il sipario si alza, e voi non vedete altro che un uomo, il soggetto del mio lavoro»¹¹¹. Ad ogni modo nessuno dei personaggi subisce un reale cambiamento: il duca rimane inconsapevole dell'inganno subito, passa da felice a infelice ma rimane *cieco*; il gentiluomo, venuto con il solo intento di distruggere, da guerriero qual è, riprenderà il suo cammino verso nuove terre da devastare; persino i figli del duca, rimasti ai margini della grottesca messa in scena, muoiono nell'indifferenza generale.

Dürrenmatt arriva a negare, in totale contrapposizione con le convinzioni di Brecht, per il quale tuttavia egli prova grande ammirazione (un percorso simile a quello che si vedrà svilupparsi nell'opera di Frisch) la possibilità che l'uomo possa *cambiare* la propria natura. Come si è visto nella parte introduttiva, l'autore non crede neppure che il letterato abbia un messaggio da comunicare: attraverso l'astrazione deformante del grottesco egli può al massimo tentare di costruire uno specchio del mondo, un po' come fanno oggi gli autori di satira politica: deridono il potere, perché per parlarne con intento "serio", o piuttosto tragico, mancherebbe la distanza. Ma al di là del distacco necessario, Dürrenmatt è anche dell'idea che «ormai l'arte, qualora raggiunga gli uomini, penetra soltanto fino alle vittime: ai potenti non arriva più»¹¹². Gli uomini possono al massimo consolarsi delle proprie disgrazie con una risata, artisti compresi, mentre chi li sovrasta è diventato intoccabile. Alla fine del dramma, infatti, l'unico personaggio che vorrebbe rivelare l'inganno ridicolo che colpisce così impietosamente il terribile duca è proprio il poeta di corte. Ma il cieco non gli darà ascolto, anzi, lo indurrà a scomparire dalla scena a carponi dopo aver cercato di strangolarlo: «Le mie mani si richiudono intorno al tuo collo come in preghiera»¹¹³. Così piena è la sua fede in chi vede e così grande la paura di perdere completamente le sue certezze, anche se sono erette su un cumulo di falsità.

L'unica speranza emerge proprio dal farsesco nichilismo con cui l'autore ricopre le sue commedie. Come si vedrà anche nella scrittura di Frisch, Dürrenmatt, pur distinguendosi dal collega per il suo acceso moralismo religioso, mette in guardia il lettore e lo spettatore dall'accettare supinamente il mondo circostante e cerca di trasmettere loro l'imperativo a non arrendersi alla facile conclusione cui sembrerebbe egli stesso arrivare, ovvero alla constatazione vanificante di una realtà imm modificabile. Come nota molto puntualmente Ferruccio Masini, per Dürrenmatt «solo il miracolo della fede, come "no" al mondo e riconoscimento del suo "nulla", provoca il "sì" dell'amore divino e quindi della salvezza»¹¹⁴.

¹¹¹ *Ivi*, p. 42.

¹¹² Dürrenmatt, *Lo scrittore nel tempo*, cit., p. 40.

¹¹³ Dürrenmatt, *Il cieco*, cit., p. 82.

¹¹⁴ F. Masini, *Dialettica dell'avanguardia: ideologia e utopia nella letteratura tedesca del '900*, Bari, De Donato, 1973, pp. 332-333.

3.2 *Il mio nome sia Gantenbein* di Frisch

Un'altra vita –? Mi immagino: un uomo ha un incidente, per esempio, un incidente di macchina, ferite di taglio sul volto, non c'è pericolo per la vita, soltanto il pericolo, che perda la vista. Lui lo sa. Giace all'ospedale con gli occhi bendati per lungo tempo. [...] Una mattina la benda viene tolta, e lui vede che vede, ma tace; non lo dice che vede, mai, a nessuno.

Mi immagino: la sua vita da quel momento, mentre recita la parte del cieco anche a quattr'occhi, i suoi rapporti con la gente, che non sa che la vede, le sue possibilità sociali, le sue possibilità professionali in seguito al fatto che non dice mai cosa vede, una vita come una commedia, la sua libertà grazie ad un mistero e così via. Il suo nome sia Gantenbein¹¹⁵.

Il brano riportato non costituisce l'incipit del romanzo, anche se rappresenta l'inizio della storia di Theo Gantenbein, il personaggio che dà il titolo al romanzo di Max Frisch, scritto nel 1964; un'io narrante non ben identificato presenta al lettore chi è, o meglio chi potrebbe essere, questo personaggio che si finge cieco. Il brano è collocato a seguito di un incipit ancora più straniante, in cui si racconta della morte improvvisa di un certo Felix Enderlin; subito dopo il narratore racconta il suo vagabondare all'inseguimento di sconosciuti in giro per le strade di città sempre diverse, divertendosi ad immaginare come potrebbero essere le loro vite. Un aspetto importante appare dunque chiaro al lettore, sin dall'inizio: il romanzo non ha una trama vera e propria, poiché non riporta un'unica storia, ma intreccia vite diverse, che si contrappongono e al tempo stesso si assomigliano. Tutte le vite che si srotolano lungo il romanzo, insomma, condividono l'unico comune denominatore della dipendenza da quell'unico e nebuloso io narrante che concede loro un'*uguale possibilità di verificarsi*: il narratore sembra lasciarsi andare al caos possibilistico, in modalità simili a come accade in *Uno, nessuno, centomila* di Pirandello.

La vita di Gantenbein, alter ego di Enderlin, si dispiega a partire da un tentativo d'azzeramento di un'identità percepita dall'io narrante come fallimentare, per confluire in una nuova identità, sentita, almeno in un primo momento, come maggiormente “scelta” rispetto la precedente. Dalla morte apparente di Enderlin, dunque, nasce il presunto cieco Gantenbein, sorta di pirandelliano Mattia Pascal. Ma non c'è nulla di consequenziale nel romanzo; la narrazione è un continuo andirivieni di eventi, di personaggi, di memorie e soprattutto di illusioni. Il lettore non ha la capacità di riconoscere cosa sia accaduto prima e cosa dopo, ma soprattutto non è in grado di distinguere il “reale”, nel senso di ciò che accade realmente nel testo, dall'immaginario che scaturisce dalla mente del narratore. Come ha già notato Italo Alighiero Chiusano in *Stiller*, il romanzo più conosciuto di Frisch scritto nel 1954, il lettore è come costretto all'interno della mente e dei sentimenti dell'io narrante, vive esclusivamente le sue proiezioni psicologiche, come se l'interno della sua calotta cranica fosse «l'unico cielo che si incurvi sopra la nostra inquietudine»¹¹⁶.

¹¹⁵ M. Frisch, *Il mio nome sia Gantenbein*, tr. I. Pizzetti, Milano, Feltrinelli, 1965, pp. 20-21.

¹¹⁶ Cfr. I. A. Chiusano, *Prefazione* a M. Frisch, *Stiller*, tr. A. Pandolfi, Milano, Leonardo, 1994, p. 9.

L'unico appiglio è costituito, nel flusso della narrazione, dalla presenza ripetuta di due verbi: *immaginare* e *ricordare*. L'io narrante, ora il vecchio Enderlin ora il nuovo Gantenbein, immagina e ricorda per frammenti e spesso distanzia da sé alcuni episodi mediante l'uso della terza persona; ciascuno di questi episodi, però, dipende da un'unica e semplice similitudine, che segue di poco il brano di qui sopra, considerata dall'autore stesso la chiave del romanzo¹¹⁷: «Io mi provo addosso le storie come abiti!»¹¹⁸. Ma il nucleo di quest'affermazione, apparentemente entusiastica e ribelle, è stato smontato già poche righe prima: il narratore sa che indossare un abito sempre nuovo non è sufficiente, perché una volta indossato è diverso da come appariva in vetrina: «è sempre la stessa storia; si formano le stesse pieghe nello stesso posto, lo so»¹¹⁹.

Enderlin “muore” perché, come si è accennato, è insoddisfatto della condotta inautentica della sua esistenza. All'età di quarant'anni ha già raggiunto il successo professionale, viene invitato ad Harvard a tenere delle lezioni come intellettuale di spicco, ciononostante questo gli procura soltanto un profondo turbamento – un po' come si è visto accadere per i personaggi pinteriani, ma si pensi anche a quelli pirandelliani –: «Quando il successo arriva, e imponente, si spaventa per la parte che ha pubblicamente recitato fino a quel momento – Lui ci ha creduto?».

Il quesito, generato da una profonda inquietudine, lo porta dunque ad immaginare una sorta di rinascita, un ritorno alle origini. L'io narrante, infatti, si risveglia in un ospedale di Zurigo; sente il bisogno di fare un bagno e chiede assistenza ad un'infermiera, la imbarazza con la sua nudità e la sua folle, ripetuta esclamazione: «Io sono Adamo e tu sei Eva!», quasi a voler sottolineare, con questo pensiero da folle, che il desiderio di fare tabula rasa si è finalmente attuato. All'arrivo del medico, che vorrebbe aiutare l'infermiera in difficoltà e riportarlo a letto, Enderlin-Gantenbein fugge dall'ospedale e si ritrova, dopo aver camminato senza meta per la città, nel Teatro dell'Opera, dove in attesa che arrivi un poliziotto a portarlo via, forse in una casa di cura, viene coperto da un macchinista con un mantello regale, un costume di scena del teatro. Il luogo in cui si rifugia, e il primo vestito di Gantenbein, simboleggiano chiaramente il nocciolo che sta alla base del testo e che verrà poi sviluppato lungo il corso del romanzo: la vita dei personaggi che lo popolano non è altro che una recita, una finzione che si rinnova ciclicamente.

Così la cecità di Gantenbein non è altro che uno dei possibili travestimenti, anche se uno tra i più astuti. Il narratore, apparentemente felice della sua nuova vita – «gli inizi sarebbero facili»¹²⁰ afferma – si procura un paio di occhiali da sole e un bastone per fingere meglio la propria condizione e arriva addirittura a farsi certificare la propria falsa cecità, poiché «anche un cieco, gli è

¹¹⁷ A tal proposito, Frisch cerca di spiegare il nocciolo di questa frase con un'altra breve considerazione: «Non ci resta che la finzione», cfr. Frisch, *Quadrato nero*, cit., p. 32.

¹¹⁸ Frisch, *Il mio nome sia Gantenbein*, cit., p. 21.

¹¹⁹ *Ivi*, p. 20.

¹²⁰ *Ivi*, p. 24.

stato giocoforza arrendersi, è un membro della società. Senza il bracciale giallo, è privo di diritti»¹²¹. Già dalla visita con il medico incaricato di certificare la sua menomazione, il quale non appare per nulla incerto sulla reale cecità del protagonista, «tanto grande è la fiducia che ha nella propria firma»¹²², si percepisce che la cecità è più una condizione propria della società (europea in generale, svizzera in particolare), così assuefatta dalle abitudini e dalle convenzioni derivate dal proprio ruolo civile, da non avvedersi mai di nessuna anomalia presente nel proprio ambiente. Gantenbein può invece accorgersi, indisturbato, di tutto ciò; attraverso la sua finzione scopre dunque un'altra farsa, però generalizzata, in cui si scorgono, come scrive Masini: «i sottofondi (e doppiofondi) dell'anima borghese e piccolo-borghese, con le sue ipocrisie e le sue torbide ambivalenze»¹²³.

Soltanto le donne sembrano immuni al suo inganno, poiché «non credono mai completamente alla sua cecità, bracciale o non bracciale, le donne se lo sentono nel midollo, quando le si osserva»¹²⁴. Il rapporto con la figura femminile costituisce, infatti, uno dei temi che più spesso emergono dalla scrittura drammaturgica e narrativa di Frisch. In *Gantenbein*, ad esempio, la bizzarra figura di Camilla Huber, giovane prostituta che un giorno rischia di investire il cieco con la sua auto e con cui tuttavia instaura in poco tempo una tenera amicizia, percepisce lo sguardo voyeuristico del presunto cieco e ciononostante ci tiene a stare al gioco, fingendo a sua volta inconsapevolezza e cogliendo l'occasione per mostrarsi diversa da ciò che è. Alla deformazione cromatica degli occhiali blu di Gantenbein, Camilla contrappone un velo altrettanto fittizio; ovvero cerca di travestire la propria natura di prostituta con quella di amabile manicure, avvezza alla vita mondana e del tutto inadatta alla vita domestica¹²⁵. Ed è a Camilla che Gantenbein racconta molti degli episodi, in parte modificati, in parte sovrapponibili, che si ritrovano nel romanzo, quasi fossero racconti nel racconto, che costruiscono una sorta di *Mille e una notte* in cui il tema muliebre si intreccia a quello metafisico dell'esistenza di un io plurale. Come afferma l'autore stesso: «Nulla esprime più infallibilmente il nostro desiderio o la nostra paura delle nostre finzioni»¹²⁶.

Oltre a Camilla emerge un'altra figura centrale nel romanzo, Lilla, con la quale Gantenbein ipotizza una tormentata storia d'amore: «Mi immagino: la mia vita con una grande attrice, che amo e alla quale quindi faccio credere di esser cieco: la nostra felicità che ne consegue. Il suo nome sia Lilla». Se si potesse individuare una storia centrale nel romanzo, infatti, si potrebbe dire che questa è rappresentata da Theo Gantenbein che decide di non essere più Felix Enderlin e attraverso la

¹²¹ *Ivi*, p. 39.

¹²² *Ivi*, p. 44.

¹²³ Masini, *Dialettica dell'avanguardia*, cit., p. 318.

¹²⁴ Frisch, *Il mio nome sia Gantenbein*, cit., p. 45.

¹²⁵ Come nota Gantenbein: «Questa sembra essere dunque la parte, che intende recitare Camilla: la non-massaia. Forse spera che Gantenbein la prenda per una intellettuale? Ad ogni modo non una massaia; questo è certo», *ivi*, p. 34.

¹²⁶ Frisch, *Quadrato nero*, cit., p. 50.

sceneggiata della sua cecità cerca di spiare e soprattutto di riconquistare Lilla, personaggio ambiguo e affascinante, altrettanto dotato di plurime identità – ora attrice, ora contessa, ora medico – con la quale il protagonista ha un rapporto complesso. Il legame tra Gantenbein e Lilla sembra segnato da un destino inconfutabile, rafforzato anche dal paragone con il mito di Filemone e Bauci, trasformati in un albero che mescola in sé, pur avendo un'unica radice, la natura della quercia e del tiglio. Persino l'amore tra il narratore e Lilla sembra dunque essere caratterizzato da una natura molteplice: il lettore non ha mai la conferma, infatti, se quest'amore sia davvero un matrimonio o piuttosto una relazione adulterina. Come sostiene Chiusano la natura del rapporto uomo-donna, nelle opere di Frisch, è percepita «così vincolante da assumere caratteri matrimoniali anche nelle unioni non legalizzate»¹²⁷; e l'ambiguità della relazione tra Gantenbein e Lilla è rafforzata, inoltre, dalla presenza di un altro personaggio, Svoboda¹²⁸, che si suppone il primo marito di Lilla, figura maschile ancora più sfuggente delle altre due, oltre che caratterizzata da un sentimento di profonda gelosia per la moglie, nonché dal costante timore del confronto con l'altro uomo, Enderlin-Gantenbein. La gelosia domina, del resto, i sentimenti e le azioni, nonché le impotenze, di tutti i personaggi maschili, i quali, verso la fine del romanzo, sembrano definitivamente coincidere con l'io narrante, che prevale su tutti attraverso la ripetuta presenza di quell'«io» così spesso pronunciato; il narratore ammette, infatti: «ogni io, che si esprime è una parte che si recita»¹²⁹. In questo senso anche Burri, l'amico e confidente con cui Enderlin-Gantenbein gioca spesso a scacchi, potrebbe essere l'ennesimo alter-ego del narratore. Il caos che domina il romanzo, dunque, si manifesta come l'unica soluzione possibile per tentare di esprimere la natura dell'essere umano, come sostiene Masini: «Bisogna essere la propria storia e al tempo stesso tante storie diverse, darsi un nome che non è il proprio, per poter consistere, sia pure fittiziamente o illusoriamente, sull'orlo del possibile»¹³⁰.

Al di là di ciò che accade, o che si suppone accadere, nel romanzo, è la scrittura a costituire l'elemento peculiare delle opere di Frisch. Così spiega, con un'asciuttezza che gli è propria, l'autore stesso:

Quel che mi interessa nello scrivere non sono le mie opinioni ma la scrittura: la possibilità di confrontarsi con la lingua. Mi interessa poco anche la trama. Se l'eroe muore o non muore – Posso concedergli tutte e due le cose. [...] Questa è l'elaborazione, non di rado un'"elaborazione del lutto". Scrivendo, alla ricerca della frase che corrisponda nella scelta dei

¹²⁷ Chiusano, *Prefazione*, cit., p. 9.

¹²⁸ Nelle lingue slave il nome significa "libertà"; è probabile che l'autore lo intenda in senso antifrastico.

¹²⁹ Frisch, *Il mio nome sia Gantenbein*, cit., p. 45.

¹³⁰ Masini, *Dialettica dell'avanguardia*, cit., p. 324.

termini e nel ritmo alla nostra esperienza, scopriamo la nostra autentica maniera di vivere il mondo e noi stessi¹³¹.

Convinto che non esista alcuna finzione letteraria che non sia fondata sull'esperienza¹³², Frisch ama stravolgere di continuo le biografie dei suoi personaggi per mettere in guardia il lettore dal fidarsi di ciò che racconta, costringendolo così a prendere coscienza della presenza costante, nella letteratura come nella realtà, di *qualcos'altro*. Egli cerca quindi di impedire alla sua scrittura di fossilizzarsi in frasi fatte e in espressioni che ricalchino una lingua standardizzata dall'istruzione scolastica e appannata dall'uso che ne fa il potere politico; ovvero una lingua che funga da «legittima difesa contro l'esperienza dell'impotenza»¹³³. Secondo l'autore, insomma, la funzione della letteratura dovrebbe essere proprio quella di liberare chi la legge, inducendo a riflettere e, se necessario, a modificare la coscienza che si ritiene di avere rispetto a quanto si vive nella propria realtà: «La letteratura produce (implicitamente) l'utopia secondo la quale la condizione umana potrebbe essere diversa»¹³⁴. *Potrebbe* esserlo, ma proprio perché utopica la condizione umana non si realizza mai nelle modalità in cui la immaginiamo. Per questo i personaggi di Frisch si dirigono tutti verso il fallimento, poiché ad esso l'autore affida il «lamento implicito sul divario esistente tra ciò che la condizione umana è e ciò che potrebbe essere». Sembra quasi che l'autore, che di fatto ha iniziato a scrivere su incoraggiamento di Bertolt Brecht, conosciuto nel 1947, sia partito dal principio, alla base del teatro epico, secondo cui la possibilità di rappresentare il mondo dipende esclusivamente dalla visione di questo come di un mondo trasformabile¹³⁵, per poi approdare ben lontano dalle idee brechtiane, finendo per constatare che il mondo, oggi più che in passato, schiacciato com'è dalla coesistenza di infinite possibilità e varianti, forse non può essere davvero *cambiato* e quindi neppure *descritto*. La teoria di Brecht, del resto, come osserva Frisch: «Si atteggiava a lui, ma non a chiunque. Questo è stato l'equivoco in cui siamo caduti»¹³⁶. Di una simile opinione sembra essere anche Virilio, già citato nel primo capitolo, il quale sostiene che ormai si sia delineata:

Una cultura *senza memoria* e senza alcuna regola, un'arte dell'amnesia che andrà di pari passo con la repentina accelerazione del reale e l'avvento dell'inerzia [...] di un mondo, nel quale la sincronizzazione delle sensazioni irrigidisce ogni rappresentazione¹³⁷.

Allo scrittore, dunque, rimane solo la possibilità di avvicinarsi il più possibile all'essenziale, usando l'immaginazione, «atto che ricade nella magia»¹³⁸, come filtro per raccontare il proprio vissuto, e

¹³¹ Frisch, *Quadrato nero*, cit., p. 36.

¹³² Cfr. *ivi*, p. 33.

¹³³ *Ivi*, p. 27.

¹³⁴ *Ivi*, p. 60.

¹³⁵ Cfr. B. Brecht, *Scritti teatrali*, a c. E. Castellani, Torino, Einaudi, 1962, pp. 19-21.

¹³⁶ Frisch, *Quadrato nero*, cit., p. 26.

¹³⁷ Virilio, *L'arte dell'accecamento*, cit., p. 53.

¹³⁸ Frisch, *Quadrato nero*, cit., p. 44.

per arrestarne il deterioramento, ma anche per comunicarlo ad un lettore, per far sì che possa comprenderlo nel profondo.

A tal proposito, non potrebbe essere allora che lo sguardo di Gantenbein, che finge di non vedere e così mette in evidenza più di quanto possano vedere gli altri (anche qui emerge il mito del veggente), sia lo sguardo dello scrittore o, ancor più in astratto, della letteratura che «non assorbe gli stereotipi (oppure denuncia lo stereotipo) e cerca la concordanza, che è soggetta al mutamento, tra lingua ed esperienza»¹³⁹? Frisch stesso descrive la scrittura non attraverso un concetto visivo, bensì, come si vedrà anche per José Saramago, attraverso la metafora della scultura: «Il linguaggio lavora come lo scultore che maneggia lo scalpello, spingendo il vuoto, il dicibile verso ciò che è segreto, verso il vivente»¹⁴⁰. E sembra quasi di sentire la voce della Volpe addomesticata dal Piccolo Principe, che ci spiega come l'essenziale sia invisibile agli occhi¹⁴¹, quando Frisch scrive, nel suo *Diario d'antepace*: «Quello che ci sta a cuore, l'essenziale, nel migliore dei casi, si lascia circoscrivere, il che significa letteralmente: scriviamo girandogli intorno. Lo si accerchia»¹⁴².

¹³⁹ Frisch, *Quadrato nero*, cit., p. 63.

¹⁴⁰ M. Frisch, *Diario d'antepace. 1946-1949*, tr. A Comello ed E. Bernardi, Milano, Feltrinelli, 1962, p. 42.

¹⁴¹ Cfr. A. de Saint-Exupéry, *Il Piccolo Principe*, pref. N. Orengo, tr. N. Bompiani Bregoli, Milano, Bompiani, 1994, p. 98.

¹⁴² Frisch, *Diario d'antepace*, cit. p. 43.

4.0 *Cecità* di Saramago. Un'allegoria distopica

Il tema della cecità risulta particolarmente adatto ad essere interpretato in forma di allegoria. Questa figura, che soprattutto da Dante in poi ha avuto enorme fortuna in letteratura come in altre discipline¹⁴³, fino ad essere svuotata di valore, come sembrerebbe emergere dalla bocciatura che ne diede Benedetto Croce definendola «un atto non logico né poetico, ma di arbitrio» e che le pose al di sopra la metafora, figura a suo vedere sempre «univoca» mentre l'allegoria sempre «equivoca»¹⁴⁴, diviene, invece, la protagonista di un periodo importante di evoluzione stilistica e tematica di un grande scrittore della seconda metà del Novecento: José Saramago (Azinhaga, 1922 – Tías 2010).

Nel 1995 l'autore portoghese, allora non ancora insignito del Premio Nobel (che giunge solo tre anni dopo), scrive, infatti, una sorta di saggio in forma di romanzo, dal titolo originale: *Ensaio sobre a Cegueira*¹⁴⁵, opera quasi antropologica che apre per lui una nuova fase di scrittura e che lo conduce a riscoprire nell'allegoria una forma portatrice di grande creatività. Prima di quest'opera, Saramago aveva scritto *Il vangelo secondo Gesù Cristo* (1991), romanzo di crisi che, come egli stesso sostiene:

Non è una leggenda edificante di beati e di dei, ma la storia di esseri umani soggetti ad un potere contro cui lottano, ma che non possono vincere¹⁴⁶.

Già in quest'opera si può intravedere come il cammino dell'autore si avvii verso una strada remota, che fuoriesce dai sentieri biografici e regionali tracciati nelle opere precedenti. Dalle storie del suo Portogallo Saramago giunge in Oriente, ovvero nella Palestina del *Vangelo*, quasi si trattasse di una porta misteriosa che, dalla nostra civiltà, passa in un mondo altro, dallo stesso punto in cui, si potrebbe pensare, la nostra civiltà era cominciata, per svanire nella terra senza nome di *Cecità*. L'autore giunge a questo saggio-romanzo con un sentimento, come sostiene Luciana Stegagno

¹⁴³ In epoca moderna, ad esempio, due grandi autori parlano di questa figura retorica in modo molto suggestivo. T. S. Eliot pensa che l'allegoria significhi «chiare immagini visive» e la definisce come «solo un procedimento poetico, ma un procedimento dotato di molti vantaggi», cfr. T. S. Eliot, *Scritti su Dante*, a c. R. Sanesi, tr. V. Di Giuro, G. Vidali e G. Rivolta, Milano, Bompiani, 2001, p. 24. Beckett, invece, spiega che: «L'allegoria implica una triplice operazione intellettuale: la formulazione di un messaggio di significato generale; l'elaborazione di una forma favolistica; un esercizio di notevole complessità tecnica, consistente nel collegare i due elementi, vale a dire un'operazione completamente al di là della portata della mente primitiva», cfr. S. Beckett, *Da Dante a Bruno, Da Vico a Joyce*, tr. F. Saba Sardi, in *Opere*, pref. L. Ferrante, Torino, UTET, 1973, p. 477.

¹⁴⁴ Cfr. B. Croce, *L'allegoria e l'osceno* in «La Critica», Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia, vol. 36, Bari, Laterza, 1938, pp. 384-389. Edizione digitale 2009, CSI Biblioteca di Filosofia, «La Sapienza», Roma e Fondazione «Biblioteca Benedetto Croce», Napoli.

¹⁴⁵ *Saggio sulla Cecità*. In Italia viene pubblicato da Einaudi un anno dopo con il titolo semplificato in *Cecità*.

¹⁴⁶ J. Saramago, *Questo mondo non va bene che ne venga un altro. Autobiografia, scritti, interviste*, tr. M. Palermi, Roma, DataneWS, 2005, p. 94.

Picchio: «più amaro, forse, più disilluso e meno colorito, ma più “universale”»¹⁴⁷. Saramago, infatti, sosteneva in un'intervista con Juan Arias che: «il problema è non che sta finendo un secolo, ma che sta esaurendosi una civiltà»¹⁴⁸.

Anche se l'autore sembra essere stato sempre particolarmente predisposto a mescolare in modo inscindibile e con particolare disinvoltura realtà e finzione, storia e fantasia, arrivando proprio per questo a rifiutare più volte l'appellativo di “romanziero storico” al pari di quello di “scrittore realista”¹⁴⁹, in questo caso l'allegoria della cecità, in un modo per lui tutto nuovo, sembra permettergli quel processo induttivo essenziale a cogliere il senso dell'esaurirsi del mondo attuale e del suo precipitarsi verso la fine, come egli stesso spiega anni dopo, in un suo intervento a Roma nel 2003:

In questo caso l'allegoria può venirci in aiuto come una sorta di ponte tra il vecchio e il nuovo e in proposito vorrei introdurre la formula “allegoria di situazioni”. L'allegoria di situazioni non intende mascherare l'elemento di realtà, quanto al contrario renderlo più evidente tramite la narrazione di un'altra cosa¹⁵⁰.

Michelangelo vedeva già nel marmo la statua che ne sarebbe emersa; per vedere quel nucleo di compiutezza è essenziale togliere alla vista tutto ciò che risulta superfluo: così Saramago vuole osservare, all'inverso, la statua compiuta e vederne solo la pietra, la materia prima, che è inconsapevole della sua forma definitiva¹⁵¹. Con il suo *Ensaio*, egli desidera osservare la cecità dall'interno: ecco perché nella storia non c'è mai una spiegazione razionale al manifestarsi improvviso e totale dello strano morbo. La cecità è, per questa ragione, una situazione in qualche modo già data: *avviene* senza una colpa esplicita che meriti una simile catastrofe e non risparmia nessuno. I personaggi stessi non hanno una vera e propria identità, non hanno un nome proprio che li identifichi, sono degli “individui x”: il primo cieco, la moglie del primo cieco, il medico (fatalmente un oculista), la moglie del medico, l'anziano con una benda su un occhio, la donna dagli occhiali scuri, il bambino strabico rimasto senza madre e così via. Il fatto che i personaggi manchino d'identità, oltre a innalzare la situazione, come scrive Stegagno Picchio, su un

¹⁴⁷ L. Stegagno Picchio, *Prefazione* a J. Saramago, *Romanzi e racconti*, tr. R. Desti, a. c. P. Collo, Milano, Mondadori, 1999, p. LXII.

¹⁴⁸ Cfr. “Conversazioni a Lanzarote”, in J. Arias, *José Saramago. L'amore possibile*, tr. A. J. Feliciani, Milano, Frassinelli, 1998, p. 63.

¹⁴⁹ L. Stegagno Picchio, *Prefazione* a J. Saramago, *Romanzi e racconti*, cit., p. XII.

¹⁵⁰ Parole pronunciate da Saramago in merito del romanzo *Cecità*, tratte dall'intervento svoltosi presso l'Università Roma Tre il 24 marzo 2003, diretto dalla prof. G. Lanciani e riportate in M. Agostinelli, “Il realismo dell'allegoria: una lettura dell'*Uomo duplicato*”, in «RaiLibro. Settimanale di letture e scritture», Anno IV, Num. 92, dicembre 2012, www.railibro.rai.it (ultima consultazione: novembre 2012).

¹⁵¹ In questi termini, infatti, Saramago spiega il suo passaggio alla nuova fase di scrittura inaugurata da *Cecità*: «*Il vangelo secondo Gesù Cristo* era sia un romanzo storico, sia una ricerca sull'identità collettiva portoghese, ma era come se si trattasse della semplice descrizione di una statua, ossia della sola superficie della pietra con cui la statua è stata scolpita. Con *Cecità* invece - il romanzo che per me ha aperto una nuova fase - ho tentato di entrare all'interno della statua e di vedere la pietra, quella pietra che sa di essere tale ma che non sa di essere statua», cit. in *ivi*.

«palcoscenico ubiquitario»¹⁵², ovvero trasporta in una sorta di non-luogo livellatore, comporta la creazione di un'immagine ancora più efficace di degrado e di debolezza, come viene spiegato nel romanzo stesso dal personaggio chiave dell'*Ensaio*, la moglie del medico, l'unica persona che inspiegabilmente non perderà mai la vista – e sul significato essenziale di questa figura si rifletterà in seguito:

Siamo talmente lontani dal mondo che fra poco cominceremo a non saper più chi siamo, neanche abbiamo pensato a dirci come ci chiamiamo, e a che scopo, a cosa ci sarebbero serviti i nomi, nessun cane ne riconosce un altro, o si fa riconoscere, dal nome che gli hanno imposto, è dall'odore che identifica o si fa identificare, noi, qui, siamo come un'altra razza di cani, ci conosciamo dal modo di abbaiare, di parlare, il resto, lineamenti, colore degli occhi, della pelle, dei capelli, non conta, è come se non esistesse, io vedo ancora, ma fino a quando¹⁵³.

Ecco perché il romanzo appare equivoco sin dal titolo: il lettore si sente chiamato in causa quasi stesse leggendo un articolo di giornale – assuefatto com'è dalla scrittura scandalistica e traumatizzante dei giornali odierni –, avviluppato lui stesso da quel mare biancastro che ricopre tutto e impedisce di vedere; sembra quasi che venga chiamato, insieme alla moglie del medico, a fungere da testimone di una profezia o di un nuovo Vangelo. *Ensaio* è, insomma, un diabolico promemoria, come racconta Saramago, che in un breve scritto in cui parla di sé come di un apprendista dei suoi stessi personaggi, aggiunge:

L'apprendista pensò “Siamo ciechi”, e si mise a scrivere *Cecità* per ricordare a chi l'avesse letto che usiamo perversamente la ragione quando umiliamo la vita, che la dignità dell'essere umano è insultata tutti i giorni dai potenti del mondo, che la menzogna universale ha occupato il posto delle verità plurali, che l'uomo ha smesso di rispettare se stesso quando ha perso il rispetto che doveva al suo simile¹⁵⁴.

Come accennato, in questa menzogna generalizzata sfumano luoghi, nomi, identità, perché la menomazione della cecità, simbolicamente denominata “mal bianco”¹⁵⁵, trattandosi di una cecità anomala, che risucchia ogni cosa in una luce bianca, va ad intaccare tutto quello che caratterizza gli uomini in quanto esseri umani.

La desolazione e il senso di entropia, che dilagano fin dalle prime righe dell'*Ensaio*, sembrano quasi ricordare l'atmosfera dell'ultimo abbozzo di romanzo inserito nel *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Calvino, dal titolo emblematico: *Quale storia laggiù attende la fine?*, in

¹⁵² Stegagno Picchio, *Prefazione a J. Saramago, Romanzi e racconti*, cit., p. LXIII.

¹⁵³ J. Saramago, *Cecità*, tr. R. Desti, Torino, Einaudi, 1996, p. 57.

¹⁵⁴ Saramago, *Questo mondo non va bene che ne venga un altro*, cit., pp. 95-96. Questa condizione di degrado ad esseri animali viene più avanti resa ancora più forte dalla comparsa, per strada, di un cane umanizzato, creatura cara allo scrittore, soprannominato «cane delle lacrime» perché, a differenza degli altri randagi (simili ai ciechi disperati e in cerca di cibo), questo piange. Non a caso si affeziona alla moglie del medico, sorta di suo doppio animale, poiché rappresenta anche lui una figura che «sa sempre quando qualcuno ha assoluto bisogno di lui», Saramago, *Cecità*, cit., p. 311.

¹⁵⁵ Saramago, *Cecità*, cit., p. 38.

cui il protagonista, che per il lettore rimane del tutto anonimo, è sopraffatto dall'irreprimibile desiderio, e timore al tempo stesso, di cancellare il mondo con la sola forza del pensiero, di far svanire uno per uno gli oggetti, le persone, ogni cosa dalla sua vista. Come in Calvino, anche in Saramago il mondo che resta, o che in qualche modo ricomincia ad essere dopo l'evento catastrofico, è un mondo terribile, shockante, dal quale non sembra esserci via d'uscita; un mondo in cui c'è dell'altro, che si percepisce ma non si riesce a conoscere¹⁵⁶. Gli altri, come viene detto nel libro di Calvino: «per ora non riusciamo neanche a vederli»¹⁵⁷. La stessa presenza di qualcosa che sovrasta il mondo attuale e che non è, appunto, ancora visibile e conoscibile aleggia costante in *Cecità*.

Anche lo stile “a flusso continuo”, proprio della scrittura di Saramago, porta verso una direzione di annullamento delle identità. A dirigere il caos delle voci indistinte che si affastellano una sull'altra, restano solo i due segni di punteggiatura più essenziali: la virgola, che ha anche la funzione di separare il discorso diretto di una voce da quello di un'altra – aiutata anche dalla maiuscola della parola con cui ogni volta ha inizio la frase riferita ad una voce specifica –, e il punto, che svolge la sua naturale funzione di pausa. Si ha spesso la sensazione, data anche dalla musicalità delle frasi che si può cogliere persino nella traduzione italiana, di non leggere prosa, ma versi di una poesia infinita che sono stati accostati uno accanto all'altro; è come se il lettore restasse privato del conforto dello spazio bianco che solitamente rappresenta, nell'enigma poetico, un punto di riferimento fondamentale.

Nonostante l'allegoria sia una figura retorica che comporta una riflessione sottile su un piano che il più delle volte sfocia nel metafisico e nell'esistenziale, questa particolare “allegoria di situazione” sembra in qualche modo troppo diretta, quasi brutale; l'autore, del resto, manifesta l'intenzione di essere molto chiaro nel messaggio, poiché sottolinea senza esitazioni che, in *Cecità*: «l'incapacità di vedere significa che la vera immagine dell'inferno è proprio il mondo in cui viviamo»¹⁵⁸. Forse è per questa forma di semplificazione apparente delle immagini metaforiche, propria del modo di raccontare di Saramago e che da *Cecità* in poi si sviluppa in modo ancor più emblematico¹⁵⁹, che invece di allegoria si è parlato di parabola. In questi termini, infatti, si esprime l'Accademia Reale di Svezia nel rendere nota la motivazione del Premio Nobel a Saramago nell'autunno del 1998, riferendosi a lui come ad uno scrittore che «con *parabole* portatrici di

¹⁵⁶ Si vedrà nel capitolo seguente come questo aspetto sia caratteristico anche della condizione dei due protagonisti dell'ultimo romanzo di Gesualdo Bufalino, *Tommaso e il fotografo cieco*.

¹⁵⁷ I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi, 1979, p. 253.

¹⁵⁸ Agostinelli, *Il realismo dell'allegoria: una lettura dell'Uomo duplicato*, cit.

¹⁵⁹ A questo proposito si vedano alcuni dei romanzi successivi, particolarmente legati a questa fase di “allegorie di situazioni”, quali: *La caverna* (2000), *L'uomo duplicato* (2002), *Saggio sulla lucidità* (2004), *Le intermittenze della morte* (2005).

immaginazione, compassione e ironia rende costantemente comprensibile una realtà sempre fuggitiva»¹⁶⁰. È necessario dunque descrivere una realtà il più possibile estrema, una situazione limite, per parlare del mondo come lo conosciamo, per quanto sfuggente; proprio perché ci sfugge è giusto, come crede Saramago, osservarlo da un'altra prospettiva, ancor più salutare se catastrofica:

Questa nebulosa è il mondo: vi ho voluto rappresentare il mondo. Ciò implica che l'elemento narrato non si identifica più in ciò che è ma in ciò che significa¹⁶¹.

Di conseguenza l'apparente semplicità delle allegorie utilizzate dall'autore si complica in un secondo momento, poiché l'attenzione del lettore è indotta a spostarsi quasi subito sul significato di ciò che viene narrato; anche per questo *Cecità* non è solo un romanzo, ma è anche un saggio¹⁶². Ogni immagine presente nel testo, in qualche modo, *significa* qualcosa, che va al di là dell'immagine stessa. Si prenda ad esempio anche soltanto l'incipit del romanzo:

Il disco giallo si illuminò. Due delle automobili in testa accelerarono prima che apparisse il rosso. Nel segnale pedonale comparve la sagoma dell'omino verde. [...] Gli automobilisti, impazienti, con il piede sul pedale della frizione, tenevano le macchine in tensione, avanzando, indietreggiando, come cavalli nervosi che sentissero arrivare nell'aria la frustata. [...] Finalmente si accese il verde, le macchine partirono bruscamente, ma si notò subito che non erano partite tutte quante. La prima della fila di mezzo è ferma [...]¹⁶³.

Il romanzo si apre quasi cinematograficamente¹⁶⁴ su un'immagine di cui il lettore è di certo avvezzo: il banale traffico di una città qualunque, pedoni e macchine strombazzanti che attendono con impazienza al semaforo, il solito caos urbano. Proprio perché oggetto in qualche modo "quotidiano", il semaforo non apparirebbe, nell'immediato, un'immagine particolarmente comunicativa; eppure, quasi per intuito animale, il lettore percepisce che nel giallo prima e nel rosso poi di quel segnale stradale, si annida un agguato. Un incidente, forse, o comunque un fatto allarmante. Non tarda di molto, infatti, l'evento straordinario: una macchina non riparte al verde, l'uomo che sta alla guida è diventato improvvisamente cieco. Questo è solo il primo cieco di una lunga serie che verrà colpita, come in un'epidemia, dallo stesso morbo. Dal rosso di quel semaforo è come se il mondo intero, anche se ancora nessun personaggio lo sa, si fosse improvvisamente arrestato:

¹⁶⁰ Stegagno Picchio, *Prefazione a Saramago, Romanzi e racconti*, cit., p. XII, corsivo mio.

¹⁶¹ Agostinelli, *Il realismo dell'allegoria: una lettura dell'Uomo duplicato*, cit.

¹⁶² Come sostiene Saramago: "Oggi la vera funzione del romanzo non è più solo quella descrittiva, quanto soprattutto quella riflessiva: a poco a poco il romanzo dovrà aprirsi alla filosofia e alla scienza, diventare la summa delle diverse esperienze umane", cit. in *ivi*.

¹⁶³ Saramago, *Cecità*, cit., p. 3.

¹⁶⁴ Infatti il regista brasiliano Fernando Meirelles, che nel 2008, ha diretto la versione cinematografica di *Cecità*, lascerà proprio questa scena in apertura del film, amplificandola, anzi, in una dimensione se possibile ancora più apocalittica e spettrale.

Da un momento all'altro, quel che era visibile è scomparso dietro i suoi pugni chiusi, come se l'uomo volesse trattenere all'interno del cervello l'ultima immagine colta, una luce rossa, rotonda, a un semaforo¹⁶⁵.

Il semaforo rappresenta, in tutto questo, un oggetto noto e familiare ai più che, però, si trasforma d'un tratto in un oggetto diabolico, in quanto suscita un sentimento *perturbante*, e così avviene per il resto del mondo esterno. Tutti, una volta divenuti ciechi, vengono rinchiusi dalle forze dell'ordine in un manicomio abbandonato, nel tentativo di arginare la diffusione della cecità: «l'idea era uscita dalla testa del ministro in persona»¹⁶⁶. Ma ben presto il mondo intero si trasforma in un pianeta di ciechi e il blocco è totale. Anche il manicomio, infatti, rappresenta un caso emblematico di un elemento apparentemente banale che si carica di significato metafisico: il luogo imposto ai deportati per condurre la loro nuova, e terribile, esistenza di ciechi è il luogo in cui la ragione non esiste e dove il caos della follia non è nemmeno più contenuto dalla presenza di medici e infermieri. Il potere centrale, quello governativo, fin dal primo momento di crisi lascia cadere la maschera per svelare la sua diabolica indifferenza per il cittadino. Lungi dall'essere identificata in un personaggio definito, l'immagine del potere viene invece simbolicamente trasformata in una voce sinistramente meccanica, la voce dell'Altoparlante che, di giorno in giorno, comunica ordini e fredde informazioni agli internati, costretti ad ubbidire perché minacciati da fuori da un esercito di militari armati. L'Altoparlante è come l'occhio del Grande Fratello orwelliano, qui simbolicamente trasformato in voce, dal momento che in questo mondo nessuno può più vedere, tanto meno *osservare*.

A questo proposito può essere utile analizzare brevemente l'epigrafe di *Cecità*, anche perché, come sostiene scherzosamente l'autore, pur in onesta linea con il suo modo di fare letteratura: «leggendo le epigrafi dei miei romanzi si sa già tutto»¹⁶⁷. L'epigrafe, infatti, recita: «Se puoi vedere, guarda. Se puoi guardare, osserva»¹⁶⁸. Secondo Saramago, oggi più che mai, dobbiamo renderci conto «dell'urgenza di osservare, di combattere la cecità»¹⁶⁹; da quest'epigrafe posta in calce all'*Ensaio* si dovrebbe dedurre, dunque, che i personaggi del romanzo sono ciechi proprio perché non riescono ad osservare il mondo che li circonda. In uno scritto del marzo 2009, in cui riporta una discussione avuta con l'amico Luis Vázquez proprio su questo tema, l'autore riflette:

¹⁶⁵ *Ivi*, p. 4.

¹⁶⁶ *Ivi*, p. 38.

¹⁶⁷ J. Saramago, *L'ultimo quaderno*, tr. R. Desti, Milano, Feltrinelli, 2010, p. 162.

¹⁶⁸ Saramago, *Cecità*, cit., p. 1. Si suppone che l'autore citi questo aforisma dall'antico *Libro dei consigli (Qabus-Nama)* del persiano Kay Ka'us Ibn Iskandar, in Italia tradotto da R. Zipoli per Adelphi (1981).

¹⁶⁹ Saramago, *L'ultimo quaderno*, cit., p. 163.

Il processo di visione passa per tre tempi, consecutivi ma in certo senso autonomi, che si potrebbero definire così: si può guardare e non vedere, si può vedere e non osservare, secondo il grado di attenzione che dedichiamo a ciascuno di questi atti¹⁷⁰.

I personaggi di *Cecità*, non vedono, perché prima non guardavano e, di conseguenza, ancor meno potevano osservare ciò che avevano intorno. Per questo è necessario un processo di *catabasi*, per imparare a guardare di nuovo. E di vera e propria discesa agli inferi si parla: nel manicomio in cui sono rinchiusi, gli internati dovranno fare i conti con il poco cibo, con la morte e l'obbligo di seppellire i compagni caduti sotto i colpi delle difficoltà di sopravvivenza, con la miseria morale di altri che colgono ogni occasione per sopraffare i più deboli. Uno dei ciechi, infatti, ben presto prende il comando del manicomio e sottrae, grazie all'aiuto di alcuni compagni altrettanto meschini, il cibo fornito dai soldati per ridistribuirlo a pagamento; quando ogni cieco è ormai privo di tutti i pochi averi che ha con sé nel manicomio, le donne sono costrette a pagare con il proprio corpo la dose di cibo per loro e per gli altri uomini. Una situazione di degrado fisico e morale che diviene sempre più insostenibile e che solo la forza di quell'unica figura ancora vedente, la moglie del medico, può portare ad una drastica soluzione: solo lei, infatti, riesce a ribellarsi e ad uccidere l'usurpatore, liberando così le altre donne dalle violenze dei suoi compagni. Un incendio provvidenziale, infine, dona la libertà agli internati, che però sono lasciati soli nell'immensa desolazione urbana, quando ormai tutto il Paese è stato colpito dal "mal bianco". Costretti a vagare nella città devastata e a lottare ogni giorno per procurarsi i viveri, i ciechi devono imparare di nuovo a sopravvivere in un mondo senza ormai più punti di riferimento, riscoprendo il valore della solidarietà e della speranza.

Così infatti, nel romanzo, è rappresentato il gruppo dei sette ciechi, quelli che sono in qualche modo i protagonisti della storia, la cui vicenda è seguita fin dall'inizio:

Sono seduti vicini vicini, le tre donne e il ragazzo in mezzo, i tre uomini intorno, se qualcuno li vedesse direbbe che sono già nati così, e per la verità sembrano un corpo solo, con un solo respiro e un'unica fame¹⁷¹.

Dopo una pioggia torrenziale, infine, una sorta di Diluvio universale che tutto purifica, verrà ridonata, ad uno ad uno, sempre senza una ragione evidente, la vista, nello stesso modo e ordine in cui prima era stata sottratta.

Il lettore, dunque, secondo quanto sostiene Stegagno Picchio:

Da questo documento analitico e crudele della malvagità umana emerge alla fine stremato, ma forse catarticamente pronto a meditare sul suo destino e su quello dei suoi simili¹⁷².

¹⁷⁰ *Ibidem*.

¹⁷¹ Saramago, *Cecità*, cit., p. 211.

¹⁷² Stegagno Picchio, *Prefazione a J. Saramago, Romanzi e racconti*, cit., p. LXIII.

Si ha dunque la sensazione, suggerita anche da questa cecità bianca che tutto ricopre, di essere stati testimoni non tanto dell'Inferno, quanto della sua anticamera, o meglio di essere stati come Dante nel Purgatorio, con la moglie del medico a fungere da Virgilio, addirittura verrebbe da pensare a Beatrice, se non fossimo così lontani dal Paradiso. Ad ogni modo si possono intravedere alcuni riferimenti, oltre a quelli biblici delle distruzioni di città come Babilonia o Sodoma nella *Genesi*, che legano questo racconto allegorico proprio al *Purgatorio* di Dante, più precisamente al *Canto XIII*, dove si trovano gli invidiosi.

Prima di incamminarsi sul secondo ripiano del monte Purgatorio, è necessario ricordare un ultimo fondamentale episodio dell'*Ensaio*, che si verifica poche pagine prima della sua fine. Il medico e sua moglie, durante uno dei tanti pellegrinaggi alla ricerca di cibo, si rifugiano esausti all'interno di una chiesa gremita di persone, altrettanto stremate, che cercano conforto e uno spazio raccolto dove riposare. Nella chiesa affollata di ciechi, dove «si potrebbe veramente dire che non c'è una pietra su cui posare il capo»¹⁷³, solo la moglie del medico, ovviamente, può vedere l'incredibile spettacolo all'interno dell'edificio sacro: tutte le immagini e le statue hanno gli occhi bendati. Qualcuno, non si saprà mai chi, forse in un atto di follia o di disperazione, ha coperto con delle bende bianche gli occhi di tutte le statue e dipinto con una bianca pennellata gli occhi di tutte le immagini sacre presenti nella chiesa: «c'era soltanto una donna che non aveva gli occhi tappati, perché li porgeva sopra un vassoio d'argento»¹⁷⁴. Esattamente come inspiegabile è la cecità che ha colto il mondo intero, inspiegabile resta lo spettacolo agghiacciante nella chiesa: «le immagini vedono con gli occhi che le vedono, solo adesso la cecità è veramente generale» dice la vedente. È come se in questo luogo sacro si fosse riprodotta in miniatura, quasi in un presepe dannato, la stessa sventura accaduta agli uomini. Quella statua che porge gli occhi su un vassoio, probabilmente Santa Lucia, è la rappresentazione della moglie del medico, unico essere umano ancora in grado di provare un sentimento che l'ateo Saramago definisce «sublime»¹⁷⁵, ovvero la compassione.

La moglie del medico nutre amore e carità per i suoi simili, porta su di sé come una croce, senza mai lamentarsi, la responsabilità di avere gli occhi; deve sopportare l'orrore della condizione degli altri ciechi e al tempo stesso offrire loro la sua vista, per proteggerli. Persino quando il marito, nel manicomio, la tradisce con la donna dagli occhiali scuri, che è infatti una prostituta, una sorta di Maddalena¹⁷⁶, la moglie del medico reagisce con un sentimento di profonda comprensione, e di

¹⁷³ Saramago, *Cecità*, cit., p. 304.

¹⁷⁴ *Ivi*, p. 305.

¹⁷⁵ Arias, *José Saramago. L'amore possibile*, cit., p. 50.

¹⁷⁶ Nel romanzo, infatti, i tre personaggi femminili incarnano ognuno una delle funzioni archetipiche della donna: quello di moglie è personificato dalla moglie del primo cieco, quello di amante dalla giovane prostituta con gli occhiali scuri, infine, il più importante di tutti, quello di madre, rappresentato, in quanto protettrice e guida, appunto dalla moglie del

pena¹⁷⁷, per quelle «due teste cieche, posate fianco a fianco sul guanciale sudicio, le facce sporche, i capelli arruffati» con solo gli occhi che «risplendevano inutilmente»¹⁷⁸. I sentimenti e le azioni della moglie del medico vanno al di là dell'umano, sembrerebbero propri più delle donne angelicate dello Stilnovo e fanno parte di quella serie di personaggi femminili inventati dall'autore che devono essere, come lo stesso Saramago sostiene, «al di sopra di quello che siamo noi»:

Io che sono pessimista al di là di quanto si possa immaginare, cerco in tutti i modi di inventare della gente migliore¹⁷⁹.

Dove c'è amore, per lo scrittore portoghese, c'è sempre una donna¹⁸⁰. Alla luce di questa riflessione, che porta con sé già numerose suggestioni dantesche, si potrebbe ipotizzare che il resto dell'umanità che popola il romanzo è cieca perché è in sostanza distruttiva e incapace di nutrire sentimenti quali l'amore e la carità verso il prossimo. Questi esseri umani sono ciechi della ragione, perché sono sopraffatti dalla superbia e di conseguenza si alimentano di una visione sbagliata, deviata, dell'altro, perché perennemente concentrata a difendere il proprio spazio vitale, ad espanderlo, anzi, fino al delirio d'onnipotenza. Quando non è più possibile spingersi al di là dei propri limiti subentra una seconda visione, pervertita, dell'esistenza altrui, si insinua cioè il senso d'impotenza che sfocia immancabilmente nel sentimento dell'invidia¹⁸¹. L'uomo contemporaneo è cieco perché viziato nel modo di vedere, e di comprendere, il concetto di uguaglianza sociale: esattamente per questo, anche una calamità livellatrice come la cecità universale non porta da subito una situazione di solidarietà, ma esaspera i meccanismi di sopraffazione. Come spiega il filosofo Salvatore Natoli:

L'uguaglianza nel diritto non è stata irrilevante rispetto alle situazioni di fatto: al contrario, la fissazione di tale formalità ha mutato la mentalità corrente degli uomini. Gli uomini si riconoscono oggi sempre di più reciprocamente fungibili e perciò equivalenti in termini di valore. In tale frangente non si è facilmente disposti a concedere credito agli altri e ad approvarne il successo come conseguenza del merito. Nella logica dell'uguaglianza diviene

medico. Questo trittico femminile è rafforzato dall'immagine finale di *Cecità*, in cui le donne si lavano gioiose sotto la pioggia che presto porterà via con sé il "mal bianco", come tre Grazie bianche e nuovamente purificate. Cfr. Saramago, *Cecità*, cit., pp. 268-270.

¹⁷⁷ Con queste parole la moglie del medico si rivolge al marito, verso la fine del romanzo: «non sono gelosa, né lo sono stata quel giorno, ma ho provato pena per lei e per te, e anche per me perché non potevo aiutarvi», *ivi*, p. 297.

¹⁷⁸ Saramago, *Cecità*, cit., p. 169.

¹⁷⁹ Arias, *José Saramago. L'amore possibile*, cit., p. 51.

¹⁸⁰ «Cos'è che rende evidente l'amore? È la presenza della donna, sempre. [...] Pertanto, le storie d'amore dei miei romanzi sono in sostanza storie di donne, l'uomo è lì come essere necessario, a volte importante, è una figura simpatica, ma la forza è della donna». *Ivi*, pp. 58-60.

¹⁸¹ «L'insofferenza del limite è razionale solo in quanto è proporzionata all'effettiva capacità d'espandersi. Proprio per questo la *cognizione di sé* è una condizione necessaria per orientare la propria crescita e per non trasformare l'insofferenza del limite in delirio d'onnipotenza». E ancora: «L'invidia altro non è che l'*espiazione della superbia*. E ciò spiega perfettamente perché essa è un vizio senza piacere. [...] Lucifero cade per la superbia, ma si dannava, nell'invidia». S. Natoli, *Dizionario dei vizi e delle virtù*, Milano, Feltrinelli, 1996, pp. 64 e 70.

normale chiedersi: quali sono i suoi meriti perché ottenga quei benefici che io non possiedo? La prossimità favorisce l'invidia; difficilmente, infatti, si invidia chi è troppo lontano da noi¹⁸².

Ecco perché la cornice degli invidiosi è un luogo di pietra in cui si aggirano anime con gli occhi cuciti da fil di ferro¹⁸³, paragonati a mendicanti ciechi seduti sulle soglie delle chiese che si sorreggono l'un l'altro:

E l'uno il capo sopra l'altro avvalla,
perché 'n altrui pietà tosto si pogna,
non pur per lo sonar de le parole,
ma per la vista che non meno agogna¹⁸⁴.

I volti e i manti che ricoprono i penitenti, così come la petraia del girone, sono lividi, proprio come livide si possono immaginare le atmosfere di alcune "scene" del manicomio abbandonato o, come già evidenziato, nella chiesa delle icone bendate, luoghi popolati da voci che pronunciano preghiere, si lamentano, chiedono aiuto; così come su questo ripiano del Purgatorio si odono voci, pure voci senza corpo, pronunciare esempi di carità e raccontare esempi di invidia punita.

Una scena talmente suggestiva e toccante, questa del *Purgatorio XIII*, da essere stata ripresa già da Gesualdo Bufalino, autore che si affronterà nel prossimo capitolo, per il suo romanzo d'esordio *Diceria dell'untore* (1981)¹⁸⁵, e ancor prima da Thomas Stearns Eliot nel suo poemetto *The Hollow Men* (1925)¹⁸⁶; anche in essi resta sempre viva la connessione con il senso di svuotamento dell'essere umano, accecato e smarrito, come in sogno, nella nebbia enigmatica di un'esistenza incompleta.

Fernando Meirelles, nella trasposizione cinematografica del romanzo, rende piuttosto bene quest'idea di inquietante grigiore lattiginoso. Per tutta la durata del film la fotografia delle immagini

¹⁸² *Ivi*, p. 68.

¹⁸³ Sempre Natoli fa notare, citando in seguito proprio il *Canto XIII* di Dante: «La tradizione metaforizza perfettamente l'invidia quando la rappresenta nella forma dell'accecamiento e del livore», *ivi*, p. 69.

¹⁸⁴ Dante, *Divina Commedia*, *Purgatorio XIII*, 63-66.

¹⁸⁵ Si legge, infatti, nell'incipit del romanzo: «Ed ecco, al posto di sempre, purgatorialmente seduti a ridosso l'uno dell'altro, uomini vestiti d'impermeabili bianchi, e si cambiavano frantumi di suono, una poltiglia di sillabe balbe rimasticate in eterno da mascelle senili. M'avvicinavo a loro con un turbamento che l'abitudine non rendeva minore. Essi levavano mestamente la fronte, tutt'insieme accennavano a un divieto, mi gridavano con spente orbite: vattene via», G. Bufalino, *Diceria dell'untore*, a c. F. Caputo, inter. L. Sciascia, Milano, Bompiani, 1992, p. 8.

¹⁸⁶ Già nei primi versi del componimento si richiama alla memoria la medesima atmosfera dantesca: «Siamo gli uomini vuoti/ Siamo gli uomini impagliati/ Che appoggiano l'un l'altro/ La testa piena di paglia. Ahimè!/ Le nostre voci secche, quando noi/ Insieme mormoriamo/ Sono quiete e senza senso/ Come vento nell'erba rinsecchita [...]»; più avanti, nel IV movimento, si incontra il motivo dell'assenza della vista: «Gli occhi non sono qui/ Qui non vi sono occhi/ In questa valle di stelle morenti/ In questa valle vuota/ Questa mascella spezzata dei nostri regni perduti/ In quest'ultimo dei luoghi d'incontro/ Noi brancoliamo insieme/ Evitiamo di parlare/ Ammassati su questa riva del tumido fiume/ Privati della vista, a meno che/ Gli occhi non ricompiano/ Come la stella perpetua [...]», cfr. T. S. Eliot, *Poesie*, a c. R. Sanesi, Milano, Bompiani, 291-295.

è sempre caratterizzata da colori freddi e si nota una spiccata attenzione per il bianco che viene messo in risalto più di tutti gli altri colori, inoltre prevalgono le scene in cui alcuni oggetti o personaggi sono più a fuoco di altri, mentre il resto delle immagini sfuma nella nebbia. A proposito di questa versione cinematografica dell'*Ensaio*, nonostante sia risultata poco riuscita all'occhio della critica, un'altra scelta del regista andrebbe ritenuta positiva: quella, cioè, di rispettare il concetto di universalità del luogo in cui si svolge la storia, scegliendo di mostrare una città-mondo in cui i personaggi sono interpretati da attori provenienti da tutti i Paesi, creando così una sorta di Babele contemporanea

Altra sorta di *Purgatorio XIII* è la valle dei ciechi situata «nella parte più deserta e selvaggia delle Ande ecuadoriane»¹⁸⁷ in cui Herbert George Wells ha ambientato il suo racconto fantascientifico del 1904, *The country of the blind*, al quale, secondo quanto sostiene anche Paolo Collo¹⁸⁸, sembra ispirato il romanzo-saggio di Saramago. Anche questa valle, infatti, sorta di Eden in cui si trova «tutto ciò che un uomo può desiderare di meglio»¹⁸⁹, viene guastata da una misteriosa malattia ereditaria che rende ciechi gli abitanti e fa sì che nascano ciechi anche i loro figli finché, di generazione in generazione, nessuno è più dotato della vista:

Era sembrato che il motivo di quella piaga dovesse risiedere nella negligenza di quegli immigrati senza prete, che non avevano costruito una cappelletta appena penetrati nella valle¹⁹⁰.

Quando, dopo un lungo periodo di isolamento, un uomo di nome Nunez giunge nella valle e scopre che i suoi abitanti non solo sono ciechi, ma ignorano l'esistenza del senso della vista, crede di poterli dominare, richiamando alla mente in modo ossessivo il detto medievale: “nel paese dei ciechi l'orbo è re”. Questo detto ricorda che anche in *Cecità* uno degli usurpatori presenti nel manicomio è un “vero” cieco, che sfrutta la sua ormai acquisita capacità di orientarsi nello spazio attraverso gli altri sensi, per forza di cose più sviluppati dei “nuovi” ciechi, per sopraffare gli altri. Nunez, però, quando cerca di spiegare la propria dote della visione non viene creduto, in compenso risulta inferiore a loro perché non possiede la stessa dimestichezza con gli altri sensi, soprattutto in quel luogo circoscritto, che per i suoi abitanti è tutto il mondo ed è conosciuto con una tale precisione che rende impossibile per Nunez cercare di spiegare o raccontare alcunché di nuovo. Tuttavia l'intruso si innamora della figlia del capo dei ciechi, ma nemmeno l'amore di lei fa sì che venga creduto: il padre acconsente a donare la figlia in matrimonio solo a patto che Nunez si faccia

¹⁸⁷ H. G. Wells, *Il paese dei ciechi*, tr. R. Prinzhofer, Editoriale “I Racconti di Repubblica”, Milano, Mursia, 1966, p. 5.

¹⁸⁸ Cfr. P. Collo, *Notizie sui testi* in J. Saramago, *Romanzi e racconti*, cit., p. 1752.

¹⁸⁹ Wells, *Il paese dei ciechi*, cit., p. 6.

¹⁹⁰ *Ivi*, p. 7.

accecare, imparando così a vivere come loro. L'uomo, incapace di rinunciare alla vista, pur innamorato, fugge dalla valle e torna sulle montagne. Anche qui, dunque, l'impossibilità di colmare le diversità si tramuta in un senso d'impotenza conflittuale, ma soprattutto viene da pensare, come si interroga Alfred Ayer nel suo *Bilancio filosofico* riferendosi al personaggio di Nunez: «Non potrebbe essere che il mistico si trovi, rispetto a tutti noi, nella posizione dell'unico capace di vedere nel paese di ciechi?»¹⁹¹. Per Ayer il quesito si risolve in una risposta negativa, perché il racconto di Wells rimane in qualche modo irrisolto, resta solo l'abbozzo di un'idea, di una metafora. Qui, invece, si preferisce lasciare invariato il punto di domanda nel quesito di Ayer, perché lo si ritiene in qualche modo valido anche per una possibile interpretazione di *Cecità* e del ruolo che nel romanzo svolge la moglie del medico¹⁹².

A tal proposito si cita un'altra opera ispirata, nel titolo, a *The country of the blind*: un saggio storico del 1948 di George Counts che descrive il sistema sovietico di controllo del pensiero. Secondo Counts, infatti, gli abitanti dell'Unione Sovietica, come i cittadini di questa Utopia negativa – o sarebbe meglio dire di questa *distopia*, essendo Wells uno dei pionieri di questo filone –, sembrano non vedere molto di quello che hanno di fronte agli occhi, o se lo vedono ne tacciono l'esistenza. Anche in questa valle gli abitanti hanno nel tempo elaborato una «cosmologia appropriata alle loro condizioni»¹⁹³ pensando che quella piccola valle fosse l'universo e il loro ristretto gruppo l'umanità:

Certo, la cosiddetta “cortina di ferro” che chiude l'Unione Sovietica non è così impenetrabile come la “cortina di pietra” del paese dei ciechi di Wells; ma costituisce tuttavia una barriera formidabile alla libera circolazione degli individui e delle idee¹⁹⁴.

Anche qui, insomma, il racconto di Wells sembra offrire un importante spunto per instaurare un parallelo con il “presente”. Non sembra possibile, dunque, discostarsi di molto da quanto afferma Saramago stesso in merito al tema principale che sta sotteso all'*Ensaio*:

Come sempre accade, e sempre accadrà, la questione centrale di qualunque tipo di organizzazione sociale umana, dalla quale tutte le altre derivano e verso la quale tutte finiscono per confluire, è *la questione del potere*, e il problema teorico e pratico con cui ci confrontiamo è

¹⁹¹ A. J. Ayer, *Bilancio filosofico*, tr. G. Ferrara, Bari, Laterza, 1973, p. 8.

¹⁹² Ayer ritiene, infatti, che nel racconto vi sia un problema sostanziale di verosimiglianza: «In una certa misura, i ciechi avrebbero potuto mettere alla prova le pretese del veggente. Questi poteva descrivere posizioni, forme e dimensioni di oggetti distanti, e i suoi interlocutori scoprire quindi al tatto la validità delle sue descrizioni», *ivi*, p. 8. È anche da notare, però, pensando ad esempio alla scena nella chiesa in *Cecità*, che la moglie del medico, quando viene sentita dai ciechi vicini raccontare al marito lo spettacolo agghiacciante, riesce a far credere loro di *non* aver visto le statue bendate, ma di aver compreso com'erano solo dopo averle toccate. Se per Ayer vale dunque l'ipotesi qui sopra citata, non potrà forse valere anche la contraria, cioè che i ciechi della valle avrebbero potuto comunque credere che Nunez avesse studiato lo spazio *prima* con gli altri sensi, per poi cercare di far credere di riuscire a percepirlo anche a distanza? La metafora del mistico nel mondo dei ciechi, in tal senso, reggerebbe.

¹⁹³ G. S. Counts, N. P. Lodge, *Il paese dei ciechi*, tr. M. Santi Farina, Milano, Longanesi, 1952, p. 9.

¹⁹⁴ *Ivi*, pp. 10-11.

di individuare chi lo detiene, verificare come ci è arrivato, accertare l'uso che ne fa, i mezzi di cui si serve e i fini a cui mira¹⁹⁵.

In *Cecità*, di fatto, sono presenti molte somiglianze con la situazione sociale e politica contemporanea. Ne rappresenta un inquietante esempio il resoconto che il vecchio con la benda nera su un occhio riporta alla moglie del medico, quando il panico dovuto alla precipitosa diffusione del “mal bianco” aveva gettato i cittadini nel caos:

In principio fu un pandemonio, le persone, per paura di ritrovarsi cieche e sfornite, si precipitarono nelle banche per ritirare i propri soldi, pensavano di doversi premunire per il futuro, ed è comprensibile, se uno sa di non poter lavorare più [...]. Il risultato della fulminea corsa fu che in ventiquattr'ore erano fallite alcune tra le principali banche [...]¹⁹⁶.

Suscita incredulità pensare che nel 1995 Saramago immaginasse una situazione molto simile alla profonda crisi di Mercato che si sta vivendo oggi, di cui, soprattutto, si ha reale percezione solo da pochi anni. In tal senso anche Pilar del Rio, moglie dell'autore, nonché traduttrice delle sue opere in lingua spagnola, nota in occasione dell'uscita del film di Meirelles, la vicinanza tra la catastrofica vicenda dei ciechi e la nostra attuale condizione¹⁹⁷. Cosa ci può essere oggi, del resto, di più *invisibile*, e al tempo stesso sovrastante, del potere economico e finanziario mondiale? Saramago lega a filo doppio questa dimensione intangibile dell'economia contemporanea a quella del potere politico, sostenendo che « i popoli non hanno eletto i loro governi perché li “portassero” al Mercato, ma è il Mercato che condiziona in ogni modo i governi perché gli “portino” i popoli»¹⁹⁸.

L'autore è spinto fin da bambino a chiedersi come siano le cose quando non le stiamo guardando, convinto che esse siano diverse quando non vi possiamo sopra gli occhi. È quindi importante continuare a guardare, a nutrire il bisogno della conoscenza, esercitare il proprio diritto, e anche dovere, di sapere cosa ci circonda, solo così si ha la speranza di essere ancora protagonisti della propria esistenza e, soprattutto, di far parte di un mondo civile¹⁹⁹; questo viene suggerito nel romanzo fin dalla sua epigrafe in calce. È per questo che, infine, se da un lato, alla luce di quanto finora emerso, si potrebbe parlare come per il racconto di Wells di distopia, *Cecità* resta un'allegoria, al massimo un'allegoria distopica. Un sentimento fondamentale di speranza rimane vivo, pur invisibile, lungo tutto il corso dell'*Ensaio*, anche solo nella presenza costante della moglie del medico, che crede di essere sempre sul punto di perdere la vista, invece rimane forte, negli occhi

¹⁹⁵ J. Saramago, *Il Quaderno*, tr. G. Lanciani, Torino, Bollati Boringhieri, 2009, p. 36, corsivo mio.

¹⁹⁶ Saramago, *Cecità*, cit., p. 254-255.

¹⁹⁷ «Secondo me, il libro ha anticipato gli effetti della crisi che stiamo soffrendo. Le persone, disperate, che corrono per Wall Street di banca in banca prima che il denaro finisca, non sono altro che quelle che girano, cieche, a casaccio, nel romanzo e ora nel film. La differenza è che non hanno la moglie del medico a guidarle, a proteggerle», discorso di Pilar del Rio riportato in Saramago, *Il Quaderno*, cit., p. 76.

¹⁹⁸ *Ivi*, p. 36.

¹⁹⁹ «Il medico disse solo, Se mai avrò di nuovo gli occhi, vedrò veramente gli occhi degli altri, come se ne stessi vedendo l'anima», Saramago, *Cecità*, cit., p. 265.

come nell'anima, fino alla fine. È una speranza, questa, che però comporta una profonda sofferenza, perché rimane radicata, di fatto, ad una visione del mondo che appare del tutto rovesciata, in questo senso sì, distopica: ciò è evidente anche solo nel semplice fatto che il buio della ragione non viene scontatamente allegorizzato in un precipitare nell'oscurità infernale, ma è una cecità bianca, una luce che offusca, più che rabbuiare. Così infatti, quando ognuno dei ciechi sta per riacquistare la vista, prima di poter urlare di gioia: «Vedo, vedo»²⁰⁰, si spaventa e crede di essere diventato cieco per l'eternità, perché la luce bianca si spegne, per lasciare spazio al buio e alla nuova visione, perché come riflette l'autore:

Il buio è semplicemente l'altro lato della luce, la sua luce segreta. Peccato che non me l'abbiano detto prima, quando ero bambino. Oggi saprei tutto sul buio e la luce, sulla luce e il buio²⁰¹.

Se il buio che cancella la luce bianca precede il ritorno della vista, allora si è di fronte ad una prospettiva rovesciata dove è il buio della visione che si contrappone alla luce della cecità. Come dire che se anche siamo convinti di vivere in un mondo di luce, non vediamo. Mentre quello che crediamo il buio è in realtà quello che dovremmo accettare davvero per vedere, per ricominciare a vedere:

L'unico miracolo che possiamo fare sarà quello di continuare a vivere, disse la moglie, difendere la fragilità della vita giorno per giorno, come se fosse lei la cieca, e non sapesse dove andare, e forse è proprio così, forse la vita non lo sa davvero, si è abbandonata nelle nostre mani dopo averci reso intelligenti, e noi l'abbiamo portata a questo [...]²⁰².

²⁰⁰ Saramago, *Cecità*, cit., p. 314.

²⁰¹ Saramago, *Il Quaderno*, cit., p. 46.

²⁰² Saramago, *Cecità*, cit., p. 285.

5.0 *Tommaso e il fotografo cieco* di Bufalino. La stanzetta dell'uomo e il mare di Dio

Ad unire questa prima parte della ricerca che, come si è visto, individua nella cecità la crisi di un'umanità – vissuta sia individualmente sia universalmente – incapace di comprendere le ragioni attuali dell'esistenza, con la seconda parte che, come si vedrà, affronta il tema principale in connessione con l'idea di annullamento e di “scomparsa”, sta l'ultimo romanzo di Gesualdo Bufalino (Comiso, 1920 – 1996) pubblicato nel 1996, anno in cui egli muore a causa di un incidente stradale. In *Tommaso e il fotografo cieco* si ritrova la medesima sensazione di claustrofobia provata nelle stanze in cui si rinchiodano i personaggi di Pinter, – qui il protagonista sceglie di vivere nel seminterrato di un condominio –, abilmente amalgamata ad un ben più ampio e frastornante «caos beffardo»²⁰³, in cui il lettore si sente spesso smarrito, in maniera simile a come accade in *Cecità* del coetaneo Saramago.

Tommaso Mulè sceglie di abbandonare il suo lavoro di giornalista e, divorziato dalla moglie, si trasferisce a vivere nel *basement* di uno dei due grattacieli del complesso *Flower City*, nella periferia di Roma, dove si guadagna da vivere come portiere e *factotum*, in attesa che si compia «felicemente» il suo «suicidio platonico»²⁰⁴. Le ragioni di questo esilio anomalo stanno nel suo assillante domandarsi: «E con ciò?». Il quesito esistenziale lo pone direttamente a Dio, pur non credendoci: «è solo a lui che in ginocchio in mezzo alla strada ceppisco ancora una volta: “Vostro Onore, perché?”»²⁰⁵. In questa mediocre tranquillità l'ex giornalista può, tuttavia, coltivare le sue velleità letterarie, come quella di scervellarsi sulla traduzione di un verso di *Cimitero marino* di Valéry («La mer, la mer, toujours recommencée»), ma soprattutto dedicarsi alla scrittura di un romanzo ispirato al brulicante viavai che popola il condominio, dato che: «è dalla più grigia routine che sboccia spesso un delitto o un portento»²⁰⁶; Tommaso ammetterà, inoltre, che per lui è una vera e propria «malattia voler scorgere un pozzo là dove c'è solo una pozzanghera coperta di canne»²⁰⁷. Il co-protagonista di Tommaso, presente sin dal titolo nonostante l'assenza, non casuale come si vedrà, di un nome proprio, è Bartolomeo, soprannominato simbolicamente Tir, ovvero Tiresia. L'amico di Tommaso è, infatti, un fotografo divenuto cieco a causa di un glaucoma, che ancora si ostina nel suo lavoro di ritrattista di modelle e fotografo di “Playboy”; è molto richiesto dalle signore dell'alta borghesia, le quali «esauste di adorarsi allo specchio, ambiscono meno labili effigi

²⁰³ Così, infatti, si esprime Ella Imbalzano a proposito di questo romanzo: «Di sicuro esso è il regno di un caos beffardo», E. Imbalzano, *Di cenere e d'oro: Gesualdo Bufalino*, Milano, Bompiani, 2008, pp. 38-39.

²⁰⁴ G. Bufalino, *Tommaso e il fotografo cieco, ovvero Il Patatràc*, Milano, Bompiani, 1996, p. 20.

²⁰⁵ *Ivi*, p. 17.

²⁰⁶ *Ivi*, p. 40.

²⁰⁷ *Ivi*, p. 90.

da regalare all'amante»²⁰⁸. Ed è questo mestiere reinventato dalla sua condizione di non-vedente che trascinerà lui e Tommaso nel vortice del *thriller*: una notte, incaricato di ritrarre con la sua Nikon gli ospiti di una *partouze*, Tir fotografa inconsapevolmente una giovane che, la sera stessa, muore per *overdose*. Qualche giorno dopo Bartolomeo viene ucciso da un pirata su una Kawasaki che, di fronte allo sguardo attonito di Tommaso, lo investe appena usciti da un cinema. Sta dunque all'ex giornalista intraprendere una sorta di inchiesta, con l'incentivo di scriverne una serie di articoli a pagamento nella rivista per cui lavorava, per trovare il rullino incriminante e scoprire l'identità degli assassini. All'imperativo di concludere l'indagine si mescola una complicata relazione tra Tommaso e una giovane inquilina: la «bellissima, marmorea» Lea che lo scrittore sente, però, «lontana più del Fujiyama»²⁰⁹, dato che si scopre essere una delle accompagnatrici invitate alla festa incriminata; la giovane sarebbe infatti pronta a vendere il suo corpo a Tommaso, in cambio del rullino di Bartolomeo. Nominata, con sentimento ambivalente, a volte «Miss Frigo», a volte «Miss Luna»²¹⁰, Lea ricorda, in qualche modo, la Ghisola di *Con gli occhi chiusi* di Tozzi. Anche lei, infatti, ha il potere di creare intorno a sé una nebulosa di fascino che lascia incredulo l'amante, il quale resta incapace di spiegare, di comprendere quel sentimento abbacinante che non può essere appagato, perché corrotto prima ancora di sbocciare.

Nonostante i sentimenti altalenanti che vedono Tommaso diviso tra il desiderio di desistere dalla ricerca, per tornare alla sua anonima vita sotterranea, e la volontà di risolvere la vicenda – sorta di *gnommero* gaddiano²¹¹ –, egli riesce a trovare il rullino; non ha, però, il tempo di decidere cosa farne, perché un terremoto inspiegabile fa crollare il già malmesso grattacielo Garofano di *Flower City*, o «Palazzo merda», come si diverte a chiamarlo, quasi profeticamente, uno degli inquilini. Rimasto imprigionato nel suo bugigattolo, con solo il lume di una candela a tenerlo separato dal buio finale, Tommaso comunica al lettore che tutto quello ha letto fin qui non è altro che il romanzo, *in fieri*, che egli, uomo del sottosuolo, scrive alla luce di quella candela, con solo un'«esangue, tremula biro», indebolita come lui, ormai sul punto di estinguere l'ultimo respiro, nello «stupore infinito per esser passato così bruscamente dal quotidiano all'eterno». Ma non è giunta davvero la fine: in un *Epiprologo* conclusivo si riavvolge la pellicola del romanzo e si torna all'inizio, all'ingresso del fotografo cieco nella stanzetta di Tommaso. Si scopre, infatti, che il romanzo appena letto è in realtà intitolato *Il Patatràc* ed è stato sottoposto dall'autore al giudizio dell'amico cieco, il cui vero nome è Martino Alàbiso. Egli non apprezza per nulla la fatica dello

²⁰⁸ *Ivi*, p. 12.

²⁰⁹ *Ivi*, p. 106.

²¹⁰ *Ivi*, p. 128.

²¹¹ Giuseppe Traina, infatti, definisce l'intreccio del romanzo come caratterizzato da un «andamento gaddianamente ingarbugliato», G. Traina, «La felicità esiste, ne ho sentito parlare». *Gesualdo Bufalino narratore*, Cuneo, Nerosubianco, 2012, p. 89.

scrittore, anzi, boccia completamente la trama ingarbugliata e la messa in cattiva luce della sua figura, ma soprattutto il fatto che, come rimprovera a Tommaso:

Non è che io della verità vada pazzo, io che fotografo tenebre, epperò preferisco il verosimile e il probabile all'improbabile e all'impossibile. Mentre il tuo racconto accumula troppi curiosi accidenti²¹².

Il lettore si troverebbe fin qui d'accordo con il fotografo, se non fosse per il vero finale della storia, che svela la natura dell'opera come «un non-romanzo travestito da iper-romanzo e viceversa»²¹³: usciti per andare, come già nel *Patatràc*, al cinema, i due amici scoprono che il film che dovevano proiettare quel giorno è stato annullato e sostituito con *Lancelot*, lo stesso film che Tommaso e Tir vedono, nella storia, prima che sopraggiunga l'omicida sulla Kawasaki. Così, infatti, si conclude anche questo *Epiprologo*, con il fotografo travolto dalla moto e lo scrittore, inerme, ad osservare la scena. Nulla di concluso, dunque, e vedremo in seguito quali implicazioni comporta questa metaletterarietà.

I personaggi claustrofili, e claustrofobi al tempo stesso, non sono, in questa trattazione, una caratteristica peculiare solo del teatro di Harold Pinter, ma rappresentano anche una delle ricorrenze più affascinanti nell'opera bufaliniana. Come ha già evidenziato Giuseppe Traina, Bufalino si rivela molto legato ad una serie di «luoghi-emblema»:

La Rocca di *Diceria dell'untore*, la prigione delle *Menzogne della notte*, la villa multiforme di *Qui pro quo*, il condominio di *Tommaso e il fotografo cieco* o, meglio, lo sgabuzzino dove il protagonista Tommaso Mulè si arrangia a vivere, facendo da portiere. Per Bufalino, tra la claustrofilia e la reclusione (per destino o per scelta) sembra non esserci alcuna differenza [...] ²¹⁴.

Il motivo che spinge i personaggi all'isolamento starebbe, sempre secondo Traina, nella volontà di protestare contro «l'assurdo dell'esistenza»²¹⁵; questa secessione su un monte ideale, fatto di quattro mura di buio, permette ai personaggi di riflettere sulle ragioni della crudeltà della vita, ma anche di sublimare tale angoscia attraverso l'immaginazione. Così Tommaso si dedica, nel suo stanzino, alla fantasia della letteratura, poiché, come ricorda ironicamente lo stesso autore, in un aforisma del *Malpensante*: «L'immaginazione è “la pazza di casa”, m'insegnarono al liceo. La realtà è peggio, risposi: è la scema del villaggio»²¹⁶. Da questa scelta di sottrazione alla vita, Tommaso-Gesualdo vuole, infatti, partecipare al gioco che vede gareggiare la finzione contro la realtà: per questo il

²¹² *Ivi*, p. 174.

²¹³ Questa definizione è data dall'autore stesso nella quarta di copertina del romanzo, *ivi*.

²¹⁴ Traina, «*La felicità esiste, ne ho sentito parlare*», cit., p. 85.

²¹⁵ *Ivi*, p. 86.

²¹⁶ Bufalino, *Il malpensante. Lunario dell'anno che fu*, in *Opere 1981-1988*, cit., p. 1029.

romanzo alterna una natura corale, che permette al lettore di scorgere alcuni aspetti agghiaccianti della nostra società, ad una natura più propriamente inventata, da «fantanoir»²¹⁷. Le due sfidanti, però, vengono stravolte, dall'arbitro-scrittore, al punto che «non si sa più chi è che inganna l'altro, se la letteratura che inganna la vita oppure la vita che inganna la letteratura»²¹⁸. La mistificazione è alla base della scrittura di Bufalino, nonché *leit motiv* di *Tommaso e il fotografo cieco*; l'autore stesso, come hanno poi ricordato numerosi critici, accosta questo sentimento del *bluff* al gioco, per lui metafisico, degli scacchi. L'indagine delle sfuggenti implicazioni esistenziali che quest'immagine comporta, lo spinge a tornare sul tema più volte nel corso della sua opera, fino a sfociare nella stesura di un romanzo postumo, rimasto incompiuto: *Shat mat. L'ultima partita di Capablanca*²¹⁹. Mentre si vedrà in seguito, citando alcune preziose riflessioni critiche, come gli scacchi rappresentino una visione specifica che Bufalino ha dell'esistenza e, soprattutto, del rapporto che sussiste tra uomo e Dio, si prende ora spunto da quest'immagine per comprendere come essa possa anche fornire un'idea suggestiva di visione frammentaria, ovvero di cecità; Tommaso pensa e si muove solo per frammenti, esattamente come la realtà che lo circonda. Come le pedine che si avvicinano sulla scacchiera danno soltanto un'idea appena abbozzata delle loro intenzioni, mostrano cioè solo una minuscola parte del gioco, così Tommaso descrive, attraverso la finestrella del suo seminterrato, le proprie visioni sbocconcellate, mutilate, della strada; osserva, «come da una caverna platonica, le ombre della vita»²²⁰, con la stessa curiosità sospettosa di chi guarda senza essere visto²²¹:

E sarà uno spettacolo da quattro soldi ma è vario, ininterrotto, gratuito. Guardo sfilare eserciti di pantaloni, di gonne, di jeans; carrozzelle per bambini, cani al guinzaglio, estremità di ombrelli e ombrellini... mezze gambe di uomini e donne, più donne che uomini, gambe di sconosciute sulle cui celluliti, ingessature, varici, cavità ombrose e tornite eminenze non mi stanco di almanaccare... A meno che un risucchio di vento non incolli allo schermo una pagina

²¹⁷ Tommaso, in una definizione sfaccettata del se stesso scrittore, scrive: «memorialista, spettatore-attore, romanziere delle vicende che ho finora osservato o vissuto; manipolandole quel tanto che basti a farne una specie di fantanoir, di cui ho già chiaro in mente il progetto e l'esecuzione», in Bufalino, *Tommaso e il fotografo cieco*, cit., p. 164. La definizione del romanzo vero e proprio come «fantanoir» è stata, inoltre, ribadita da Bufalino nell'intervista di G. Calcagno: *Bufalino, il fotografo cieco è diventato un romanzo*, «La Stampa», 5 gennaio 1996, cit. in Imbalzano, *Di cenere e d'oro*, cit., p. 392.

²¹⁸ Intervista all'autore di G. Quatriglio, *La metafora amara di Bufalino sul patatrac di fine millennio*, «Giornale di Sicilia», 10 maggio 1996, cit. in M. Paino, *Dicerie dell'autore. Temi e forme della scrittura di Bufalino*, Firenze, Olschki, 2005, p. 43.

²¹⁹ Un importante accenno a questo romanzo è presente anche nell'intervista citata nella nota precedente: «Ho cominciato a scrivere un nuovo romanzo, ma [...] non so nemmeno io se lo finirò e come si svilupperà la trama. Il titolo molto provvisorio dovrebbe essere *Scacco, trionfo e cenere*», cit. in *ibidem*.

²²⁰ Intervista all'autore di M. Collura, *Bufalino: la vita? Un patatrac*, «Corriere della Sera», 16 aprile 1996, cit. in *ibidem*.

²²¹ Tommaso ha lo stesso «privilegio» di osservare da uno spioncino che solitamente è proprio dei detentori di prigionie, quei «secondini dolcissimi» che egli nomina nel suo *In lode di Regina Coeli*, dopo aver passato una «vacanza-premio» in prigionie per essere interrogato sulla morte di Tiresia. Cfr. Bufalino, *Tommaso e il fotografo cieco*, cit., p. 80. Egli si mostra, dunque, «un prigioniero *sui generis*: [...] nel suo vedere senza essere visto consiste la vicevita, il barlume di vita che si è ritagliato». Traina, «*La felicità esiste, ne ho sentito parlare*», cit., p. 90.

svolazzante di giornale e m'acciechi. Questione di attimi, poi l'oblò si stura da sé e torna a popolarsi di scorrevoli amabili fotogrammi²²²...

Alla visione per «amabili fotogrammi» si affiancano i brevi squarci d'interno domestico che Tommaso coglie dallo spiraglio delle porte alle quali si trova a bussare, durante le sue incursioni da portinaio, in cui ricorda a tutti gli inquilini l'ennesima riunione condominiale. Un microcosmo squallido ma frizzante, quello ritratto da Tommaso, composto da individui grotteschi che, animati da piccole soddisfazioni personali restano, nonostante tutto, degli infelici. Il vedere-non vedere di Tommaso-Gesualdo è, insomma, la condizione ideale per dare libero sfogo all'immaginazione, per cogliere una scheggia di reale e completarla di nebulose fantasie. Sembra esserci, in questo aspetto, un legame con l'entusiasmo per la *Dissimulazione onesta* di Torquato Accetto, opera recensita da Bufalino in un articolo riportato in *Cere perse*, in cui si predica uno stile di vita cauto, nascosto, che ha a un legame sottile con una metaforica «cecità volontaria», percepita dal comisano come sintomo d'intelligenza²²³.

Tir, all'inizio del romanzo, dice a Tommaso, in tono beffardo: «come la tua vita, come la mia vista, come tutto [...] al mondo è supplenza, protesi, manomissione: capelli tinti, denti finti, parole posticce...»²²⁴. Solo la sua macchina fotografica, afferma subito dopo, non può mentire. Ma lo scribacchino non è di quest'opinione; la sua «vicevita»²²⁵ è la condizione migliore che egli possa desiderare: «tutta la mia vita è stata un coito interrotto, una trafilata di slanci amputati, di ineluttabili sterilità»²²⁶. Del resto, ricordando le riflessioni dell'anziano filosofo dell'ottavo piano, Placido Carnemolla, Tommaso arriva a chiedersi: «Come si fa ad amarsi quando si vive con se stessi 24 ore su 24? È più facile amare il prossimo, di cui si conosce solo il meglio in mostra, l'antologia»²²⁷ e, si potrebbe aggiungere, di quel che non si conosce si può sempre fantasticare. La sua solitaria mediocrità lo spinge, semmai, ad agognare altre solitudini, più nobili, da cui lo scrittore può trarre ispirazione; così pensa a Iacopo Pontormo e al suo «paniere delle vivande», a Fischer, a Gould «abbracciato al suo clavicembalo in una camera chiusa»²²⁸. Queste le nobiltà artistiche ricordate da Tommaso; ma vi è un altro nobile e «mutilato» scrittore di finzioni frammentarie, per il quale

²²² Questa descrizione delle visioni dalla finestrella ricorda molto la siepe leopardiana. Bufalino, *Tommaso e il fotografo cieco*, cit., p. 8.

²²³ «È di grande intelligenza che si dia a vedere di non vedere quando più si vede». [...] È un discorso che ha risonanze odiernissime e nel quale par riconoscersi e consumarsi l'innumerabile metafora di frode che chiamiamo letteratura», Bufalino, *Tre maschere barocche*, da *Cere perse*, in *Opere 1981-1988*, cit., pp. 895-896.

²²⁴ Bufalino, *Tommaso e il fotografo cieco*, cit., p. 14.

²²⁵ *Ivi*, p. 13.

²²⁶ *Ivi*, p. 57.

²²⁷ *Ivi*, p. 43.

²²⁸ «Tre eautontimorumeni, tre eccellenti agorafobi... Tre malati? Ohibò, no. Solo dei cercatori di solitudine come farmaco e *benda dell'esistenza*, anche loro, tuttavia, costretti a dividere le ore intime con le necessità sociali o comunitarie, e a tradire chissà quante volte l'assolutezza della propria passione», *ivi*, p. 56-57, corsivo mio.

Bufalino confessa, in uno scritto di *Cere perse*, una profonda ammirazione e che potrebbe suggerire la vittoria della fantasia sulla realtà:

Vi sono certe infermità di scrittori che è difficile considerare involontarie, tanto astutamente e creativamente sembrano aderire all'immagine e all'opera del paziente, e adoperarsi a perfezionarla. [...] Così in Borges, forse, la cecità.²²⁹

Nella volontà di ammantare il reale di immaginario, attraverso il meccanismo della reclusione, si intravede nel personaggio di Tiresia una sorta di *doppio antitetico* di Tommaso. Innanzitutto *doppio* perché il fotografo cieco, con i suoi «simulacri immortali»²³⁰, si trova in possesso di una verità che anziché rafforzarlo lo rende impotente (come il Tiresia mitologico che conosce il destino ma non può nulla contro di esso) e nella medesima situazione è l'io narrante che, come sostiene Alessandro Cinquegrani, è imprigionato «nell'impossibilità di decodificare ciò che in realtà percepisce»²³¹ – esattamente come non riesce a tradurre quell'unico verso di Valéry sul mare. I due personaggi, insieme, sono paragonati ad una «dispari coppia di formichine», afflitti da un'opposta, «fiacca empietà»²³²: quella dello scrivere fantasie per Tommaso, quella del fotografare la realtà per Tiresia. In questa *antitesi* si gioca, all'interno del romanzo, un'altra gara, che finisce sempre per confluire nell'agone a 64 caselle che vede contrapposte la bianca menzogna con la nera verità. La lotta tra Tommaso e Tiresia li vede sfidarsi, insomma, su due piani speculari; con la sua «vicevista» Tiresia tenta di continuare a vedere, e a vivere, mentre Tommaso cerca nella sua «vicevita»²³³ di non vedere lo squallore del mondo e, dunque, di non viverci. È proprio il fotografo, infatti, che cerca, quasi incarnando il suo lato mitologico di veggente, di spingere Tommaso all'esterno, nel mondo: gli racconta dell'orgia e del rullino segreto che la testimonia; persino dopo la sua morte, Tommaso è costretto all'azione per cercare il rullino scomparso. Sembra che il compito del fotografo sia quello di smentire la paura di vivere che spinge il narratore all'immobilità. Tommaso ha paura di vivere perché, come dimostra l'incompiutezza delle sue azioni, nonché del suo scrivere e del suo tradurre, è ossessionato dalla morte, uno dei temi bufaliniani più ricorrenti²³⁴;

²²⁹ Bufalino, *Cecità e luce di Borges*, da *Cere perse*, in *Opere 1981-1988*, cit., p. 946. Così, inoltre, Bufalino stesso definisce il suo *Tommaso e il fotografo cieco*: «Un po' cervelotico, nello stile di Borges», intervista all'autore di C. Romani, *Un patatràc italiano*, «Il Giornale», 17 marzo 1996, cit. in Paino, *Dicerie dell'autore*, cit. p. 42.

²³⁰ Così Tiresia a Tommaso: «Io ad ogni flash che scatto mi riprendo un attimo di sole perduto. Sottraggo un oggetto o un evento al suo destino di perdizione e mentre soggiaccio al tempo gli strappo una preda. Sanziono un decesso, ma lo pietrifico in un simulacro immortale», Bufalino, *Tommaso e il fotografo cieco*, cit., p. 13.

²³¹ A. Cinquegrani, *La partita a scacchi con Dio. Per una metafisica dell'opera di Gesualdo Bufalino*, pref. R. Ricorda, Padova, Il Poligrafo, 2002, p. 67.

²³² Bufalino, *Tommaso e il fotografo cieco*, cit., p. 13.

²³³ «Se la mia vita è una vicevita, il suo vedere per interposta persona è una vicevista ancor meno decente», *ibidem*.

²³⁴ Anche per questa peculiarità dei personaggi bufaliniani, di rimandare il confronto irreversibile con l'eterno, si è preferito tenere l'analisi di *Tommaso e il fotografo cieco* al di qua della seconda parte della trattazione, che affronta, invece, più direttamente, il rapporto tra cecità e morte.

egli è consapevole, ad ogni modo, di essere «presuntuoso di sospendere il tempo e la [sua] stessa vita secondo le scansioni lentissime d'una grotta di stalattiti...»²³⁵.

Per la medesima paura egli è soggetto all'insonnia – anche se crede di averla sconfitta trasferendosi nel seminterrato – perché, come ricorda l'autore nel *Malpensante*: «Il sonno è amore di morte, l'insonnia paura di morte»²³⁶. All'incapacità di dormire, di arrestare il fluire continuo della mente, si associa un'altra tipica immagine della cecità; chi non vede, non distingue la notte dal giorno, il sonno dalla veglia, ma è spesso preda dei propri allucinati pensieri²³⁷. Come un cieco, infatti, Tommaso cerca conforto aggrappandosi ai rumori, rispetto ai quali, però, non può esimersi dal trarre perturbanti visioni; si veda, ad esempio, la descrizione che egli fa del vento:

Che vento, stanotte. Venuto da dove, da quali ignote frontiere? Mi fa senso quel suo ululo bleso, quel franto, sparpagliato muggire... Sapessi tradurlo in accenti umani, sono certo che svelerebbe soltanto qualche pettegolezzo dell'aria, qualche innocente mistero... Eppure non so tenermi dal sentire nelle girandole della sua giostra un'intenzione cattiva; d'intendere nella sua voce, come al tempo delle fatiche insonnie, una campana a morto, per l'agosto che se ne va²³⁸.

In questa lirica descrizione, frammista di prosa e poesia com'è nello stile di Bufalino, Tommaso avverte uno dei molteplici presentimenti di morte. Privato della luce per un *black out*, l'insonne individua nell'ululare del vento la densità delle tenebre che inondano la stanza. Accecato dal buio, egli si ritrova d'improvviso a desiderare la luce: «Filtrasse un filo di chiaro attraverso il tessuto delle tendine che un palpabile soffio apre e chiude come una palpebra!»²³⁹. Le tendine della finestrella sono paragonate ad un occhio che si chiude, per aprirsi soltanto sull'oscurità; sembrano quasi una raffigurazione del vivere contraddittorio di Tommaso, il quale di giorno si compiace di osservare niente più che sprazzi di immagini e di notte si ritrova a cercare disperato con lo sguardo un barlume di luce.

«Se immagino una mano che squarci lo spessore del nero, è solo una mano fantasma; se spero una visione che m'insanguini gli occhi, è solo la faccia fantasma di Dio»²⁴⁰. Sta qui, infatti, l'empietà più grande, che accomuna Tommaso e Tiresia: il desiderio, più o meno esibito, dell'immortalità. Dunque, al di là della trama e della variopinta sfilata di personaggi, si comprende come la partita a scacchi, come ha notato già da tempo Cinquegrani, è giocata tra l'uomo e Dio. L'uomo Tommaso, che fa le veci dell'uomo Gesualdo, non va infatti posto alla pari con gli altri personaggi del romanzo, neppure con il fotografo cieco; poiché, alla fine, ci si rende conto che egli

²³⁵ *Ivi*, p. 100.

²³⁶ Bufalino, *Il malpensante*, cit., p. 1030.

²³⁷ Questo aspetto della cecità è molto ben descritto da John Hull nel suo *Dono oscuro*, che viene analizzato nella seconda parte di questa ricerca (capitolo 7).

²³⁸ Bufalino, *Tommaso e il fotografo cieco*, cit., p. 45.

²³⁹ *Ivi*, p. 45. Eco degli ultimi due versi del *Lampo* di Pascoli.

²⁴⁰ *Ivi*, pp. 45-46.

è al di fuori del quadro. Come il K. del *Castello* di Kafka è respinto persino nel villaggio popolato da sudditi, così Tommaso resta ai margini sia del mondo esterno sia di quel microcosmo condominiale con il quale egli tanto si compiace di condividere le modeste beghe di vicinato²⁴¹. Ma egli è esterno soprattutto come narratore: il romanzo non è nient'altro che un quadro nel quadro, quello più interno, collassato in un sonoro *patatràc*.

Neppure le osservazioni postume del “vero” fotografo cieco sulla dubbia attendibilità del romanzo di Tommaso vengono realmente prese in considerazione. Martino, infatti, rimprovera all'amico di non aver approfondito a sufficienza il personaggio a lui ispirato: «C'era, c'è nel mio stato una metafora che ti sfugge». Anch'egli non può evitare, poi, di accennare a Dio, pur nel tentativo di estrometterlo dalla questione:

Lasciando da parte Dio, che a questo punto è fuori questione e che, se esiste, non dev'esser diverso da un mostruoso computer, io non finisco di meravigliarmi – non so se rendo il concetto – dell'impudenza con cui nel tuo libro il gratuito si maschera da necessario²⁴².

Il fotografo, quasi con atteggiamento di superiorità, sembra voler portare Tommaso verso l'accettazione del suo destino di mortale, verità alla quale lo scrittore cerca di opporsi attraverso le astuzie dell'ingegno; questa disputa amichevole, che è sintesi del rapporto di amicizia dei due personaggi, ricorda, di certo in chiave più ironica e leggera, la disputa tra Edipo e Tiresia nella tragedia sofoclea. Tommaso, infatti, pur dichiarandola, è irremovibile nella sua cecità: «Io non faccio il fotografo, il mio regno è di frottole e sogni». Poco prima della fine, dunque, lo scrittore prende definitivamente le distanze dal personaggio a lui più vicino, al compagno di destino che ha, del resto, già fatto morire una volta. Bufalino stesso, in uno scritto di *Cere perse*, aveva riflettuto sulla natura peccaminosa della memoria artificiale:

V'è un fondo di perversità nell'insistenza con cui ci sforziamo di catturare la luce e d'intrappolarla dentro un rettangolo di cartone. E il reprobato Faust, ch'era disposto a vendere l'anima pur di fermare l'istante, chiederebbe oggi a Mefistofele non la gioventù ma una Kodak²⁴³.

Diversamente da Edipo, però, egli non sembrerebbe condividere il desiderio irrefrenabile di svelare le trame nascoste dell'esistente; come appena visto, non è d'accordo neppure di fermare il tempo attraverso «l'ottava empietà capitale»²⁴⁴, rappresentata dalla macchina fotografica. L'unica strada da tentare verso la verità è, per Tommaso-Gesualdo, quella tracciata dalla letteratura, che è popolata

²⁴¹ Così infatti Lea definisce spigliatamente Tommaso: «Sai quei pittori che si dipingono dentro il quadro che dipingono e ne sono ad un tempo dentro e fuori? Ebbene, lo stesso vale per te. Tu non sei uno di noi e lo sei. Vivi da falso romito in questa tua catapecchia extraterritoriale. Non paghi niente e proprio tu ci assilli nella tua veste di esattore e furiere. Deciditi: nel quadro o fuori? Con noi o contro di noi?», *ivi*, pp. 65-66.

²⁴² *Ivi*, p. 173.

²⁴³ Bufalino, *Una kodak per Faust*, da *Cere perse*, in *Opere 1981-1988*, cit., p. 856.

²⁴⁴ *Ibidem*.

dei «sogni della memoria». Come osserva Marina Paino: «La scrittura falsamente memoriale di Tommaso non cerca dunque di resuscitare vanamente il passato, ma svelandosi apertamente come finzione riesce a stabilire il proprio primato sulla vita vera»²⁴⁵.

Il gioco, impari con Dio, della fotografia è battuto, dunque, dal gioco altrettanto baro, della scrittura. Tommaso, infatti, sopravvive per due volte alla morte, che invece ha la meglio sul fotografo cieco. Ma il suo sguardo non ha potere salvifico, quanto invece ne ha di mistificatorio; la sua voluta cecità gli impedisce di agire, anche quando dovrebbe, di fronte al terribile enigma della morte. Così Tommaso confessa al lettore di aver visto, un giorno, morire un *clochard* di fronte a lui, dalla finestrella del seminterrato. Egli rimane con lo stesso sguardo attonito, per altre due volte, di fronte alla scena della Kawasaki che travolge il corpo dell'amico, riducendolo in un mostruoso troncone che imprime sul cartellone di *Lancelot* una firma rossa. Persino quando accetta di accompagnare il fidanzato di Matilde, sorella di Tir, ad aprire la bara del fotografo per recuperare la Kodak in cui potrebbe trovarsi il rullino segreto, Tommaso sfugge alla visione della morte: all'ingresso del cimitero, infatti, gli cadono gli occhiali, così egli si trova nelle stesse condizioni di «Edipo al bivio fra Gerico e Colono, come di Tir diceva con celia surreale il filosofo Placido»²⁴⁶. Un sentimento di impotente indifferenza sembra dominare anche gli altri personaggi che vivono nel condominio: quando l'anziano Crisafulli, durante una rappresentazione teatrale, con la quale ama tediare gli inquilini ad ogni riunione condominiale, estrae una pistola e se la punta alla tempia, nessuno ha la forza di reagire per impedire che l'atto si compia. Tutte queste immagini sono deformate, dall'autore, in visioni fumettistiche e cinematografiche, trasposte in una dimensione sempre ammantata di fantasie, purché esse non spingano il protagonista alla resa dei conti. Ma proprio perché beffarde, esse si caricano di un significato ancora più forte. Riemerge così, a suggello della colpa di essere sopravvissuto, l'immagine dello scacco matto, dal quale, per Bufalino:

Viene sulla vittoria un'ombra di colpa (come sempre: quale vincitore è innocente?). Il regicida si scopre parricida, deicida e si consegna desiderosamente a una pena. Sarà la stessa che tocca agli empi, da Edipo a Ivan Karamazov: di soffrire nel senno, poiché hanno peccato col senno²⁴⁷.

Anche se sopravvive ai suoi personaggi, Tommaso deve vedersela con un rivale ben più forte, che non è tanto quel Dio che tenta spesso di ingannare, ma è un Essere ancora più antico e più grande, che non si può spiegare razionalmente²⁴⁸. Già nel suo primo romanzo, in verità, Bufalino aveva

²⁴⁵ Paino, *Dicerie dell'autore*, cit., p. 99.

²⁴⁶ Bufalino, *Tommaso e il fotografo cieco*, cit., p. 145.

²⁴⁷ Bufalino, *Lo scacco matto*, in *Cere perse*, cit., p. 994.

²⁴⁸ Così Cinquegrani, a proposito dell'indescrivibile *Ur-Gott*: «All'origine di tutto, «al principio del Niente», stava, insomma, una enorme, pullulante, vivida distesa, un mare di luce, gas o liquido amniotico, che portava in seno il germe della vita, il feto contratto dell'esistenza», Cinquegrani, *La partita a scacchi con Dio*, cit. p. 69.

cercato di ritrarre quest'Entità come «un Ur-Gott, un'archiatra più antico e vasto»²⁴⁹ di Dio stesso. Così, nell'ultimo romanzo, poche righe ben celate nel mare denso e metafisico della scrittura di Bufalino, potrebbero riassumere perfettamente in due immagini contrapposte, carnevalesca l'una, onirica l'altra, il senso intraducibile del rapporto che sussiste tra l'uomo e Dio, ma soprattutto tra l'uomo e il Dio primigenio:

È così che mi figuro, senza crederci, Dio: un Fra Diavolo da ballo in maschera, con una benda nera su un occhio. Oppure ha ragione il filosofo Placido: Dio è un pesce che nuota in acque profonde, i palombari gli passano accanto senza vederlo, ma domani o doman l'altro affiorerà, lo vedremo guizzare nell'acqua dei nostri pozzi, delle nostre piscine²⁵⁰...

Si condivide ciò che ha già pensato Cinquegrani, ovvero che quell'unico occhio bendato da pirata con cui Tommaso si prefigura Dio, sia quello rivolto verso l'Altro; in tal senso Dio sarebbe un tramite tra l'uomo e l'*Ur-Gott*, con l'occhio buono ad osservare, e sovrastare, l'uomo e l'altro rivolto verso l'eterno, sbarrato all'interpretazione umana. Il pesciolino-Dio che nuota in acque profonde, del resto, sembra confermare l'idea di un Essere più piccolo contenuto in un Altro metaforizzato nel mare, quello stesso mare di Valéry che, a differenza del tempo umano, «toujours recommencée».

A questo duplice volto divino sembra provare a contrapporsi l'ambivalente natura di Tommaso-Gesualdo, narratore-autore dotato di «un cuore a due piazze»²⁵¹: l'una sobbollente nel desiderio di immortalità, l'altra inconsapevole del proprio agire, quasi inconscia della propria vicinanza con la Verità e quindi sopraffatta da essa. Alla fine del romanzo, infatti, Tommaso si troverà a chiedersi, sbigottito: «Non potrei col mio brutto romanzo aver messo il dito sul misterioso pulsante che mette in moto il Non Essere e lo fa essere Essere?»²⁵².

Il valore di questa scrittura, che ci racconta di un innamorato di memorie, personali e letterarie, sta molto nel suo essere eternamente bipolare, ossimorica, come hanno già notato alcuni studiosi. A ben guardare, al di là dell'aspetto tematico pur ricco di spunti, la percezione di una cecità cronica si ha innanzitutto nel fluire, a ondate, del testo. Come è già stato notato, nell'ultimo romanzo le frasi emergono come da una nebbiolina soffusa, spezzate dal ritorno a intervalli dei puntini di sospensione e dalla ripresa, in vari punti, di parole o intere frasi. Anche l'incipit del romanzo – «Da ragazzo mi piaceva il rumore della pioggia»²⁵³ – viene ripreso nell'ultimo capitolo del *Patatràc*. La memoria di chi scrive è, del resto, sempre frammentaria: si può scegliere se tentare

²⁴⁹ Bufalino, *Diceria dell'untore*, cit., p. 14.

²⁵⁰ Bufalino, *Tommaso e il fotografo cieco*, cit., p. 46.

²⁵¹ *Ivi*, p. 89.

²⁵² *Ivi*, p. 177.

²⁵³ *Ivi*, p. 7 e 161.

di darle un ordine, oppure se lasciarla traboccare in rivoli di dolori e fantasie, come sceglie di fare Bufalino, che sembra non amare le storie concluse:

Un conferenziere che si rispetti non dovrebbe mai parlare dell'argomento promesso. Solo disorientando il pubblico si può sperare di trattenerlo seduto e attento mezz'ora di fila²⁵⁴.

La scrittura "aperta" di Bufalino, sempre a metà tra prosa e poesia, tra citazione e virtuosismo, come la veloce pennellata di un pittore espressionista, vorrebbe ingannare la morte, scrittrice anch'essa, dal momento che «ogni cadavere è una pagina che lei dà alle stampe»²⁵⁵. Con l'opposizione della sua scrittura Bufalino tenta, come osserva Ella Imbalzano, di «eludere il "buco nero", *barando* con la pienezza (stilistica, pure) della scrittura capace di abbracciare la complessità della vita, di farsi strada salvifica fra le voragini di un "nulla" tre volte proclamato»²⁵⁶. Ciò che Bufalino sembra cercare nella sua scrittura, oltre al gioco illusionistico di estrarre il veleno dal dente della memoria per otturarla con una fiaba²⁵⁷, è una lunga polifonia; se si potesse azzardare un paragone con la musica, si direbbe che le movenze del suo linguaggio ricordano la tragica ma vellutata *Sagra della primavera* di Stravinskij. Si avverte, infatti, la medesima tensione verso un mondo apocalittico, ma con un obiettivo vitale, teso a ricercare un ordine *altro*, diverso dal mondo in cui viviamo. Così si esprime lo stesso autore, in merito al suo stile, nelle *Istruzioni per l'uso* poste in appendice a *Diceria dell'untore*:

E dopotutto il registro alto, lo scialo degli aggettivi, l'oltranza dei colori, mi pareva, e pare, il modo che ci resta per contrastare l'ossificazione del mondo in oggetti senza qualità e per restituire ai nostri occhi ormai miopi il sangue forte delle presenze e dei sentimenti²⁵⁸.

²⁵⁴ Bufalino, *Il malpensante*, cit., pp. 1032-1033.

²⁵⁵ Bufalino, *Tommaso e il fotografo cieco*, cit., p. 141.

²⁵⁶ Imbalzano, *Di cenere e d'oro*, cit., p. 221-222. Cfr. anche, per «quel nulla tre volte proclamato», Bufalino, *Tommaso e il fotografo cieco*, cit., p. 82.

²⁵⁷ «Raccontare un ricordo, gli toglie il veleno dal dente, lo fa diventare in qualche modo una fiaba», *Lanterna cieca*, in *Cere perse*, cit., p. 1019.

²⁵⁸ Bufalino, *Istruzioni per l'uso*, in *Diceria dell'untore*, cit., p. 178.

PARTE SECONDA

ESSERCI E NON ESSERCI LA CECITÀ COME PARADOSSO TRA TENEBRE E LUCE

«Nell'oscurità rifulge la stella del pensiero;
l'immaginazione ha l'occhio luminoso
e la mente percepisce una magnifica visione»

Helen Keller, *Un canto dall'oscurità*

6.0 Cecità e morte

6.1 Borges «on his blindness»

Gradatamente, il bell'universo lo andò abbandonando; un'ostinata nebbia gli cancellò le linee della mano, la notte si fece deserta di stelle, la terra insicura sotto i suoi piedi. Tutto s'allontanava e si confondeva. Quando seppe che stava diventando cieco, gridò; il pudore degli stoici non era stato ancora inventato ed Ettore poteva ancora fuggire senza discredito. *Non vedrò più (sentì) né il cielo pieno di paura mitologica, né questo volto che gli anni trasformeranno*²⁵⁹.

Nella breve prosa *L'artefice*, che apre la raccolta poetica omonima (*El hacedor*, 1960) con cui Jorge Luis Borges (Buenos Aires, 1899 – Ginevra 1986) torna alla poesia dopo il sopraggiungere definitivo della cecità, si nasconde una fitta rete di rimandi letterari e personali che costituisce, pur nella sua frammentarietà – o forse proprio grazie ad essa – il nucleo poetico che lo scrittore argentino matura da quegli anni in poi. La perdita progressiva della vista, iniziata già alla nascita e destinata ad «un lento crepuscolo che durò più di mezzo secolo»²⁶⁰, nel testo viene rappresentata come un'esperienza onirica, vissuta in una dimensione senza tempo in cui l'io narrante è a sua volta indefinito e irriconoscibile. Chi racconta potrebbe essere, e in parte è, l'autore stesso, uno tra i molti personaggi dei suoi racconti, Cristo con tutta la «disperazione della sua carne»²⁶¹, Omero, oppure l'altro Borges, quello che non c'è mai stato, l'erede valoroso di una genealogia guerriera. Il medesimo tono altalenante tra nostalgia e meraviglia si riscontra anche in una prosa successiva, contenuta nella raccolta *Elogio dell'ombra* (1969), dal titolo vagamente eliotiano *His end and his beginning*. La traumatizzante esperienza della cecità viene qui connessa in modo più profondo con quella della morte; l'annullamento del mondo circostante porta via con sé anche la memoria di quel mondo, trasformando anche l'io in qualcosa di completamente privo di materialità: «ora apparteneva a questo mondo nuovo, spoglio di passato, di presente e di futuro»²⁶². Lo sfaldamento dell'io narrante in molteplici frammenti rappresenta, del resto, una delle caratteristiche più suggestive della produzione letteraria borgesiana; in tal senso la cecità, dapprima percepita dal poeta come un velo che cancella tutte le sue presenze più care, nasconde invece il dono inalienabile e ricco di mistero della memoria. Più che la memoria stessa, è la sua riscoperta che Borges tiene a mettere in evidenza nell'*Artefice*, come nelle opere successive; la sua cecità comporta, insomma, una graduale presa di coscienza del valore del proprio mondo interiore, di un passato che va al di là

²⁵⁹ J. L. Borges, *L'artefice*, a c. F. Tentori Montalto, Milano, Rizzoli, 1982, pp. 15-16.

²⁶⁰ Borges, *La cecità – L'incubo*, a c. T. Menegazzi, Milano, Mimesis, 2012, p. 17.

²⁶¹ Borges, *L'artefice*, cit., p. 16.

²⁶² Borges, *His end and his beginning*, in *Elogio dell'ombra*. Seguito da *Un abbozzo di autobiografia*, a c. N. T. Di Giovanni, t. a fronte F. Tentori Montalto e F. Bossi, Torino, Einaudi, 1971, p. 123.

della sua vita stessa, per sprofondare nella storia infinita dei suoi antenati fino a raggiungere tutte le storie, reali e fantastiche, dei grandi del passato.

Durante una conferenza dal titolo *La cecità*, tenuta da Borges il 3 agosto 1977 al Teatro Coliseo di Buenos Aires, l'autore racconta di come la perdita totale della vista sia avvenuta in un momento particolarmente «patetico»²⁶³ della sua esistenza, confermando in lui la consapevolezza di un destino preciso che lo ha determinato come uomo e come scrittore. Alla fine del 1955, infatti, il governo della Revolución Libertadora, in risarcimento dell'indifferenza subita durante la dittatura peronista, lo nomina direttore della Biblioteca Nacional di Buenos Aires. Questo incarico gli permette, inoltre, di tornare ad abitare nella zona amata dell'infanzia: il quartiere di Monserrat, a Sud della città porteña. L'autore confessa di essersi «sempre immaginato il Paradiso sotto forma di una biblioteca»²⁶⁴; ma per ironia della sorte egli raggiunge quel luogo, per lui ultramondano, senza più poterne scorgere i contorni: «a malapena ero in grado di decifrare i frontespizi e i dorsi dei libri»²⁶⁵. Altra scoperta piena di stupore, per Borges, è l'esistenza di altri due scrittori ciechi che lo hanno preceduto nella direzione della biblioteca: nel 1871 tocca a José Mármol, anch'egli ostracizzato durante una dittatura, quella di Rosas; lo segue, nel 1885, Paul Groussac, il quale mantiene la carica fino alla morte. In questo trio Borges scorge una sorta di «conferma divina o teologica»²⁶⁶; ed è all'umorismo di Dio, nonché ai suoi predecessori e compagni di destino, che egli dedica, infatti, la *Poesia dei doni*:

Qualcosa, cui di certo non si addice
il nome *caso*, governa la sorte;
qualcuno ricevette già, in confuse
sere, i molti volumi e la mia ombra²⁶⁷.

Alla fine del componimento l'autore rivela la sensazione di essere una sorta di spirito senza corpo, addirittura si confonde con l'ombra del defunto Groussac che egli immagina ancora vagante «per i lenti corridoi»²⁶⁸ della biblioteca. Da questo componimento emerge, dunque, la forte convinzione dell'autore dell'esistenza di un disegno, di una sorte decisa da Dio che prevale sulle azioni dell'uomo:

Ho sempre sentito che il mio destino era, anzitutto, un destino letterario, ovvero che mi sarebbero accadute alcune cose brutte e altre belle. Ma ho sempre saputo che tutto ciò, alla

²⁶³ Borges, *La cecità*, cit., p. 17.

²⁶⁴ «Io che mi figuravo il Paradiso / sotto la specie d'una biblioteca» sono, infatti, due versi della *Poesia dei doni*. Cfr. Borges, *L'artefice*, cit., p. 60.

²⁶⁵ Borges, *La cecità*, cit., p. 19.

²⁶⁶ *Ivi*, p. 20.

²⁶⁷ Borges, *Poesia dei doni*, vv. 25-28, in cit., p. 60.

²⁶⁸ *Ibidem*, v. 29.

lunga, si sarebbe trasformato in parole, soprattutto le cose brutte, giacché la felicità non abbisogna di essere trasformata: la felicità è il suo proprio fine²⁶⁹.

Borges, nella sua cecità come nella sua scrittura, si sente condotto ad una fine imperscrutabile; un'immagine che rafforza questo sentimento di finalit     la scacchiera, uno dei molti oggetti simbolici che popolano tanto le sue poesie quanto i suoi racconti. Si   gi  visto come quest'oggetto abbia rappresentato buona parte dell'ossessione metafisica di Gesualdo Bufalino, al quale Borges   stato sempre cos  caro. Nella terzina conclusiva del doppio sonetto *Scacchiera*, componimento scritto dall'argentino, sembra infatti di leggere le tracce di quello che sar  l'*Ur-Gott* bufaliniano: «Dio muove il giocatore, questi il pezzo. / Quale dio dietro Dio la trama ordisce / di tempo e polvere, sogno e agonia?»²⁷⁰. Entrambi gli scrittori, del resto, condividono l'amore per una letteratura classica, per non dire *remota*, e coltivano uno stile vagamente barocco che deve molto alla tradizione della poesia funebre: in Borges, ad esempio, Roberto Paoli ha riscontrato alcune influenze della poesia di Thomas Gray, nonch  dell'*Antologia Palatina* e di *Spoon River*²⁷¹. Per Bufalino, invece, si ricorda soltanto un particolare significativo: nell'*Appendice a Diceria dell'untore* egli inventa degli epitaffi per i personaggi defunti nel romanzo, dei «riassunti lacrimosi di ciascun destino» redatti maliziosamente «a imitazione dell'*Antologia di Spoon River*»²⁷². Il rapporto evidente che i due autori hanno con i temi del destino e della morte risulta utile, se non altro, per mettere in luce due aspetti che li differenziano: mentre in Bufalino, come si   gi  notato, prevale la feroce vitalit  di uno scontro infinito tra la sorte e l'uomo, giocatore principiante che nonostante la sconfitta inevitabile sfugge allo scacco – ed   per questa ragione che si   preferito lasciare l'autore al di fuori di questo capitolo sulla morte –, in Borges si individua invece una stoica accettazione della fine, la quale fa capolino gi  in quel momento emblematico in cui, a met  della sua vita, deve fare i conti con l'impossibilit  di leggere anche uno soltanto tra i novacentomila volumi della Biblioteca Nacional. La forza della memoria unita a quella della letteratura costituiscono per Borges un connubio dal valore inestimabile, che gli concede di perlustrare altri, nuovi mondi ancora inesplorati; cos  infatti scrive affettuosamente Bufalino, a proposito dell'autore:

Un cieco   per biologica vocazione un veggente. E dunque ogni sipario di nebbia che gli ostruisca e annienti davanti agli occhi le occasioni e le sfide dei colori non fa che spalancargli nello stesso tempo un teatro inesauribile di meraviglie²⁷³.

Si   visto come lo smarrimento, ma anche la curiosit , provocate dalla perdita del mondo sensibile costituiscano la traccia portante della raccolta *L'artefice*, la quale viene considerata

²⁶⁹ Borges, *La cecit *, cit., p. 27.

²⁷⁰ Borges, *Scacchiera 2*, vv. 12-14, in *L'artefice*, cit., p. 65.

²⁷¹ Borges, *Poesie (1923-1976)*, intr. e note R. Paoli, t. a fronte L. Bacchi Wilcock, Milano, Rizzoli, 1997, p. 9.

²⁷² Bufalino, *Appendice*, in *Diceria dell'untore*, cit., p. 157.

²⁷³ Bufalino, *Cecit  e luce di Borges*, da *Cere perse*, in *Opere 1981-1988*, cit., p. 947.

dall'autore stesso la più personale, soprattutto perché «abbonda di riflessi e interpolazioni»²⁷⁴. Con quest'opera l'autore inaugura, infatti, un nuovo e più libero approccio con la scrittura poetica che andrà a determinare anche temi e scelte formali delle raccolte successive; questo ritorno alla poesia, lasciata in sospeso dopo la pubblicazione del *Quaderno San Martin* nel 1929, è dovuto, a quanto rivela Borges stesso, alla sua cecità²⁷⁵. La nuova scrittura in versi del ventennio che segue la sua nomina a direttore della Biblioteca è determinata da numerosi *ritorni*: primo fra tutti un ritorno ad essere più lettore che scrittore, prevalentemente della letteratura inglese e delle saghe nordiche, per le quali nutre un'attrazione particolare, dovuta al suo legame con il ceppo anglosassone che egli eredita dalla nonna paterna, Frances Haslam, originaria del Northumberland; come ricorda nella poesia *Un lettore (Elogio dell'ombra)*:

Quando si cancellarono ai miei occhi
le vane apparenze che amavo,
i volti e la pagina,
mi detti allo studio del linguaggio di ferro
che usarono i miei antichi per cantare
solitudini e spade [...]²⁷⁶.

Alla passione per la musicalità della poesia inglese si lega anche il ritorno ad una poesia dalla forma più tradizionale e personale rispetto alla precedente, in cui emergeva la preferenza, tutta giovanile, per i versi liberi alla Whitman, ritenuti erroneamente più semplici di quelli in rima; proprio perché cieco, l'autore scopre nel metro classico una possibilità di memorizzazione maggiore rispetto al verso libero, poiché in poesia «l'orecchio è indotto ad aspettarsi qualcosa», mentre con il verso libero «non ottiene quello che si aspetta»²⁷⁷. Lontano dalle avanguardie e dalle innovazioni stilistiche di quegli anni, Borges recupera, dunque, un sentimento modernista di impronta soprattutto ispanoamericana²⁷⁸. Il ritorno alla tradizione metrica e alla lettura di opere remote, che rappresentano le radici di una parte importante della genealogia di Borges, rappresenta la spia di un immaginario poetico completamente assoggettato ad un ciclo ininterrotto di intime memorie; in esse i frammenti dell'infanzia e della giovinezza – che il ritorno ai quartieri meridionali di Buenos Aires

²⁷⁴ Borges, *L'artefice*, cit., p. 110.

²⁷⁵ «Il mio editore mi dette una grande notizia: mi disse che se gli avessi consegnato trenta poesie all'anno, lui avrebbe potuto pubblicare un libro. Trenta poesie significano disciplina, soprattutto quando si è obbligati a dettare ogni riga; ma, al tempo stesso, implicano anche una sufficiente libertà, poiché è impossibile che in un anno non capitino trenta occasioni di poesia», Borges, *La cecità*, cit., pp. 24-25.

²⁷⁶ Borges, *Un lettore*, vv. 14-19, in *Elogio dell'ombra*, cit., p. 125.

²⁷⁷ Borges, *L'invenzione della poesia. Le lezioni americane*, a c. C. A. Mihailescu, tr. V. Martinetto e A. Morino, Milano, Mondadori, 2001, p. 108.

²⁷⁸ «Se mi costringessero a dichiarare da dove provengono i miei versi, direi dal modernismo, quella grande libertà che rinnovò le molte letterature il cui strumento comune è il castigliano e che giunse, indiscutibilmente, fino in Spagna», Borges, *Prologo*, in *L'oro delle tigri*, a c. e t. a fronte T. Scarano, Milano, Adelphi, 2004, p. 13.

contribuisce a far rivivere – si mescolano a tutta quella compagine di memorie non vissute direttamente, ma raccolte in anni di studi e di scrittura.

Attraverso il tentativo di superare l'ostacolo della cecità, il poeta cerca, sotterraneamente, di oltrepassare anche l'ostacolo della morte. Perché se è vero ciò che si è detto a proposito della sua piena accettazione del limite umano, è vero anche che egli ritorna più volte, nella sua opera, sul concetto d'immortalità:

Credo che l'immortalità personale non è meno credibile della morte: le due cose sono incredibili! Che qualcuno duri al di là della fine del suo corpo sembra difficile, ma lo è anche che qualcuno sparisca. [...] A me non importerebbe durare oltre, ma a condizione di non dimenticare questa vita²⁷⁹.

In Borges la paura di perdere la propria memoria, timore che scaturisce anche nella già citata prosa *His end and his beginning*, deriva in parte dalle influenze della filosofia immaterialista di Berkeley, riassumibile nel concetto emblematico «esse est percipi», secondo il quale l'essere è tale in quanto è percepito; in tal senso viene negata l'esistenza della materia, mentre si ammette soltanto la capacità umana, concessa da Dio, di percepire con i sensi, e quindi del tutto soggettivamente, il mondo esterno.

Da questa concezione deriva, oltre al senso di completo smarrimento con cui il poeta Borges si trova spesso a convivere, la libertà di immaginare il possibile, in una frammentarietà del molteplice che comprende l'incertezza stessa della memoria; come racconta il personaggio di *Giovanni, I, 14*, primo componimento dell'*Elogio*: «Conobbi la memoria / moneta che non è mai la medesima»²⁸⁰. Questa raccolta, dal titolo misteriosamente a contrasto, in cui l'elogio è indirizzato ad un'ombra che «significa tanto la cecità che la morte»²⁸¹, viene completata quando Borges ha ormai settantun'anni, dopo un quotidiano lavoro di dettatura presso la Biblioteca. Si pensa che *Elogio nell'ombra* rappresenti un punto d'arrivo, una sorta di centro nella sua produzione poetica, anche perché, come racconta egli stesso nel *Prologo*, «agli specchi, labirinti e spade che già prevede il mio rassegnato lettore si sono aggiunti due temi nuovi: la vecchiaia e l'etica»²⁸². Alla strada già percorsa della poesia intimista ricca di rimandi letterari, si viene infatti ad intersecare un sentiero non ancora del tutto tracciato, giacché era considerato foriero di incertezza e di smarrimento: è il cammino verso l'*oblio*, che la componente fondamentale della vecchiaia indirizza il poeta verso una catartica accettazione della perdita, nonché all'ammissione della mortalità umana. Borges riesce così a conciliare i volti della memoria e della sua assenza in quel simbolo ricorrente che è la

²⁷⁹ Borges, *Io, poeta di Buenos Aires. Interviste*, tr. M. Palermi, M. L. Migliotti e L. Neretti, Roma, Datanews, 2006, pp. 38-39.

²⁸⁰ Borges, *Giovanni, I, 14*, vv. 18-19, in *Elogio dell'ombra*, cit., p. 19.

²⁸¹ Borges, *Un abbozzo di autobiografia*, in *ivi*, p. 189.

²⁸² Borges, *Prologo*, in *ivi*, p. 15.

moneta: «perché anche l'oblio è una forma della memoria, la sua vaga cava, / l'altra faccia segreta della moneta»²⁸³. Questo oggetto al quale Borges delega il compito metafisico di conciliare il noto con l'ignoto, costituirà il titolo di un'altra raccolta, *La moneta di ferro* (1976); nel componimento omonimo Borges si sofferma infatti a contemplare quel lato della moneta che è inconoscibile perché rappresenta l'assenza, e attraverso di essa anche quella molteplicità di mondi possibili ai quali egli ha dedicato tanta parte della sua immaginazione di cieco: «Il suo rovescio / è nulla, nessuno, ombra e cecità. Sei questo»²⁸⁴.

A questa duplice natura dell'io, il cui segreto sta celato nella moneta, «che è anche uno specchio magico»²⁸⁵, si lega, da *Elogio* in poi, l'immagine del fiume eracliteo in cui *tutto scorre*; nel componimento *Eraclito*, infatti, Borges arriva addirittura a identificarsi in quel fiume: «Il fiume mi rapisce, io sono il fiume. / Di labile materia fui costruito, di misterioso tempo»²⁸⁶. La scrittura poetica dell'autore si muove, dunque, in una dimensione in cui vita e sogno sono perennemente confusi e il tempo si dilata fino a perdere i contorni della sua dimensione razionalizzante. In questo spazio ci si può muovere, come sostiene l'autore, soltanto per allusioni, ovvero si può «solo far sì che il lettore immagini»²⁸⁷, che decifri quelle parole simboliche che il poeta cerca di condividere con lui.

Così il tempo dell'infanzia nei sobborghi dell'amata Buenos Aires – sorta di grembo materno che ispirò i primi componimenti –, il passato glorioso dei nonni guerrieri, il tempo delle letture incessanti di storie considerate più valide e degne²⁸⁸ della sua, letterato rinchiuso nella biblioteca «che nella vana / notte conta le sillabe»²⁸⁹, convergono in un unico, sfaccettato mosaico che rappresenta, in tutti i suoi pezzi, il destino del cieco Borges. Nell'ultimo componimento che dà il titolo alla raccolta *Elogio dell'ombra*, infatti, egli sembra raggiungere il nucleo del binomio cecità-morte, attraverso il quale può scorgere, finalmente, il suo volto:

Nella mia vita son sempre state troppe le cose;
Democrito di Abdera si strappò gli occhi per pensare;
il tempo è stato il mio Democrito.
Questa penombra è lenta e non fa male;
scorre per un mite pendio
e somiglia all'eterno.
[...]
Posso infine scordare. Giunto al centro,

²⁸³ Borges, *Un lettore*, vv. 11-13, in *ivi*, p. 125.

²⁸⁴ Borges, *La moneta di ferro*, vv. 12-13, in Borges, *La moneta di ferro*, a c. e t. a fronte T. Scarano, Milano, Adelphi, 2008, p. 101.

²⁸⁵ *Ibidem*, v. 12.

²⁸⁶ Borges, *Eraclito*, vv. 23-24, in *Elogio dell'ombra*, cit., p. 23.

²⁸⁷ Borges, *L'invenzione della poesia*, cit., p. 114.

²⁸⁸ «Poche cose mi sono accadute più degne di memoria del pensiero di Schopenhauer o della musica verbale d'Inghilterra», Borges, *Epilogo*, in *L'artefice*, cit., p. 110.

²⁸⁹ Borges, *Tanka 6*, vv. 4-5, in *L'oro delle tigri*, cit. p. 27.

alla mia chiave, all'algebra,
al mio specchio.
Presto saprò chi sono²⁹⁰.

Come già aveva in qualche modo predetto nell'*Epilogo* dell'*Artefice*, in cui raccontava di un altro se stesso che aveva impiegato tutta la sua vita a gremire lo spazio di immagini fantastiche e di oggetti, per poi scoprire, raggiunto il limite della morte, di non aver fatto altro che tracciare le linee del proprio volto, Borges arriva qui al centro della propria essenza di poeta. Sembra quasi di sentire le parole di Samuel Beckett, pronunciate quando anche lui aveva oltrepassato i settant'anni:

È un paradosso, ma con la vecchiaia, più diminuiscono le possibilità, più aumentano le opportunità. Con la minor concentrazione, la perdita di memoria, l'intelligenza confusa, e con quella che tu potresti definire "lesione cerebrale", ci sono più occasioni per dire qualcosa di simile a ciò che si è veramente²⁹¹.

La memoria si rovescia con più decisione, dall'*Elogio* in poi, nell'altra faccia dell'oblio, mentre la cecità si rivela con maggior nettezza come uno *strumento* del poeta e dell'uomo Borges che, come spiega in occasione della conferenza nel 1977, costituisce semplicemente una tra le tante cose che «ci sono date per tramutarle, per trasformare la miserabile circostanza della nostra vita in cose eterne, o che aspirino ad esserlo. Se il cieco pensa in questo modo, è salvo. La cecità è un dono»²⁹².

In conclusione, si può notare come la cecità rappresenti uno tra i moltissimi mondi di Borges, non l'unico e neppure l'*ultimo*, anche se in esso egli scorge la traccia del misterioso disegno divino. Come nota nel sonetto *On his blindness*, contenuto nella raccolta del 1975 *L'oro delle tigri*, se da un lato la cecità ha reso il poeta «indegno» delle bellezze e dei colori del mondo sensibile, dall'altro non può renderlo indegno di ciò che per lui è l'essenziale, ovvero dell'immaginazione stimolata dalla letteratura – e qui cita le tanto care fiabe delle *Mille e una notte* e la maestosa e sfuggente poesia di Whitman –, o «dei candidi doni dell'oblio / né dell'amore che attend[e] e non chied[e]»²⁹³. Il sentimento ambivalente che Borges nutre per la sua condizione di cieco lo induce ad alternare nelle sue opere un senso di gratitudine quasi religiosa ad uno di irrimediabile prigionia; ma quest'ambiguità che, come si è visto, costituisce il fascino della moneta e rappresenta lo sprono costante ad una vita coraggiosa. Così, anche se non è onorato per le imprese valorose come quelle dei suoi avi, Borges ha la possibilità di esprimere nella sua poesia la vitale accettazione del proprio

²⁹⁰ Borges, *Elogio dell'ombra*, vv. 13-18 e 42-45, in cit., p. 131.

²⁹¹ Intervista a S. Beckett di L. Shainberg (1992) in S. Beckett, E. Ionesco, H. Miller, H. Pinter, T. Williams, *Un mestiere chiamato desiderio. Interviste sull'arte del teatro*, tr. C. Di Giacomo e V. Piccolo, Roma, minimum fax, 1999, p. 9.

²⁹² Borges, *La cecità*, p. 33.

²⁹³ Borges, *On his blindness*, vv. 13-14, in *L'oro delle tigri*, cit., p. 33.

destino, tenendo sempre a mente un unico, fondamentale, imperativo: «no hay otra obligación que ser valiente»²⁹⁴.

6.2 *Il buio e il miele* di Arpino

Si è appena visto quanto la figura del poeta Borges tragga respiro dalla letteratura, come una sorta di Don Chisciotte²⁹⁵ che vive in un mondo di libri e di memorie, uniche armi disponibili da sguainare placidamente contro l'azione corrosiva della morte – di cui la cecità è una sua ambasciatrice –. Al contrario il protagonista del romanzo di Giovanni Arpino (Pola, 1927 – Torino 1987) *Il buio e il miele* (1969), Fausto G., personaggio dal nome goethiano, si erge in tutta la sua esteriorità d'eroe «neoromantico»²⁹⁶, come lo definisce Riccardo Scrivano, opponendo alla sua condizione di cieco e invalido di guerra un irriducibile e sgraziato vitalismo. Come si riscontra anche in altri eroi arpiniani²⁹⁷, Fausto costituisce il centro dal quale si irradia la narrazione e da cui dipendono immagini e scambi dialogici; anche gli altri personaggi sono in qualche modo dei prolungamenti, delle proiezioni psicologiche della sua figura.

La voce narrante, ad esempio, è affidata a Ciccio, il cui soprannome gli è stato affibbiato dal cieco quasi a voler sottolineare la sua funzione esclusiva di osservatore, il giovane militare incaricato di accompagnare Fausto nel viaggio che egli deve intraprendere da Torino a Napoli per andare a trovare l'amico Vincenzo, anch'egli cieco. La narrazione, infatti, non indugia facilmente in riflessioni esistenziali, al contrario gran parte della vita passata e del pensiero di Fausto sono delegati alle voci che si susseguono concitate nel corso del racconto, nonché al paesaggio naturale e cittadino di un'Italia vissuta di corsa, precipitosamente da Nord a Sud, dalla vita alla morte. Il viaggio, topos letterario frequente in Arpino, rappresenta infatti quel progressivo scavo interiore nell'animo che Fausto, attraverso la sua personalità egocentrica, estrema ed ostinata, evita sempre di affrontare. Con brusche e vivaci pennellate si delinea, dunque, un viaggio di pochi giorni, dai tratti quasi danteschi: l'eroe doppiamente cieco, in senso letterale e figurato dal momento che si rifiuta di accettare la propria cecità e si prepara anzi a superare l'ostacolo di una vita di solitudine con l'intenzione di darsi la morte una volta a Napoli, affronta una sorta di discesa infernale. Nella necessità di riaffermare continuamente la propria autenticità di uomo e di soldato egli alterna ad un

²⁹⁴ Borges, *Einar Tambarskelver*, v. 3, in *La moneta di ferro*, cit., p. 69.

²⁹⁵ Figura molto cara al poeta stesso, di cui parla, ad esempio, nel racconto *Pierre Menard, autore del «Don Chisciotte»* in *Finzioni* (1944), come nel componimento *Sogna Alonso Quijano nella Rosa profonda* (1975).

²⁹⁶ Cfr. R. Scrivano, *Giovanni Arpino*, Firenze, La Nuova Italia, 1979, p. 15.

²⁹⁷ Secondo Scrivano: «l'eroe di Arpino è insieme struttura profonda e superficiale delle sue storie, è l'angolo visuale e gli avvenimenti che vengono guardati, è soggetto ed oggetto», *ivi*, p. 19. Queste caratteristiche si riscontrano in altri personaggi simili a Fausto, come: Ugo degli *Anni del giudizio* (1958), Stefano dell'*Ombra delle colline* (1964), Giuan di *Randagio è l'eroe* (1972).

catalogo di piaceri peccaminosi una verbosità sempre litigiosa ed estrema, con la quale egli esprime tutto ciò che rimane della sua forza vitale e che la cecità lo induce ad esprimere con sentimento sempre più rabbioso e sdegnato nei confronti del mondo. Secondo Scrivano, infatti: «questo eroe rifà sempre dal principio, *ex novo*, i conti con tutta la vita di tutti, scoprendo gli altri nel tentare di dare consistenza a se stesso». Per questa ragione la cecità non connota Fausto come un eroe semidivino che ha già in sé maturata la predisposizione al sacrificio o ad una soprannaturale capacità di veggenza, ma lo rende semmai un eroe terreno, attaccato alla vita in senso biologico, umano in tutta la sua caducità. Senza mezzi termini, la cecità rappresenta per lui la fine della gioia di vivere, una gioia esteriore quanto la sua personalità, ed è per questo che Fausto non concepisce altra soluzione della morte. Ma come in ogni simbolico viaggio agli inferi c'è sempre una risalita, una scoperta che porta nuovamente a galla l'animo umano sprofondata. Un primo segno di salvezza si scorge a Roma, città divina per antonomasia; Fausto va a trovare un cugino sacerdote, non a caso anch'egli di nome Fausto (quasi a suggerire che l'incontro sia un dialogo del protagonista con se stesso) per chiedergli la benedizione e aggiunge così un nuovo indizio che porta il lettore a comprendere le vere ragioni del viaggio – l'altro indizio è la pistola che Ciccio trova nascosta nella valigia dell'ufficiale qualche sera prima. Il cugino di Fausto confessa di provare invidia per la sua condizione di cieco:

Mi sembra che la tua croce ti illumini. Che sia, possa essere la tua ragione di vita. Cioè di salvezza. Sei salvo, tu. Per questo ti invidio. Perché sei già perdonato. Invidio i pazzi, i deficienti, i malati, i bambini innocenti. Solo loro sanno capire e vedere. Più di me²⁹⁸.

Nelle parole del sacerdote emerge, cioè, una prima visione della cecità come salvezza, anziché come fine. Da qui ha inizio quel percorso che, culminato a Napoli, metterà l'ufficiale cieco di fronte ad un bivio: da una parte egli ha la possibilità di porre fine ad una vita avvolta nell'oscurità, in cui «non s'immagina più niente» e se avesse di nuovo la possibilità di vedere è convinto che la sua anima lo porterebbe a guardare «solo pietre, deserti»²⁹⁹; dall'altra Fausto ha la possibilità di amare e di essere ricambiato, poiché nella città partenopea egli rivede Sara, una giovane che conosce da tempo e che sin da bambina, quasi per vocazione religiosa, ha deciso di dedicare la sua vita a lui. Fausto in un primo momento rifiuta l'amore incondizionato di Sara e cerca comunque di mettere in atto il suo piano, di comune accordo con l'amico cieco; ma il loro maldestro tentativo di suicidio fallisce e Sara e Ciccio corrono in loro soccorso e portano l'ufficiale, ridotto in stato di choc, in un rifugio in mezzo alla natura. In questo luogo silenzioso Fausto si abbandona definitivamente nelle mani di Sara e accetta una volta per tutte la propria condizione.

²⁹⁸ G. Arpino, *Il buio e il miele*, intr. M. Maffiodo, Milano, Rizzoli, 1969, p. 66.

²⁹⁹ *Ivi*, p. 67.

La giovane donna si delinea dunque come una figura altrettanto irriducibile ed eroica, quasi lo specchio al femminile del protagonista; ella non si sottrae nemmeno per un momento, infatti, alla lotta contro la freddezza nichilista di Fausto, uno scontro che simboleggia senza troppi veli l'archetipica opposizione tra eros e thanatos. Sara rappresenta la guida luminosa di Fausto, in modo molto simile a come la moglie del medico in *Cecità* di Saramago rappresenta l'unica speranza rimasta a tutti gli altri ciechi. Da questo binomio si comprende il senso del buio e del miele del titolo, nonché il "profumo di donna" del film.

L'immediatezza espressiva e stilistica con cui Arpino mescola i moduli narrativi e riesce a creare con pochi tratti dei personaggi *topici*, specialmente nel caso di Fausto, fa pensare alla facilità stessa con cui il romanzo è stato trasposto fedelmente in sceneggiatura da Ruggero Maccari e Dino Risi nel 1974, dando vita a *Profumo di donna*³⁰⁰. L'immaginario del lettore-spettatore di oggi tende ormai inconsciamente a pensare il protagonista con le sembianze di Vittorio Gassman, che con grande maestria ha fatto sua la dimensione sarcasticamente eroica e umanamente ammalatrice dell'ufficiale cieco. Probabilmente il fascino di questa figura maschile, che unisce forza e fragilità attraverso un eloquio brillante ed irriverente, ed alla quale Gassman ha senz'altro conferito ulteriore fascino, è il motivo che ha spinto Al Pacino a volersi misurare con questo personaggio nel remake di *Profumo di donna* diretto da Martin Brest (*Scent of a woman*, 1992)³⁰¹. In queste magistrali interpretazioni emerge ancora una volta l'opposizione tra la forza vitale e le molteplici fragilità del personaggio, risollevate dalla figura salvifica della donna che sopraggiunge come stampella dell'esistenza dell'uomo e il cui profumo basta a risvegliare i sensi e a far dimenticare il buio della cecità.

Anche se in chiave sarcastica e sentimentale insieme, Arpino sembra ricondurre la cecità di Fausto ad una visione in cui, ancora una volta, la menomazione si trasforma in dono; in modo simile a come si è visto nella poesia di Borges, cioè, la cecità spaventa per la sua vicinanza analogica con una dimensione di morte e, al tempo stesso, aiuta ad allontanare la paura della fine, perché spinge all'accettazione di un destino che, in quanto mortale, è autenticamente umano. E anche Arpino, come Borges, riesce ad esorcizzare, attraverso la sua scrittura e l'invenzione dei suoi eroi sregolati, l'ossessione per l'affievolirsi inevitabile della vita:

Penso alla morte con lucidità senza terrori. So che aspetta, che si è già avviata verso di noi, partendo da qualche suo angolo nascosto. La rispetto, talvolta la desidero, ma non mi spaventa: è lei il riassunto della vita. Anche se tradisce sempre³⁰².

³⁰⁰ D. Risi, *Profumo di donna*, da G. Arpino, *Il buio e il miele*, Italia, Dean Film, 1974.

³⁰¹ M. Brest, *Scent of a woman*, da G. Arpino, *Il buio e il miele*, USA, Universal Pictures, 1992.

³⁰² Intervista all'autore del 2 luglio 1978, in Scrivano, *Giovanni Arpino*, cit., p. 6.

6.3 Beckett. Morire di oscurità

Samuel Beckett (Dublino, 1906 – Parigi 1989) è stato considerato per lungo tempo un autore d'avanguardia; oggi si pensa di poter guardare alla sua opera con uno sguardo più distaccato, che permette di comprenderla nell'ambito del *classico*, dal momento che, come scrive Giovanni Cattanei, non si dovrebbe più rischiare di «ripetere l'errore così consuetamente italiano di confondere la classicità con il classicismo»³⁰³. La convinzione, ormai consolidata, che l'opera di Beckett abbia rappresentato il manifesto sofferto di un'universale crisi dell'interpretazione³⁰⁴ – letteraria, filosofica, esistenziale *tout court* – si lega all'inconfutabile immortalità delle immagini e delle riflessioni presenti nei testi dell'autore irlandese; aspetto, quest'ultimo, che li rende già di per sé *classici*. A partire da quest'ottica “della lontananza”, dunque, si spera di poter azzardare alcune riflessioni, pur frammentarie, in merito al legame che si riscontra, in alcuni personaggi, tra la loro cecità e il loro approccio con la morte.

Nell'intenzione di ricollegarsi brevemente alle immagini emerse dalla poesia di Borges, specie a quei componimenti in cui si è rilevata l'influenza della filosofia immaterialista di Berkeley, per prima cosa si tenta una riflessione sull'unica sceneggiatura scritta da Beckett nel 1963 – *Film*, diretto da Alan Schneider nel 1964 e presentato alla Mostra del Cinema di Venezia l'anno successivo – in cui viene applicato, in senso quasi umoristico, il principio immaterialista «esse est percipi». Il corto è incentrato su un unico personaggio, interpretato dal famoso comico inglese Buster Keaton, la cui arte è piuttosto simile a quella beckettiana poiché è noto per la sua comicità ottenuta senza mai ridere che, come ha notato Luigi Ferrante, «scaturisce da un tragicomico nonsense, da una candida perplessità»³⁰⁵. L'anziano Keaton è letteralmente inseguito dalla cinepresa, che lo riprende a debita distanza e di spalle; alla sua visuale sfuocata si alterna quella più nitida ma limitata della cinepresa. Con il capo coperto da un fazzoletto e con un cappello nero in testa, egli cerca di sfuggire, per strada, lo sguardo dei passanti, i quali scorgono l'occhio della cinepresa e ne sembrano terrorizzati; dall'ostinatezza con cui Keaton si sottrae alla presenza degli altri e dalla frequenza con cui si tasta il polso per sentire il battito cardiaco, si comprende come egli stia tentando di *non esistere*. Quando rientra in casa ed è solo, evita spaventato il proprio riflesso nello specchio, il gatto e il cane presenti nella stanza vengono buttati fuori, la gabbia dell'uccellino e la

³⁰³ G. Cattanei, *Samuel Beckett*, Firenze, La Nuova Italia, 1980, p. 43.

³⁰⁴ A questo proposito si ricorda la riflessione di Theodor Adorno che, in merito all'opera di Beckett, ha convenuto che «ogni tentativo di interpretazione rimane inevitabilmente in arretrato rispetto a Beckett», poiché «il non significare nulla diventa l'unico significato del suo teatro». Cfr. T. W. Adorno, *Note per la letteratura. 1943-1961*, tr. A. Frioli, E. De Angelis e G. Manzoni, Torino, Einaudi, 1979, pp. 270 e 291.

³⁰⁵ L. Ferrante, *Prefazione a Beckett, Opere*, cit., p. X.

boccia d'acqua del pesce sono coperte da un telo. Anche l'unica immagine appesa ad una parete della stanza fatiscente, forse un'icona religiosa dagli occhi enormi, viene tolta e fatta a pezzi. Le poche foto che alludono al passato del personaggio, prese da una strana cartellina (i cui lembi sono tenuti da due bottoni che sembrano occhi) e osservate con malinconia, fanno la stessa fine dell'icona; neppure le immagini devono "vederlo"³⁰⁶. Ma quando il personaggio crede di essere finalmente riuscito nella *non esistenza* e si addormenta sulla sua sedia a dondolo, l'occhio della cinepresa lo riscuote, ed egli si accorge con orrore che ad osservarlo è un altro se stesso, al quale non può sottrarsi nemmeno coprendosi gli occhi. Così l'immagine iniziale di *Film*, in cui l'occhio di Keaton è aperto e si chiude, viene rivista al contrario, come a dire che l'occhio, ovvero l'esistenza, del personaggio voleva *chiudersi*, ma è stato costretto a riaprirsi, poiché non può sfuggire alla percezione di sé. Lo stesso principio che in Borges si esprimeva come *horror vacui* in *Film*, invece, si tramuta nell'esatto contrario poiché è il personaggio stesso che, pur non riuscendoci, cerca di annullarsi.

Una simile riflessione, basata sulla convinzione filosofica che «essere visti vuol dire esistere»³⁰⁷, viene affrontata anche dal teologo cieco John Martin Hull (Corryong, 1935), il quale cerca di spiegarsi, nel suo *Dono oscuro* – che si avrà modo di analizzare più nel dettaglio nel prossimo capitolo –, che cosa comporta dal punto di vista psicologico percepirsi invisibili:

Essendo invisibile agli altri, divento invisibile anche a me stesso, e questo significa che perdo la consapevolezza del mio corpo, che perdo conoscenza. Il che sta a indicare la cecità archetipa: perdita di coscienza, discesa nel sonno, senso di annullamento³⁰⁸.

La sensazione di sparire quando non si è percepiti è legata, sempre secondo Hull, al fatto che la vista, più degli altri sensi, è reciproca; se si spezza questa reciprocità la mente umana recepisce la sensazione di perdere il contatto con il mondo esterno, quindi di *non essere più*. Egli ne parla chiaramente per spiegare tutti i fenomeni di smarrimento che la cecità comporta; ma come si legge nel *Dono oscuro* questa convinzione è legata ad un concetto primitivo, per non dire archetipico, dell'essere umano; infatti la riflessione del teologo scaturisce da una frase pronunciata dal figlio di tre anni: «Se chiudo gli occhi non puoi vedermi»³⁰⁹. Si può dunque affermare che il tentativo del personaggio di *Film*, e soprattutto il gesto finale di coprirsi gli occhi, appare del tutto ingenuo e puerile – anche se ricorda molto il nesso tra cecità e rifiuto di conoscenza così centrale nelle tragedie antiche. Non va dimenticato, però, che le azioni bizzarre del personaggio sono mosse da una convinzione che rappresenta la base di una teoria filosofica. Del resto, come ha osservato

³⁰⁶ Una simile concezione si è già riscontrata anche nell'immagine delle statue e dei quadri con gli occhi coperti che si trova in *Cecità* di Saramago. Cfr. cap. 4.

³⁰⁷ J. M. Hull, *Il dono oscuro. Nel mondo di chi non vede*, tr. S. Lauzi, pref. O. Sacks, Milano, Garzanti, 1992, p. 82.

³⁰⁸ *Ibidem*.

³⁰⁹ *Ivi*, p. 80.

Adorno, nell'opera di Beckett la filosofia «degenera in tautologia, in raddoppiamento concettuale dell'esistenza che si proponeva di comprendere»³¹⁰. In tal senso Keaton, con la sua meravigliosa gestualità e la sua particolarissima qualità di movimento, ci mostra un uomo come «immagine della perenne perplessità di fronte all'assurdo; si muove, come Vladimiro e Estragone, in un mondo ottuso, che condiziona l'uomo e i suoi riflessi», così Ferrante³¹¹. Perciò l'ottusità e l'irragionevolezza non sono proprie dell'individuo, quanto piuttosto del mondo in cui si trova a vivere.

È interessante notare, inoltre, come lo stesso spettatore, cui la vista dei volti del personaggio e di chi guarda dalla cinepresa (che dovrebbe essere anche egli stesso) è impedita fino alla fine, scopra in conclusione di essere del tutto estromesso dalla visione di ciò che accade, poiché se l'occhio della cinepresa è un alter-ego del personaggio, lo spettatore non sa più dove collocarsi; non è più un semplice osservatore, addirittura sembra essere l'unico che, in qualche modo, *non esiste*. O meglio, nel corso del *Film* si è verificato uno “scambio di ruoli”: prima lo spettatore era l'occhio che osservava i tentativi di Keaton di scomparire, poi, una volta realizzato di non essere più quell'occhio diviene egli stesso uno che “scompare”. Di conseguenza, il pensiero che lo spettatore sia parte integrante di questo meccanismo di finzione sembra ancora più concreto se si considera la possibilità che il terrore provato dagli altri personaggi apparsi nel film di fronte all'occhio della telecamera sia dovuto al fatto che anche a loro capita di trovarsi di fronte a se stessi, senza possibilità di sottrarsi. Quello che accade nel film, quindi, potrebbe accadere anche nella realtà dello spettatore. Questa sorta di *mise en abyme* rappresenta un modulo costitutivo dell'opera di Beckett, che emerge soprattutto nei suoi testi teatrali. Come ha notato Calimani, nell'opera beckettiana realtà e mimesi si uniscono in un'unica forma d'arte, del tutto «anti-illusionista»:

Fra interno ed esterno si scopre un rapporto di somiglianza, di autocitazione e di duplicazione che dà la sensazione di un gioco infinito. Ed è attraverso questo gioco che Beckett provoca nello spettatore la consapevolezza di sé come osservatore osservato³¹².

In *Aspettando Godot* (*En attendant Godot*, 1953)³¹³, ad esempio, i personaggi sono sempre consapevoli del loro ruolo di attori, e la *mise en abyme* si rivela con maggior forza come scherzo ai danni del pubblico³¹⁴. I due personaggi principali, Vladimir ed Estragon si chiamano affettuosamente Didi e Gogo, che non sono altro che tronconi di nomi, poiché essi stessi non sono

³¹⁰ Adorno, *Note per la letteratura*, cit., p. 273.

³¹¹ Ferrante, *Prefazione a Beckett, Opere*, cit., p. XIX.

³¹² Calimani, *Fuori dall'Eden. Teatro inglese moderno*, Venezia, Cafoscarina, 1996, pp. 159-160.

³¹³ Beckett scrisse *Aspettando Godot* tra il 1948 e il 1949 in lingua francese (all'epoca si trovava a Parigi e durante la guerra era rimasto bloccato nella Vaucluse, citata anche nel dramma). L'opera va in scena per la prima volta al Théâtre de Babylone di Parigi nel gennaio 1953, per la regia di Roger Blin.

³¹⁴ Cfr. Calimani, *Fuori dall'Eden*, cit., p. 161.

del tutto uomini³¹⁵: a metà tra clochard e clown, con una bombetta in testa che ricorda molto le figure comiche di Laurel e Hardy (o di Chaplin), essi si muovono maldestramente in uno spazio desolato, dove solo un albero sembra conservare la capacità di *cambiare* – in una sola notte, da un atto all’altro, i suoi rami secchi si riempiono di foglie –. Similmente anche i personaggi Pozzo e Lucky, che fanno il loro ingresso circa ad ogni metà dei due atti del dramma, sono più tipi che uomini, poiché incarnano fedelmente le maschere del servo e del padrone, di antica memoria teatrale. Nel loro essere soltanto abbozzati, i personaggi rivelano una particolare elasticità nello scambiarsi i ruoli, rendendo di fatto impossibile individuare in loro una qualsiasi funzione. Essi si scambiano i cappelli come fossero maschere e i loro ruoli non sono mai definitivi; in questo senso si nota come tutto sulla scena beckettiana assuma un aspetto ludico che mira ad un’azione sempre parodiata, se per parodia si intende, come sottolinea Adorno, l’«impiego delle forme nell’epoca della loro impossibilità»³¹⁶. Estragon all’inizio chiede all’amico: «Qual è la nostra parte in tutto questo?»³¹⁷, proprio ad indicare che i personaggi non stanno interpretando nulla, sono condotti dalla casualità; è la loro *presenza* a contare di per sé, poiché essi non *rappresentano* alcunché. Perciò essi sono di volta in volta spettatori di una scenetta comica, oppure attori in un’altra, possono passare dal riso al pianto senza soluzione di continuità:

Vladimir Sembra di essere a teatro.
Estragon Al circo.
Vladimir Al varietà.
Estragon Al circo³¹⁸.

In quest’ottica la visione dello spettatore viene già di per sé impedita più volte, poiché egli non riesce a comprendere l’azione che ha davanti agli occhi. Lo spettatore dipende, come sarebbe naturale nella convenzione di sospensione dell’incredulità, interamente da ciò che i personaggi dicono e da come agiscono, ma come si è detto essi non *significano* nulla. A rafforzare questa visione interdotta si aggiunge un ripetuto spostamento dell’attenzione verso quello che accade dietro le quinte: il primo ingresso di Pozzo e Lucky, ad esempio, viene segnalato solo da un urlo agghiacciante in lontananza, al quale Vladimir ed Estragon reagiscono con totale sgomento voltando le spalle alle quinte da cui poi entrano i due personaggi, di fatto rifiutandosi di scoprire di chi si tratta fino alla sua comparsa in scena. Questa è una tra le varie azioni teatrali in cui lo spettatore rimane del tutto in sospeso. Altra suspense significativa si verifica quando, ad ogni

³¹⁵ Adorno ha notato come Beckett prediliga dare ai suoi personaggi nomi di solo quattro lettere: «*four letter words* come le parole oscene. I diminutivi pratici e familiari, prediletti nei paesi anglosassoni, si rivelano come tronconi di nomi», Adorno, *Note per la letteratura*, cit., p. 298.

³¹⁶ *Ivi*, p. 288.

³¹⁷ Beckett, *Aspettando Godot*, tr. C. Fruttero, in *Teatro*, a c. P. Bertinetti, Torino, Einaudi, 2002, p. 17.

³¹⁸ *Ivi*, p. 35.

ingresso del padrone e del servo, i due vagabondi scambiano Pozzo per Godot, quasi a creare un legame tra quel poco che accade sulla scena, che è un surrogato di vite scarnificate, e ciò che accade fuori, che non si riesce a conoscere e da cui tuttavia dipendono i personaggi, esattamente quanto lo spettatore. Godot stesso, la cui identità non viene mai rivelata e la cui esistenza è unicamente segnalata dalla sua *assenza*, potrebbe rappresentare – ipotesi che si aggiunge alle altre numerose supposizioni maturate nel tempo dai critici – l’incapacità, sia dei personaggi-attori che degli spettatori, di *vedere*.

Ma quello che sembrerebbe, ad una prima analisi, semplicemente un gioco di specchi diviene, nella dimensione temporale, motivo d’angoscia e di esasperazione. L’azione teatrale, infatti, è divisa in due atti, di circa un’ora ciascuno, che sono pressoché identici, salvo qualche virata dei personaggi che cercano, a loro volta, di far passare il tempo in attesa di Godot, ovvero presumibilmente della morte:

Vladimiro Il tempo è lungo, in queste condizioni, e ci spinge a popolarlo di movimenti [...]. Tu mi dirai che è per impedire alla nostra ragione di colare a picco. D’accordo. Ma *non sta forse già vagolando nella notte assoluta dei grandi abissi*, è questo che mi chiedo talvolta³¹⁹.

Unici cambiamenti degni di nota sono rappresentati dall’albero, che nel secondo atto appare con le foglie, e dal secondo ingresso di Pozzo e Lucky, in cui si scopre che il primo è diventato cieco e il secondo muto. Il tempo non scorre con un andamento razionale, ma percorre due binari paralleli: il primo, in cui l’albero fiorisce, appare dilatato e questa sensazione viene data dalla noia che i personaggi provano per la loro immobile attesa, nonché dal tedio dello spettatore che perde gradualmente la speranza di veder accadere qualcosa; il secondo è il tempo fulmineo che rende palpabile la precipitosa degradazione dei personaggi verso la morte, segnata dalle parole di Pozzo, il quale, ormai cieco, scuote Vladimir ed Estragon con queste parole:

Pozzo (*con ira improvvisa*) Ma la volete finire con le vostre storie di tempo. È grottesco! Quando! Quando! Un giorno non vi basta, un giorno come tutti gli altri, è diventato muto, un giorno io sono diventato cieco, un giorno diventeremo sordi, un giorno siamo nati, un giorno moriremo, lo stesso giorno, lo stesso istante, non vi basta? (*Calmandosi*) Partoriscono a cavallo di una tomba, il giorno splende un istante, e poi è di nuovo la notte³²⁰.

Nell’ultima frase lirica di Pozzo si cela il breve componimento di Quasimodo, *Ed è subito sera*, che conferisce alle sue parole un sigillo funereo. Ad uno sguardo più ampio, in questo monologo si scorgono le tracce di quel progressivo svuotamento che, di volta in volta, subiscono i drammi beckettiani; dall’albero striminzito di *Godot*, unico segno rimasto della Natura, Beckett arriva a pensare un’azione di soli trentacinque secondi, in *Breath (Respiro, 1968)*, in cui si sente soltanto un

³¹⁹ *Ivi*, p. 81, corsivo mio.

³²⁰ *Ivi*, p. 91.

vagito, un'espiazione e un altro vagito, accompagnato da una luce che cresce d'intensità per poi tornare verso il buio – una vita fatta di niente astratta in un unico respiro. La cecità per Pozzo e l'afasia per Lucky sono dunque il segnale del loro apprestarsi al nulla incombente della morte. Prima di questo silenzio Lucky ha pronunciato un monologo estremamente lungo ed inquietante, composto da parole la cui musicalità prevale sul significato, in modo simile ai giochi verbali con cui spesso si intrattengono Vladimir ed Estragon. Il linguaggio ha come unica funzione di essere riempitivo, soprattutto quando si sforza di sembrare comico; la stanchezza del linguaggio e il silenzio che ne consegue sono come la cecità di Pozzo, che è anche dello spettatore: un'ammissione di fallimento, di caducità. Il mondo in cui si muovono questi personaggi è come quello reale, ovvero, come aveva al tempo di Beckett già segnalato Albert Camus, è diventato un posto «dove nessuno parla più (tranne coloro che si ripetono)» dominato «da forze cieche, sorde alle nostre grida di allarme, ai consigli, alle suppliche»³²¹. Gli unici che sembrano ancora recalcitrare di fronte a questa terribile conclusione sono Vladimir ed Estragon, che si sforzano in tutti i modi di *ammazzare il tempo*, per non dover essere loro a soccombere. Ma la noia disperante sembra non lasciar loro scampo, perciò essi arrivano a considerare, anche se in modo debole e ridicolo, l'ipotesi di impiccarsi all'albero, ovvero a quell'unica testimonianza della Natura che incombe, come l'invisibile presenza di Godot, sulla loro mortalità. Ma andarsene da lì, così come impiccarsi, risulta impossibile; si può solo restare in attesa di Godot. Mentre Estragon dorme, Vladimir, l'unico fra i quattro a porsi domande più o meno esistenziali, pronuncia un monologo fondamentale in questa sede per cercare di comprendere il nesso tra cecità e morte:

Vladimir Ho forse dormito mentre gli altri soffrivano? Sto forse dormendo in questo momento? Domani, quando mi sembrerà di svegliarmi, che dirò di questa giornata? [...] A cavallo di una tomba e una nascita difficile. Dal fondo della fossa, pensosamente, il becchino maneggia i suoi ferri³²². Abbiamo il tempo d'invecchiare. L'aria risuona delle nostre grida. (*Sta in ascolto*) Ma l'abitudine è una grande sordina. (*Guarda Estragone*) Anche per me c'è un altro che mi sta a guardare, pensando. Dorme, non sa niente, lasciamolo dormire. (*Pausa*). Non posso più andare avanti. (*Pausa*). Che cosa ho detto? (*Cammina avanti e indietro agitato e finalmente si ferma accanto alla quinta sinistra e guarda lontano*)³²³.

Si può notare come in queste parole si concentrino tutti gli aspetti prima analizzati: ritorna l'agire privo di significato dei personaggi, talmente vuoto da far credere a Vladimir di aver dormito fin lì (anche se invece è il personaggio più cosciente di tutti) e di non aver visto nulla; subito dopo infatti, entra il fanciullo incaricato per la seconda volta di annunciare l'assenza del signor Godot e Vladimir

³²¹ A. Camus, *Né vittime né carnefici*, in «Combat», novembre 1948, tr. G. Guglielmi, in *Ribellione e morte. Saggi politici*, Milano, Bompiani, 1961, p. 56.

³²² L'immagine del becchino che si prepara a seppellire è forse ispirata alla scena grottesca dei due becchini che si preparano a seppellire Ofelia in *Amleto*, V, i.

³²³ Beckett, *Apettando Godot*, in cit., pp. 92-93.

gli chiede con agitazione: «Sei sicuro di avermi visto? Domani non verrai mica a dirmi che non mi hai visto?»³²⁴. A questo timore dell'invisibilità si collega la sensazione di essere un osservatore osservato, esattamente la stessa sensazione che si trova a provare lo spettatore, il quale viene direttamente chiamato in causa, poiché è lui l'altro che sta a guardare Vladimir mentre pensa. Ma il personaggio sembra cieco alle sue stesse riflessioni, poiché alla fine non comprende più il suo pensiero e sposta, per l'ultima volta, di nuovo l'attenzione verso l'esterno della scena, dove neppure lo spettatore sa cosa ci sia. L'incapacità generalizzata di vedere, così sotteraneamente suggerita, sembra dunque avere come unica spiegazione che il pensiero sia solo un mezzo per stabilire l'assenza di immagini *significative*. In ultima istanza la cecità, oltre a materializzarsi come certezza dell'*assenza*, concretizza in se stessa solamente un'altra certezza, ovvero quella della presenza dominatrice della morte, in quanto *non essere* che si appresta ad inghiottire l'*essere* nel suo buio.

Finale di partita (*Fin de partie*, 1957) presenta uno scenario ancora più crudele. Anche qui i quattro personaggi non possono andarsene e sono sopraffatti dall'inerzia che li tiene all'interno di una sorta di rifugio antiatomico, poiché fuori non c'è più nulla, la natura «non esiste più»³²⁵. Questa volta, però, l'attesa della morte è ben più esplicita; Clov, il cui nome sembra il troncone di Clown³²⁶, si esprime così nella prima battuta del dramma: «Finita, è finita, sta per finire, sta forse per finire»³²⁷. La ripetizione della parola «fine» ha una forza decrescente, come se lo spettatore stesse assistendo ad un'azione «a rovescio», quasi che il dramma si riavvolgesse come una pellicola i momenti chiave, che però rimangono troncati, privi di un vero proprio finale.

L'allusione del titolo al gioco degli scacchi carica di altre suggestioni l'immagine di una fine attesa ma al tempo stesso rimandata: Hamm, padre-padrone di Clov, cieco e immobilizzato su una sedia a rotelle, è il re di questa partita persa già da tempo; gli è rimasto solo il figlio-servo, suo ultimo pedone, poiché i vecchi genitori, Nagg e Nell, sono pedine già «mangiate», ridotte a tronconi e rinchiuse in due bidoni della spazzatura – come il troncone del protagonista dell'*Innominabile* bloccato in una giara all'entrata di un ristorante, o come i personaggi di *Play (Commedia)*, 1963). Al ludus teatrale dichiarato dai personaggi di *Aspettando Godot*, si aggiunge, dunque, in *Finale di partita* il gioco degli scacchi.

Hamm, il cui nome secondo Adorno assomiglia ad una «rabbiosa abbreviazione» di quello di Hamlet³²⁸, è un giocatore principiante, dal momento che sa di aver perso ma si rifiuta di abbandonare la partita, rimandando ostinatamente la sconfitta; egli è più riottoso ancora dei due

³²⁴ *Ivi*, pp. 94-95.

³²⁵ Cfr. Beckett, *Finale di partita*, tr. C. Fruttero, in cit., p. 109.

³²⁶ Cfr. Adorno, *Note per la letteratura*, cit., p. 298.

³²⁷ Beckett, *Finale di partita*, in cit., p. 104.

³²⁸ Adorno, *Note per la letteratura*, cit., p. 298.

vagabondi in attesa di Godot (e questo atteggiamento ricorda anche il personaggio di Tommaso nel romanzo di Bufalino):

Hamm Basta, è ora di farla finita, anche nel rifugio. (*Pausa*). E tuttavia esito, esito a... a farla finita. Sì, è proprio così, è ora di farla finita e tuttavia io esito ancora a... (*sbadigli*)... a farla finita³²⁹.

Intorno ad Hamm, tutto rimane sospeso *sul punto* di morire: nella didascalia iniziale si segnala che la stanza è priva di mobili, la luce è «grigiastra», l'unico quadro è «appeso con la faccia contro il muro»³³⁰, come in *Film*. All'inizio Hamm è coperto da un lenzuolo, come fosse un mobile in una casa abbandonata e così anche i bidoni che nascondono i due genitori. Quest'atmosfera d'immobilità viene esasperata dalla lenta azione di Clov che sale su una scala per aprire, una alla volta, le tende che coprono due finestre poste ai lati del fondale, come due enormi occhi che danno verso l'esterno; più volte nel corso del dramma, infatti, Clov osserva con un cannocchiale da una delle finestre per riferire quello che vede (o meglio che non vede) al cieco Hamm, i cui occhi «sembra che siano completamente bianchi»³³¹. Fuori non c'è più niente, è tutto grigio o, come precisa Clov, «nero chiaro», quasi volendo rafforzare la sensazione di una lenta caduta verso il buio, senza raggiungere mai il fondo. L'estenuante processo di nullificazione che subiscono i personaggi è suggerito anche da un loro graduale deterioramento della vista; Hamm, già cieco, chiede più volte a Clov: «Come vanno i tuoi occhi?» e lui risponde sempre: «Male»³³². Così anche Nagg e Nell si chiedono a vicenda:

Nagg Mi vedi?
Nell Male. E tu?
Nagg Come?
Nell Mi vedi?
Nagg Male.
Nell Meglio così, meglio così.
Nagg Non dire queste cose. (*Pausa*). La nostra vista si è indebolita.
Nell Sì³³³.

Vista e vita si spengono lentamente. Tra tutti è Clov a rappresentare il legame principale tra la perdita delle capacità visive e la progressiva scomparsa di ogni forma di vita: quando non osserva col cannocchiale il grigiore all'esterno del rifugio, che egli non sa definire altrimenti che come un tutto pari a «zero» oppure «mortibus»³³⁴, se ne sta in cucina a fissare il muro, in attesa che Hamm lo

³²⁹ Beckett, *Finale di partita*, cit., p. 105.

³³⁰ *Ivi*, p. 103.

³³¹ *Ivi*, p. 105.

³³² *Ivi*, p. 107 e 123.

³³³ *Ivi*, p. 112.

³³⁴ *Ivi*, p. 120.

richiami con il suo fischiello³³⁵. Clov è l'unico che può camminare ma non può mai sedersi e per questo è legato a filo doppio ad Hamm, che lo tiranneggia di continuo, nonché ai nonni Nell e Nagg, i quali vogliono essere nutriti come dei bambini.

Il fatto che non vi sia più nulla da vedere rende la vista di per sé inutile, dunque la cecità si manifesta, in maniera simile a quanto accade a Pozzo in *Aspettando Godot*, come unica conseguenza possibile nel contesto catastrofico in cui si trovano a vivere i personaggi. Soltanto Hamm, cieco sin dall'inizio, si rivela a tratti ancora tormentato dall'incombere della fine, forse perché sa di essere lui il primo bersaglio: è il re, in questa immaginaria partita a scacchi, e viene rappresentato, sia in apertura sia in chiusura del dramma, con un lenzuolo sulla faccia, quasi a ricordare l'immagine di un defunto in una stanza mortuaria in attesa di essere seppellito. Del resto, la dipendenza fisiologica degli altri personaggi da Clov li «inquadra già tra i cadaveri»³³⁶, così Adorno. Infatti l'unico avvenimento di tutta la pièce è la morte di Nagg, accolta con assoluta freddezza, che sembra rendere un po' più concreto il laconico presentimento di Clov che «qualcosa [stia] seguendo il suo corso»³³⁷. È come se ci si trovasse ad un gradino ancora più basso di *Aspettando Godot*, senza però arrivare mai a raggiungere il limite ultimo.

L'inerzia che prevale su tutti loro – la stessa che impedisce a Clov di abbandonare Hamm –, unita all'incapacità di vedere un'alternativa alla realtà in cui i personaggi sono bloccati, fa pensare all'immagine della stanza come ad una prigione mascherata da diversi luoghi; uno potrebbe essere un loculo, nella quale essi sono inconsapevolmente seppelliti, mentre l'esterno non sarebbe altro che uno sconfinato cimitero, anche se la pace della morte potrebbe sembrare fin troppo positiva per questi personaggi e infatti Clov alla fine dirà che «non ci sono più bare»³³⁸. All'opposto i personaggi potrebbero trovarsi in una sorta di anticamera dell'esistenza nella quale, come osserva Cattanei, «stanno al mondo e aspettano come una creatura nel grembo della madre»³³⁹. Oppure la presenza di quelle due finestre-occhi potrebbe suggerire la possibilità che lo spettatore si trovi ad osservare l'interno del cervello di Hamm, poiché è lui che sta al centro della stanza e si trova, secondo Adorno, «al centro di quell'interno che rappresenta il mondo intero non meno dello spazio interiore della sua stessa soggettività»³⁴⁰. Forse lo spettatore sta guardando in trasparenza la nuca di Hamm, quasi fosse anche lui seduto tra il pubblico e quegli occhi trasformati in finestre, in quanto

³³⁵ In questo contesto di gioco, non solo teatrale ma anche sportivo, il fischiello di Hamm potrebbe suggerire una visione aggiuntiva del personaggio come arbitro, scorretto e crudele, della partita alla quale lo spettatore si trova ad assistere.

³³⁶ Adorno, *Note per la letteratura*, p. 284.

³³⁷ *Ivi*, p. 111 e 122.

³³⁸ *Ivi*, p. 149.

³³⁹ Cattanei, *Samuel Beckett*, cit., p. 88.

³⁴⁰ Cfr. Adorno, *Note per la letteratura*, cit., p. 303. Hamm ad un certo punto, infatti, chiede a Clov di fargli fare un giro intorno alla stanza: «Fammi fare un giro intorno al mondo!», come se la stanza fosse tutto il suo mondo. Beckett, *Finale di partita*, cit., p. 118.

ciechi, non permettessero di vedere altro che deserto; tutti gli altri personaggi appaiono allora come suoi prolungamenti male abbozzati, quasi ciechi anch'essi, poiché la stessa immaginazione di Hamm si è desertificata (e di questa sorta di cecità profonda che rabbuia anche l'immaginazione si accennerà anche nel prossimo capitolo).

Infine, il palcoscenico stesso è una prigione dalla quale i personaggi-attori non possono uscire finché non sono "morti" (come Nagg) o "scomparsi" (come Hamm dietro al suo simbolico fazzoletto), ovvero finché non hanno concluso il loro compito recitativo, quando il buio segnala la fine dello spettacolo. Se si pensa ancora una volta alla metafora degli scacchi, allo stesso modo i pezzi non possono uscire dal gioco fintanto che non sono stati eliminati.

Come in *Godot*, infatti, anche qui i personaggi sono consapevoli di essere parte di un gioco, dato che si chiedono spesso: «Perché questa commedia tutti i santi giorni?»³⁴¹. Secondo Hamm, che più volte prende la parola facendo notare che è il suo turno di recitare-giocare – *to play* o *jouer* contengono un'ambivalenza di cui l'italiano è privo –, Clov ha come unica funzione quella di dargli la battuta³⁴². Clov si rivela, dunque, un altro Vladimir, ugualmente spinto ad osservare al di là del campo visivo del pubblico sostituendosi così alla sua vista; in aggiunta a questo sberleffo, sullo spettatore viene scaricato il peso di districare il groviglio di assurdità del contesto in cui si trovano i personaggi:

Clov Io mi domando. (*Pausa*). Una intelligenza tornata sulla terra non sarebbe tentata di immaginarsi delle cose, a forza di osservarci? (*Assumendo la voce dell'intelligenza*) Ah, ecco, ho capito com'è, sì, ho capito cosa fanno³⁴³! [...]

Clov e Hamm gettano sullo spettatore la responsabilità di indagare l'oscurità che li circonda. Il servo si lava le mani con una candida ammissione di colpa: «Certe volte mi domando se la mia testa funziona bene»; il padrone, invece, si sottrae vigliaccamente all'azione: «Non ci sono mai stato. [...] Assente, sempre. Tutto è successo senza di me. Non so cosa sia successo»³⁴⁴. La sua cecità e la sua infermità sono probabilmente la causa del dubbio di essere o meno presente. Ma essi non possono sfuggire davvero alle loro responsabilità poiché, come osserva Adorno: «La soggettività stessa, il fatto di essere comunque, è la colpa»³⁴⁵. Hamm, inoltre, è il più colpevole di tutti, poiché è il re sconfitto in una partita che non accetta di perdere; egli preferisce sopravvivere a costo di lasciar marcire i suoi genitori in due bidoni della spazzatura, di tenere legato a sé il figlio con la minaccia di farlo morire di fame (è Hamm che possiede la chiave della dispensa) e di lasciar morire al buio la sua stessa moglie, come sembra alludere Clov alla fine del dramma:

³⁴¹ Beckett, *Finale di partita*, cit., p. 112.

³⁴² Cfr. *ivi*, p. 137.

³⁴³ *Ivi*, p. 122.

³⁴⁴ *Ivi*, pp. 146-147.

³⁴⁵ Adorno, *Note per la letteratura*, cit., p. 304.

Clov (*con durezza*) Quando mamma Pegg ti chiedeva dell'olio per la sua lampada e tu la mandavi al diavolo, lo sapevi benissimo, allora, quel che succedeva, no? (*Pausa*). Lo sai di che cosa è morta, mamma Pegg? Di oscurità³⁴⁶.

Ma la crudeltà di Hamm è del tutto insensata, come il contesto in cui si trova, pertanto egli manifesta in una serie di ignobili difetti essenzialmente la natura di una vita *sbagliata* che invece di arrestarsi continua ad *errare*. Chissà se le sue azioni disumane non siano, in un mondo ormai privo di umanità, un tentativo maldestro di condividere quel senso di irrimediabile smarrimento dovuto all'oscurità in cui egli è immerso. Del resto Clov si è sempre rifiutato di alzare gli spessi occhiali neri del padre per guardarlo nelle sue pupille spente. Eppure Hamm, anche se non gli appartiene di certo l'inconsapevolezza degli eroi tragici – connessa alla presenza della divinità, qui del tutto assente³⁴⁷ –, sembra tramutarsi, per un momento, nel cieco Edipo di fronte alla sua Antigone quando Clov si domanda perché mai continui a restargli accanto. Riceverà come unica risposta da Hamm: «Forse è una specie di pietà. (*Pausa*). Una specie di grande pietà»³⁴⁸.

Nel radiodramma *Tutti quelli che cadono* (*All that fall*, 1957)³⁴⁹ compare per l'ultima volta nell'opera di Beckett un personaggio fisicamente cieco, anche se nei suoi testi successivi si realizza quel progressivo restringimento della visuale dello spettatore già iniziato in *Godot*; i personaggi stessi si ritrovano spesso immersi nel buio, mentre solo una parte in particolare del loro corpo viene messa in risalto da una luce apposita, come accade ad esempio in *Not I* (*Non io*, 1972) dove, nel buio totale, appare soltanto una bocca illuminata da un faro.

Beckett sfrutta al massimo le possibilità offerte dal mezzo radiofonico, scrivendo un testo in cui, come nota Paolo Bertinetti, «non c'è niente da vedere, ma ci sono soltanto parole e suoni da ascoltare»³⁵⁰. Libero dalla claustrofobia del palcoscenico, il dramma è ambientato nel bel mezzo della campagna, dove i rumori della natura si mescolano a quelli frastornanti di un mondo dominato dalla sofferenza; più voci si rincorrono e si sovrastano, cigolii di ruote di biciclette e di automobili fatiscenti si susseguono in un crescendo che culmina nei suoni caotici di una stazione ferroviaria, in cui l'anziana ed esausta Signora Rooney, attende che il marito cieco, Dan, scenda dal treno. A causa di un incidente, però, il treno raggiunge la stazione in ritardo; solo alla fine del dramma si scopre che un bambino è inspiegabilmente scivolato sotto le ruote di uno dei vagoni.

³⁴⁶ *Ivi*, pp. 147.

³⁴⁷ Quando i personaggi cercano di pregare insieme, abitudine casualmente riemersa dal ciarpame culturale dell'umanità passata, alla fine Hamm esclama con insolenza, riferendosi a Dio: «Che carogna! Non esiste!», *ivi*, p. 135.

³⁴⁸ *Ivi*, p. 148.

³⁴⁹ Beckett scrisse il radiodramma per la BBC; fu messo in onda sul *Third Programme* il 13 gennaio 1957.

³⁵⁰ P. Bertinetti, *L'idea di teatro del secondo Novecento*, in Beckett, *Teatro*, cit., p. XXVI.

In questa prima parte del dramma emerge già, pur in modo più “realistico” rispetto agli altri drammi, quel sentimento di vanità dell’esistenza umana che si è riscontrato nelle opere analizzate. Anche qui i personaggi sono costantemente divisi tra la speranza che la morte arrivi a porre fine alle loro sofferenze, per tornare alla «vera patria»³⁵¹ come la chiama la religiosissima Signorina Fitt, e un sentimento di profonda mestizia per la velocità con cui la vita si consuma, come rivela con lirismo la Signora Rooney, rivolgendosi solo in apparenza al tempo: «La sera, le nubi si squarceranno, l’ultimo sole splenderà un istante e poi cadrà oltre le colline»³⁵². Come nei drammi precedenti, anche qui i personaggi si odiano tra loro e cercano di ignorarsi, anche se non possono fare a meno di dipendere gli uni dagli altri, poiché tutti, in fondo, vanno «nella stessa direzione»³⁵³. In questo scenario acustico dai suoni spettrali, in cui i personaggi tengono a sottolineare il fatto che si sentono invisibili e al tempo stesso non si vedono tra loro, si acuisce ulteriormente quel solipsismo che era emerso nelle opere precedenti. Tra i rumori in cui la natura si mescola al lamento continuo dell’uomo, sembra di percepire un sussurro profetico molto simile ai versi del noto sonetto di Eugenio Montale *Forse un mattino andando in aria di vetro*. Sembra, infatti, che la Signora Rooney, la quale porta dentro di sé il dolore ancora vivo per aver abortito in passato l’unica figlia, colga come il personaggio poetico di Montale il terribile nulla da cui proviene e verso cui è indirizzato l’essere umano:

Signora Rooney Vedo queste cose, sto qui dritta e vedo tutte queste cose con occhi... (*con voce rotta*) attraverso occhi... oh, se aveste i miei occhi... capireste... le cose che hanno visto... senza distogliere lo sguardo... questo è niente... niente... ma dove ho messo quel fazzoletto³⁵⁴?

Di nuovo la vista dell’orrore del mondo rende impossibile qualunque comprensione o spiegazione e sembra “accecare” la coscienza. Ma la Signora Rooney conserva, a differenza del marito, una forma, pur assurda, di speranza. Dan, invece, nella cui cecità Cattanei scorge una somiglianza con Pozzo³⁵⁵, è complementare alla moglie, poiché ne dipende fisicamente e, soprattutto, diversamente da lei non è mosso da nessuna fiducia, anzi, nutre un nero desiderio di distruzione, che lo spinge a chiederle, senza delicatezza: «Hai mai avuto voglia di uccidere un bambino? [...] Stroncare un disastro sul nascere»³⁵⁶. La cecità di Dan è simile anche a quella di Hamm, poiché egli si crogiola da masochista nei segni del proprio disfaccimento: «mi sento meglio di una volta. La perdita della vista è stata come una frustata. Se potessi diventare sordo e muto credo che riuscirei a tirare avanti fino a cent’anni»³⁵⁷. Il colpo inferto dalla vita che lo ha voluto cieco, sembra quasi liberare Dan

³⁵¹ Beckett, *Tutti quelli che cadono*, tr. C. Fruttero, in cit., p. 173.

³⁵² *Ivi*, p. 172.

³⁵³ *Ivi*, p. 166.

³⁵⁴ *Ivi*, p. 176.

³⁵⁵ Cattanei, *Samuel Beckett*, cit., p. 129.

³⁵⁶ Beckett, *Tutti quelli che cadono*, in cit., p. 184.

³⁵⁷ *Ivi*, p. 185.

dalle sue colpe, in questo scenario ipocritamente religioso in cui Dio è presente solo per ricordare la totale insignificanza dell'uomo, ovvero alleggerire il pensiero di aver condotto un'esistenza spuria, popolata soltanto da pensieri disumani, come quello di uccidere un fanciullo – e forse il bambino morto sotto il treno è stato gettato proprio da lui, come il finale sembra suggerire. Ma la cecità, se da una parte somiglia e prepara l'uomo all'abisso della morte, dall'altra non costituisce una liberazione dal male di vivere; in questa logica anche l'ignobile Signor Rooney, dunque, finisce per piangere al pensiero, suscitato da un racconto della moglie, di non aver mai potuto godere dell'esistenza della figlia. La vita, fintanto che esiste, non è altro che pianto; a tal proposito si ricorda lo scambio di battute, quasi leopardiano, tra Vladimir ed Estragon nel primo atto di *Godot*:

Estragon Che albero è?
Vladimir Un salice, sembrerebbe.
Estragon E le foglie dove sono?
Vladimir Dev'essere morto.
Estragon Finito di piangere³⁵⁸.

Come accade nei drammi di Beckett, ogni momento commovente che segnala un'improvvisa vicinanza dei personaggi ad una loro forma di verità, è subito spezzato da una risata: così i due coniugi Rooney, malandati e abbandonati agli unici rumori del vento, della pioggia e dei loro stessi passi strascicati, sempre sul punto di *cadere* nel fosso lungo la strada verso casa, non possono che commentare con riso amaro il Salmo 145 che sarà il tema della prossima predica in chiesa: «Il Signore sorregge tutti quelli che cadono e rialza tutti quelli che sono piegati»³⁵⁹. Solo una risata fragorosa appare, infatti, l'unica autentica conclusione; in essa sembra di sentire l'eco delle parole non-sense di Nell, in *Finale di partita*, quando conviene col marito: «Non c'è niente di più comico dell'infelicità»³⁶⁰.

Nelle opere di Beckett, insomma, la cecità è una di queste forme d'infelicità. Essa si manifesta in quanto segno indelebile dell'inspiegabilità del mondo nel quale l'essere umano è costretto a sopravvivere. Anche se a prima vista potrebbe apparire simile al simbolico oblio di Borges, l'incapacità di vedere si trasforma, per i personaggi beckettiani, nel segno irreversibile del loro deterioramento fisico e soprattutto spirituale; il ridursi dell'individuo a mera corporeità rende palpabile quella sorta di limbo al quale rimane ancorato, poiché morire non è ancora permesso e, come nota Adorno, in questo luogo «c'è e non c'è il mondo»³⁶¹; quello che è rimane delle vite dei

³⁵⁸ Beckett, *Aspettando Godot*, in cit., p. 12.

³⁵⁹ Beckett, *Tutti quelli che cadono*, in cit., p. 192.

³⁶⁰ Beckett, *Finale di partita*, in cit., p. 114.

³⁶¹ Adorno, *Note per la letteratura*, p. 274.

personaggi, come la loro cecità, «è ancora soltanto il compendio di tutto ciò di cui ci si dovrebbe vergognare»³⁶².

³⁶² *Ivi*, p. 285.

7.0 Lo spazio enigmatico

La quotidianità induce ogni essere umano normalmente dotato dei cinque sensi a credere che esista un'unica realtà. Nonostante la vita di ciascun uomo sia caratterizzata da una soggettività che gli permette di distinguersi dagli altri, ogni individuo tende a credere che tutto quello che lo circonda sia essenzialmente un “dato oggettivo”. Questa concezione del mondo dipende innanzitutto da un utilizzo della vista che Jacques Lusseyran (Parigi, 1924 – Nantes, 1971), nel suo saggio *Lo sguardo diverso*, definisce sostanzialmente «*superficiale*»³⁶³, soprattutto oggi che ci si trova immersi nel tempo delle immagini – cinematografiche, televisive, pubblicitarie –, un tempo che spinge l'essere umano ad assopire la propria capacità di vedere, anziché stimolarne positivamente le potenzialità³⁶⁴. Ma l'antropologo David Le Breton nota, giustamente, che «gli esseri umani non percorrono lo stesso mondo visivo e non vivono nello stesso mondo reale»³⁶⁵. Tale riflessione vale soprattutto per chi ha perso la vista o è nato cieco, poiché più di chiunque altro ha dovuto imparare ad ambientarsi in una dimensione del tutto diversa da quella prevista dalla società dei vedenti.

A questo proposito, un'esperienza in particolare può suggerire una riflessione profonda sulla diversità che caratterizza l'approccio dei ciechi al mondo sensibile (ovvero alle sue dimensioni spazio-temporali), rispetto a quello dei vedenti: ci si riferisce alla mostra/percorso *Dialogo nel buio*, ideata nel 1988 da Andreas Heinecke (Baden-Baden, 1955) e oggi diffusa in tutto il mondo; in Italia ha sede dal 2005 presso l'Istituto dei Ciechi di Milano³⁶⁶. L'evento consiste in un percorso di più di un'ora all'interno di varie stanze, completamente immerse nell'oscurità, che riproducono diversi luoghi: un giardino pubblico, un bar, una spiaggia, una zona cittadina immersa nel traffico. Heinecke ha voluto creare un evento riproducibile ovunque con due scopi precisi: il primo è quello di creare appositamente dei posti di lavoro per le persone cieche (sono loro, infatti, le prime impiegate nella mostra, soprattutto come guide dei vedenti all'interno del percorso); il secondo è, non meno importante, quello di dare la possibilità a chi vede di sperimentare una situazione del tutto straordinaria, senza per questo voler costruire un surrogato della cecità, quanto piuttosto per indurre il visitatore a “ragionare” con tutto il corpo, costringerlo a trasferire l'attenzione dal

³⁶³ J. Lusseyran, *Lo sguardo diverso. Un regard nouveau sur le monde*, tr. e pres. M. Tabet, Milano, Filadelfia, 1995, p. 29. L'autore è noto soprattutto per la sua autobiografia *Et la lumière fut* (1953), scritta quando egli aveva soltanto vent'anni, in cui racconta la sua esperienza nella resistenza francese e il lungo periodo di prigionia come deportato a Buchenwald; questi tragici eventi sono stati la causa scatenante di quella forza interiore che gli ha permesso di imparare a *vedere* il mondo senza l'uso degli occhi.

³⁶⁴ Cfr. *ivi*, p. 37. Degli aspetti negativi di questa “epoca delle immagini” si è già avuto modo di accennare anche nel primo capitolo di questa ricerca.

³⁶⁵ D. Le Breton, *Il sapore del mondo. Un'antropologia dei sensi*, tr. M. Gregorio, Milano, Cortina, 2007, p. 59.

³⁶⁶ Per conoscenza si segnala il sito della mostra-percorso di Milano: <http://www.dialogonelbuio.org/> (ultima consultazione: gennaio 2013). Il percorso è stato affrontato anche in prima persona, per questa ricerca.

dominante senso della vista agli altri sensi. Pur non senza difficoltà, chi sperimenta il *Dialogo nel buio* comprende di potersi comunque orientare nella realtà quotidiana, risvegliando nel contempo aspetti della percezione che normalmente si tendono a trascurare.

In questo capitolo ci si addentra, in modo simile al viaggio inventato da Heinecke, nel mondo di chi non vede con l'intento di comprendere un modo diverso di orientarsi nella realtà. Vengono presi come guida alcune opere (saggistiche, letterarie, cinematografiche) che sono state scritte, o ispirate, dalla personale esperienza di alcuni ciechi che hanno dimostrato, con la loro sensibilità di pensiero, di possedere l'«abilità», come scrive Le Breton, «di vedere al di là del visibile cui si fermano gli occhi di coloro che non vedono abbastanza lontano»³⁶⁷.

John Hull, dal cui pensiero abbiamo già avuto modo di trarre utilità, nel suo saggio *Il dono oscuro* affronta in più punti il tema della diversa percezione del mondo esterno dovuta alla mancanza della vista. Innanzitutto la complessità delle esperienze vissute da cieco – soprattutto per lui che ha perso definitivamente la vista a trentasei anni –, oltre a conferire un profondo senso di straniamento, è determinata anche da una difficoltà del linguaggio; egli descrive ciò che vive da non vedente in modo molto simile a come era abituato quando era dotato della vista, trovandosi per questo in difficoltà di comunicazione con gli altri³⁶⁸. Si veda ad esempio questa sua riflessione sulla diversa percezione del tempo meteorologico:

La nozione di “bella giornata” è infatti essenzialmente visiva. Si dice che è una bella giornata quando il cielo è limpido e azzurro, quando il sole splende e l'aria è per lo meno tiepida [...]. Per me, *il vento ha preso il posto del sole*, e una bella giornata è una giornata in cui spira una brezza leggera, che infonde la vita in tutti i suoni del mondo circostante. Le fronde degli alberi stormiscono, qualche carta vola e poi si posa sull'asfalto, i muri e gli angoli degli edifici oppongono una loro resistenza al soffio del vento, che io sento sui capelli, sul viso, sui vestiti [...]. Il vento crea le piante dal nulla, e ci si scopre circondati da alberi là dove prima non c'era niente³⁶⁹.

La poeticità di questa descrizione richiama alla mente una famosa scena alla fine di *American Beauty*³⁷⁰, film del 1999 diretto da Sam Mendes: la telecamera segue un sacchetto di plastica mosso dal vento che quasi sembra danzare sulla musica minimale e leggiadra di Thomas Newmann. Mendes crea, cioè, un'immagine di ciò che è normalmente percepibile attraverso la pelle e l'orecchio. L'inquadratura suggerisce una visione insolitamente piacevole, che nessuno noterebbe normalmente, e che viene associata alla morte del protagonista, il quale non fa dunque più parte del

³⁶⁷ Le Breton, *Il sapore del mondo*, cit., pp. 100-101.

³⁶⁸ Questa difficoltà del linguaggio è notata anche da altri ciechi di cui si parla in questo capitolo, da Helen Keller a Jacques Lusseyran.

³⁶⁹ Hull, *Il dono oscuro*, cit., p. 38.

³⁷⁰ S. Mendes, *American Beauty*, USA, DreamWorks, 1999.

mondo sensibile e può così contemplarlo da una nuova angolazione. Questa sorta di veggenza sembra molto simile a quella che Hull acquista attraverso la sua cecità; come sintetizza meglio Le Breton: «il veggente è morto a una dimensione ordinaria dell'esistenza per rinascere in un aldilà che non è dato agli altri»³⁷¹. In questo mondo in cui la luce non può più dare forma e colore alle cose, il vento si unisce alla pioggia per conferire sostanza al mondo circostante. Il vento acquista un fascino del tutto diverso per chi non vede: Davide Cervellin (Asolo, 1958), ad esempio, lo descrive in un suo articolo come «un deserto cangiante, mutevole, irrequieto e nervoso»³⁷².

È come se la cecità cancellasse con un colpo di spugna il contesto in cui si trova il cieco, così soltanto una spiccata attenzione uditiva e tattile può portare ad orientarsi nello spazio. Così Hull: «più attento è il mio ascolto e più mi riesce facile distinguerli, gruppi di suoni su altri gruppi di suoni, rilevandone regolarità e irregolarità, derivandone dimensioni e contorni di spazi»³⁷³. Dove c'è silenzio, però, a Hull sembra che il mondo scompaia d'improvviso; è l'azione, il movimento che gli rende percepibile le presenze. Egli nota come l'udito e il tatto siano soggetti costantemente al moto, mentre la vista è di per sé un senso stabile, che garantisce una sorta di *continuità* all'essere; ma quel mondo è per lui ormai del tutto inesistente³⁷⁴.

Non soltanto Hull ha constatato questa inquietante intermittenza del mondo: Fini Straubinger, protagonista e ispiratrice del commovente documentario di Werner Herzog, *Paese del silenzio e dell'oscurità* (1971), che è diventata sordocieca dopo una terribile caduta dalle scale all'età di nove anni, riassume con poetica malinconia il senso dell'isolamento a cui è destinata: «Se lascia la mia mano è come se fossimo lontani migliaia di miglia»³⁷⁵. Come si vedrà per Helen Keller (Tuscumbia, 1880 – Easton 1968)³⁷⁶, forse la sordocieca più nota al mondo, anche per Straubinger, infatti, la vita è concentrata tutta in una mano; attraverso di essa i sordociechi possono comunicare sia tra di loro sia con gli altri e questo grazie all'invenzione del metodo Lormen (inventato da Hieronymus Lorm nel 1881) per il quale ad ogni lettera corrisponde un punto preciso del palmo della mano. Questo particolare tipo di comunicazione richiede un'attenzione costante, alla quale si deve unire lo sforzo di essere sempre “presenti” per ambientarsi nello spazio.

Anche Lusseyran, nel suo *Sguardo diverso*, sottolinea l'importanza dell'attenzione che ogni cieco pone, e deve porre, verso l'esterno, per conoscere e orientarsi; se il corpo concentra in sé la forza degli altri quattro sensi, può avvertire «una particolare disposizione dello spazio, delle zone di

³⁷¹ Le Breton, *Il sapore del mondo*, cit., p. 101.

³⁷² D. Cervellin, *Disorientamento*, in «La Settimana in Braille», 11 gennaio 1999, in *Quando un cieco vede oltre. Come i diversi possono essere utili*, Venezia, Marsilio, 2001, p. 26.

³⁷³ Hull, *Il dono oscuro*, cit., p. 153.

³⁷⁴ «Quando l'azione si arresta pare che ogni cosa cessi di esistere. L'immobilità è non essere; è il mondo del divenire. Il mondo dell'essere, il mondo immoto dove le cose si limitano a essere, quel mondo per me non esiste», *ivi*, p. 104.

³⁷⁵ W. Herzog, *Paese del silenzio e dell'oscurità*, Germania, Werner Herzog Filmproduktion, 1971.

³⁷⁶ «Sulla mia mano, come su di un perno, si muove tutta la mia vita: è la mano che mi unisce ad essa», H. Keller, *Il mondo in cui vivo*, tr. e pref. P. Fornari, Torino, Bocca, 1910, p. 3.

tensione e delle zone sgombre»³⁷⁷. La sensazione provata dal cieco in presenza di ostacoli fisici o di oggetti nello spazio viene descritta da Lusseyran come un «soffio», ovvero un «campo vibratorio» emesso dagli altri corpi, sia animati che non, che esercitano una specie di «pressione»³⁷⁸ gli uni sugli altri. Quando egli riesce a cogliere questa presenza dell'altro nel proprio corpo, la sua vitalità acquista maggior forza ed egli riesce in qualche modo a *vedere* ciò che lo circonda; come metaforizza Lusseyran, a quel punto egli può dire che «ha toccato»³⁷⁹. Cervellin sembra continuare idealmente il discorso di Lusseyran quando riflette sul fatto che:

Se riusciremo a realizzare tutto questo, la cecità assumerà meno i connotati del buio, intendendo per buio la non-conoscenza. Le forme, i suoni, gli odori, i gusti saranno come i colori di un mondo comunque complesso e completo in cui vale la pena di vivere perché può essere esplorato, conosciuto, apprezzato³⁸⁰.

Le Breton ha condotto uno studio antropologico sull'importanza dell'uso sinestetico dei sensi, sottolineando anch'egli come spesso la vista tenda a prevaricare sulle altre capacità percettive, privando di fatto l'uomo di una serie di sensazioni che sarebbero invece fondamentali in molte circostanze. Nel grembo materno l'individuo sviluppa innanzitutto i sensi del tatto e dell'olfatto ed è con questi che, una volta nato, si addentra nel mondo per attuare una prima fase cognitiva: «Le impressioni tattili o auditive sono, insomma, le più antiche, mentre la vista interviene solo più tardi»³⁸¹. Per rendere ancora più significativa tale riflessione Le Breton riporta come esempio la capacità di orientamento degli eschimesi, i quali si servono di tutto il corpo per affrontare i problemi di sopravvivenza posti da un ambiente ostile come il «Grande Nord»; essi hanno sviluppato, infatti, una speciale forma di orientamento, soprattutto quando i cambiamenti climatici e la mancanza di luce rendono pressoché nullo l'uso della vista; per questa ragione «il loro concetto di spazio è mobile e diverso dalla geografia chiusa e visiva degli occidentali»³⁸².

Dunque l'essere umano sarebbe dotato sin dalla nascita di una sorta di radar interno, del quale bisogna però avere piena coscienza perché sia possibile “esercitarlo” e far sì che funzioni correttamente. Come Le Breton, anche Lusseyran tiene a precisare quanto questa capacità «sinestetica» dei sensi sia propria a tutti gli esseri umani; essa, però, viene spesso tralasciata, soprattutto dai vedenti: «vorremmo imporre alla vita nostre proprie condizioni, ecco la nostra vera infermità»³⁸³. Il cieco, invece, è costretto ad utilizzare questo modo *diverso* di orientamento che è perennemente soggetto ad una serie di innumerevoli componenti, le quali variano a seconda dello

³⁷⁷ Lusseyran, *Lo sguardo diverso*, cit., p. 57.

³⁷⁸ *Ivi*, p. 69.

³⁷⁹ *Ivi*, p. 63 e 65.

³⁸⁰ Cervellin, *Percepire la realtà*, in «La settimana in Braille», 22 giugno 1998, in cit., p. 18.

³⁸¹ Le Breton, *Il sapore del mondo*, cit., p. 11.

³⁸² *Ivi*, p. 3.

³⁸³ Lusseyran, *Lo sguardo diverso*, p. 73.

scambio che, di volta in volta, avviene tra l'ambiente esterno e l'interiorità di chi non vede³⁸⁴. Keller, che ancor più ha imparato a percepire questa sorta di *pressione* delle cose sul suo corpo, sostiene che l'aria stessa è suscettibile di cambiamento «a seconda della differenza dei luoghi, delle stagioni e persino delle ore della giornata»³⁸⁵. Anche Hull parla di una simile “localizzazione radar” utilizzata per orientarsi senza incidenti; egli talvolta percepisce con tutto il corpo «il riflesso di un ostacolo individuato a distanza»³⁸⁶ e pensa che questa capacità, come Lusseyran, dipenda dall'*attenzione* costantemente rivolta verso l'esterno. A riprova di questo fatto egli nota come sia più facile cozzare contro mobili, persone ed oggetti in un ambiente familiare, dal momento che il corpo è più rilassato rispetto a quando si trova al di fuori dei propri “confini territoriali”. Di simili difficoltà parla anche Stephen Kuusisto (Exeter, 1955) nel suo romanzo autobiografico *Tutti i colori del buio* (1998):

Paesaggi, strade, timbri di voce, la disposizione dei mobili, la collocazione precisa anche degli oggetti più piccoli di una stanza, vengono impressi nella mente e riesaminati quasi ogni ora³⁸⁷.

Il cieco è così sottoposto ad un continuo sforzo fisico e mentale di ricognizione dell'ambiente in cui si trova, estraneo o familiare che sia; di conseguenza, l'abitudine e l'allenamento spesso non possono nulla contro la stanchezza del corpo. Anche se è possibile fronteggiarla, la cecità impone, inesorabilmente, una dolorosa riduzione della libertà di movimento, provocando di fatto un irrigidimento delle condizioni di vita di chi non vede; come afferma Hull:

La cecità annulla i tuoi diritti territoriali. È il territorio stesso ad andare perduto: il potenziale di attenzione e di conoscenza si restringe al punto che finisci per vivere in un ambiente estremamente limitato³⁸⁸.

Lo spazio del cieco si riduce, almeno inizialmente, a quello del suo corpo e il mondo sembra confondersi in un flusso continuo di cambiamenti che non sono più controllabili. Lo spazio si contrae e il tempo, invece, si dilata. La notte e il giorno si confondono in un unico interminabile momento; a Hull risulta impossibile distinguere la presenza o meno della luce³⁸⁹, nonché i vari momenti della giornata, e questo aspetto lo induce a riflettere su come il tempo si sia per lui trasformato, da qualcosa contro il quale i vedenti solitamente combattono, in una sorta di «medium»

³⁸⁴ Questa reciprocità per Lusseyran è un aspetto positivo: «Soprattutto il cieco continua a vivere e a sperimentare con una forza irresistibile quel meraviglioso scambio reciproco che avviene tra il mondo interiore e il mondo esteriore», *ivi*, p. 39.

³⁸⁵ Keller, *Il mondo in cui vivo*, cit., p. 46.

³⁸⁶ Cfr. Hull, *Il dono oscuro*, cit., pp. 48-49.

³⁸⁷ S. Kuusisto, *Tutti i colori del buio*, tr. T. Gargiulo, Milano, Mondadori, 1998, p. 47.

³⁸⁸ Hull, *Il dono oscuro*, cit., pp. 75-76.

³⁸⁹ Cfr. *ivi*, p. 35.

di tutte le sue attività³⁹⁰. Anche Straubinger ammette che, come molti altri sordociechi che con ironia e tenerezza chiama «compagni di sventura», non riescono a rispettare il «ritmo “giorno-notte”»³⁹¹. Persino Kuusisto, che è soggetto ad una cecità parziale che gli permette di scorgere ancora qualche barlume di luce, non può servirsene per orientarsi nel tempo, poiché è affetto da fotofobia.

Se il mondo esterno non fa che offrire al cieco sfide sempre diverse e sempre più complesse da affrontare, per logica conseguenza egli è portato a rifugiarsi in se stesso, rivoluzionando completamente anche la sua interiorità. Questa sorta di isolamento necessario traccia una sottile linea di confine tra una vita che rischia di ripiegarsi su se stessa e la possibilità di riscoprire la propria capacità mnemonica e immaginativa, costruendo così un mondo del tutto nuovo, in cui l'esterno si manifesta allora positivamente come uno stimolo costante per l'intelletto. Nel *Dono oscuro* Hull si muove, infatti, proprio da questa necessità di superare il rischio di precipitare in quella che egli chiama *cecità profonda*, la quale consiste in una totale rottura tra l'io e il mondo che lo renderebbe sostanzialmente inabile a ricordare l'aspetto dei propri cari, le fattezze degli oggetti e degli ambienti circostanti, oltre che incapace di costruire immagini visive nuove, attraverso gli altri stimoli sensoriali recepiti dall'esterno, con cui sostituire le passate³⁹². Non senza una nota di profonda tristezza egli è spesso tentato di convenire che, per il cieco: «Ben poche cose lo stimolano a uscire da se stesso, per mettere piede nella vita»³⁹³. Ad un simile sconforto è soggetto anche Kuusisto, il quale racconta nel suo romanzo come per lungo tempo abbia tentato di dissimulare la sua cecità³⁹⁴, per non dover fare i conti con quella realtà *diversa* che l'ammissione dell'handicap avrebbe comportato: l'inevitabile e costante dipendenza dagli altri, nonché un inesorabile allontanamento dal mondo e dalle abitudini dei vedenti. La cecità parziale di Kuusisto è simile a quella di Borges, ovvero una menomazione che lo accompagna sin dalla nascita e che è peggiorata progressivamente fino a permettergli di distinguere soltanto sprazzi di luce e di colori che si confondono in un mondo psichedelico e sfuocato, in cui le persone gli appaiono all'improvviso come ombre dantesche sempre sul punto di varcare «il fiume di Caronte»³⁹⁵:

³⁹⁰ Cfr. *ivi*, p. 99.

³⁹¹ Herzog, *Paese del silenzio e dell'oscurità*, cit.

³⁹² A tal proposito Oliver Sacks, che ha scritto una meravigliosa prefazione al saggio di Hull, avvicina questa perdita graduale dei concetti visivi e della capacità immaginativa a quella che i medici definiscono “cecità corticale”, una lesione cerebrale che interrompe la capacità di costruire immagini visive. Nel caso di Hull, ovviamente, questa “cecità corticale” non sarebbe la conseguenza di una «lesione primaria al cervello, bensì al fatto che la corteccia visiva non ha più nulla su cui esercitarsi; non può produrre immagini, indefinitamente, quando non le arriva più alcuno stimolo, alcun *input*, dagli occhi», O. Sacks, *Prefazione a Hull, Il dono oscuro*, cit., p. 10.

³⁹³ *Ivi*, p. 224.

³⁹⁴ «La mia vita è stata così completamente spesa al servizio dello spacciarmi per vedente, che come cieco sono quasi del tutto inetto alla vita. Un paguro bernardo senza la conchiglia», Kuusisto, *Tutti i colori del buio*, cit., p. 143.

³⁹⁵ *Ivi*, p. 7.

La capacità sensoriale del cieco dotato di qualche residuo di vista può essere, di volta in volta, magica e inquietante. Non hai niente davanti, niente alle spalle; ed ecco emergere dalla nebbia un'ombra di forma umana: quanto è incantevole e tremenda! È una visione folle e sacra, l'ininterrotto apparire e scomparire del mondo fisico³⁹⁶.

Si nota come questa descrizione, quasi solipsistica, sembri rievocare quei molteplici mondi ignoti di cui parla Borges nelle sue raccolte poetiche; e Kuusisto sembra infatti ispirarsi allo scrittore argentino, che viene anche nominato direttamente nel corso del romanzo³⁹⁷ (da giovane Kuusisto frequentava il figlio di un'accompagnatrice del poeta), poiché egli condivide con lui il sentimento di una scrittura animata dal fascino della letteratura ed esercitata come terapia dell'anima. Rinchiuso in una soffitta, con la sola compagnia di una radio e di alcune storie registrate su disco, il giovane Kuusisto passa il suo tempo a tradurre le proprie esperienze di cieco, un po' per incanto un po' per rifiuto della sua condizione, in un turbinio di visioni dai contorni onirici e surreali: «mi inventai una foresta primigenia, che riempio di uccelli dialoganti; a volte scrivevo di sottomarini, di naufragi, di gente dispersa in mare». A scuola di stenografia, invece, si esercita su «temi scandinavi»³⁹⁸, lo studio dei quali aveva aiutato lo stesso Borges a superare lo smarrimento provocato dalla sua cecità. Sottomarini, navi e naviganti sovrastati dalla vastità del mare: queste immagini d'acqua appaiono più volte, come fossero le uniche in grado di rappresentare il senso di totale smarrimento psicosomatico del cieco, che si sente disperso in un mondo le cui dimensioni spazio-temporali costituiscono l'unico vero enigma da risolvere – del resto la metafora del mare come inconoscibilità del mondo si è riscontrata anche nella prima parte di questa ricerca.

Hull, ad esempio, ricorda il momento in cui la cecità è diventata una condizione definitiva come l'attimo in cui egli ha iniziato «a sprofondare negli abissi dell'oceano, approdando solo alla fine alla roccia che si erge placida sopra la disperazione»³⁹⁹. Lungo il suo saggio-diario egli, che si definisce «un marinaio che naviga in mare aperto»⁴⁰⁰, torna più volte sull'immagine dell'acqua come flusso soverchiante, della quale i suoi sogni sono ossessivamente popolati. L'immagine ripetuta di una nave sempre sul punto di affondare con lui e la sua famiglia a bordo⁴⁰¹, e che talvolta si trasforma in un sottomarino per immergersi finalmente al disotto di quel gorgogliare d'acqua «cupo e immane», rappresenta per Hull l'inesorabile sprofondamento nell'oscurità cieca, talvolta vissuto con profonda angoscia, talaltra accettato placidamente. Egli comprende come queste visioni rappresentino l'ingresso in una dimensione completamente nuova e inevitabile, in cui egli deve

³⁹⁶ *Ivi*, pp. 8-9.

³⁹⁷ Cfr. *ivi*, pp. 32-33.

³⁹⁸ *Ivi*, pp. 31-32.

³⁹⁹ Hull, *Il dono oscuro*, cit., p. 34.

⁴⁰⁰ *Ivi*, p. 40. Anche Borges si sente smarrito nel mondo, come Odisseo, in un caos «di navi nere che cercano sul mare un'isola amata», cfr. Borges, *L'artefice*, cit., pp. 16-17.

⁴⁰¹ Per l'immagine della nave nel sogno, cfr. *ivi*, pp. 55 e 91.

imparare a muoversi; in essa il tempo stesso gli appare come un «fiume nero e profondo», dal letto sempre più vasto, che lo separa progressivamente dal mondo dei vedenti, i volti dei quali sono destinati dolorosamente a svanire e a confondersi nella sua memoria. Tale perdita si mescola ad un senso di mestizia molto simile a quello incontrato nelle opere di Borges: Hull prende coscienza, come già il poeta argentino, dello smarrimento graduale delle proprie sembianze, insieme a quelle dei propri cari: «Non posso assistere al lavoro del tempo sulla mia faccia»⁴⁰².

Nel documentario di Herzog anche Straubinger confessa, in un momento di tranquillità durante un viaggio in treno attraverso la Baviera, una sua intima rappresentazione della cecità e della sordità, di fortissimo impatto visivo e dal tono quasi biblico:

Se Dio mi avesse dato il dono della pittura rappresenterei i sordociechi in questo modo: un fiume che scorre melodiosamente, lentamente, ma anche inesorabilmente verso un pendio sempre più accentuato [...] Poi un altro fiume dal lato opposto, limpido e trasparente: anche lui scorrerebbe verso il pendio. In fondo un lago scuro e profondo; alla confluenza dei due fiumi, grosse rocce, dove l'acqua sbatte dolorosamente. Poi, molto lentamente, l'acqua si mescolerebbe nel bacino scuro; qui tutto sarebbe calmo, tranne alcuni spruzzi. Questo rappresenta il dolore psichico dei sordociechi. [...] L'acqua contro le rocce rappresenta la depressione del cieco e del sordo che sta per diventare sordocieco⁴⁰³.

Va precisato, però, che l'intensità e la forza immaginifica di queste rappresentazioni, metafore lampanti dello stato d'animo di chi non vede (e nel caso di Straubinger anche di chi non sente), sono proprie di chi ha perso la vista in un momento successivo alla nascita, ovvero a chi ha potuto conoscere il mondo, anche se per poco, attraverso gli occhi.

Helen Keller, ad esempio, diventata sordocieca pochi mesi dopo essere venuta al mondo, lega più facilmente questo senso di smarrimento nella cecità e nella sordità all'immagine di una notte eterna che, nel suo caso, è stata innanzitutto una prigione della coscienza. Le sue capacità intellettive sono state stimolate ad esercitarsi, fin da quando era bambina, tramite l'uso del tatto (il primo fra i sensi a “liberarla” dalla notte, come lei stessa tiene a precisare)⁴⁰⁴, dell'olfatto e del gusto, perciò le sue fantasie sono sensibilmente diverse da chi vede, o da chi ha visto, il mondo. La sua conoscenza dell'universo dei vedenti si è venuta a formare, dunque, su una serie di concetti frammentari, strettamente legati a tutto ciò che ella poteva toccare, gustare e odorare:

Le mie dita, naturalmente, non possono ricevere istantaneamente l'impressione intera di un tutto esteso; ma io ne sento le parti ad una, ad una, e colla mente ne faccio poi la sintesi⁴⁰⁵.

⁴⁰² *Ivi*, p. 166.

⁴⁰³ Herzog, *Paese del silenzio e dell'oscurità*, cit.

⁴⁰⁴ Cfr. Keller, *Il mondo in cui vivo*, cit., p. 61.

⁴⁰⁵ Keller, *Il mondo in cui vivo*, cit., p. 8.

Il film di Arthur Penn, *Anna dei miracoli* (*A miracle worker*, 1962)⁴⁰⁶ tratto dal teledramma di William Gibson del 1957⁴⁰⁷ che si ispira alla straordinaria storia dell'infanzia di Keller – da lei stessa raccontata nell'autobiografia *La storia della mia vita* nel 1903 – concentra tutta la sua forza rappresentativa sulla lotta che l'istruttrice Annie Sullivan, quasi cieca anch'essa, intraprende contro l'oscurità che avvolge la capacità conoscitiva e comunicativa della piccola Helen: l'insegnante e l'allieva, che fino all'arrivo di Annie era viziata a vivere come una selvaggia, costituiscono nel loro scontro corpo a corpo, o meglio «*hand to hand*»⁴⁰⁸, il centro vitale del film. In esso emerge come tema centrale, il valore della vita come forza sufficiente per superare qualunque ostacolo e per gioire delle cose del mondo, anche se è possibile percepirle soltanto in briciole; Annie, nel film, suggella con una frase significativa la necessità di liberare Helen dalle barriere dei suoi handicap: «Nessuno rimane nel buio e nulla finisce, neanche con la morte». Sembra di ritrovare, in questa frase, l'insegnamento eracliteo del *panta rei* che tanta parte di inquietudine e insieme di speranza ha rappresentato nella poesia di Borges, da *Elogio dell'ombra* in poi. Allo stesso modo Lusseyran scrive: «non vi è muro, né perdita, tutto si rimpiazza, tutto continua. Così è della luce per i ciechi»⁴⁰⁹. E di fatto Keller sembra aver colto, nel tempo, la natura del mondo come di un flusso ribollente, in continua evoluzione; nonostante ella non abbia mai visto né udito l'acqua, attraverso il tatto riesce comunque a coglierne il valore simbolico di perdita e di smarrimento che si è visto invadere l'immaginazione degli altri ciechi:

Conducetemi a lungo sull'acqua, e soltanto sull'acqua, e mi darete il senso della solitudine, e della vastità dell'oceano che riempie gli occhi⁴¹⁰.

Si può constatare, dunque, come le immagini che popolano i sogni e le fantasie di questi ciechi, così diversi e pur così vicini tra loro, non rappresentino soltanto un sentimento d'isolamento e di avversità. La dimensione onirica spesso si palesa, anzi, come un'occasione fondamentale per esprimere a pieno il senso di libertà che normalmente viene frustrato dal difficile confronto con la vita quotidiana. Keller afferma di percepire, forse più di chiunque altro, la fluidità del rapporto tra mondo reale e onirico, poiché per molto tempo ella ha vissuto in una «specie di sogno

⁴⁰⁶ A. Penn, *Anna dei miracoli*, da H. Keller, *La storia della mia vita*, USA, Playfilm Productions, 1962.

⁴⁰⁷ Il testo di Gibson fu rappresentato, in Italia, nel 1960 per la regia di Luigi Squarzina; Ottavia Piccolo, a undici anni, debutta nel ruolo di Helen, mentre Annie è interpretata da Anna Proclemer.

⁴⁰⁸ Così Keller ricorda gli anni della faticosa educazione alla vita: «Quando la mia Istituttrice educava il mio spirito incarcerato, in poter delle tenebre, la sua lotta contro di esse mediante il fermo braccio della disciplina, e la luce dell'alfabeto manuale, era bene in un doppio senso, una lotta corpo a corpo (*hand to hand*)», Keller, *Il mondo in cui vivo*, cit., p. 23.

⁴⁰⁹ Lusseyran, *Lo sguardo diverso*, cit., p. 41.

⁴¹⁰ Keller, *Il mondo in cui vivo*, cit., p. 76.

permanente»⁴¹¹. Nel sogno, o più in generale nella loro dimensione psichica, i ciechi possono immaginarsi padroni dei propri sensi, liberi da qualunque limite, possono ritrovare «la giustificazione della loro fede nell'intelletto veggente, e della loro aspettativa di quella luce che splende di là dalla loro vuota, limitata notte»⁴¹². Dalle loro riflessioni si comprende come, grazie alla libertà del sogno, il mondo sembri aprirsi d'improvviso di fronte alla loro immaginazione, anche qualora questa sia addormentata dalla mancanza di materiale visivo nuovo e sempre a disposizione. In questa dimensione, in cui il sogno porta con sé lo strascico delle sue suggestioni anche nella veglia, l'ignoto, forse, non immobilizza più il cieco, ma lo rende consapevole di trovarsi in una nuova "realtà", nella quale egli può finalmente riuscire ad orientarsi. A tal proposito, Kuusisto arriva a pensare che «la cecità [sia] un coefficiente naturale della magia». Questo significa che i non vedenti, attraverso la forza della loro diversa interiorità, arrivino talvolta a percepirsi contemporaneamente presenti e assenti nell'ambiente circostante; ovvero possono esserci e non esserci, nel senso (quasi) heideggeriano di essere *nel* mondo, e al tempo stesso di essere *altrove*. Sempre Kuusisto, infatti, riporta una serie di esempi archetipici di ciechi, ai quali nel tempo si è attribuita una lunga serie di poteri soprannaturali, nonché di valori sacri; una tra le figure antiche che potrebbe esprimere al meglio, secondo i riferimenti dello scrittore di origine scandinava, questa magica ubiquità è quella dello sciamano lappone, che nella tradizione è rappresentato come un cieco la cui anima ha il potere di abbandonare per giorni il proprio corpo e vagare «sotto terra, spostandosi tra le viscere degli antenati sepolti, mentre il suo corpo vivente siede eretto, cieco alla luce»⁴¹³.

Hull, immerso nella sua *cecità profonda*, raggiunge una simile conclusione, poiché si rende conto che informazioni come il luogo in cui si trova o il momento esatto della giornata hanno smesso, ad un certo punto e con naturalezza, di avere importanza; è come se egli si fosse trasferito da un'altra parte, cambiando abitudini e modi di vita. In tal senso la cecità gli appare come un «mondo paradossale, fatto a un tempo di indipendenza e dipendenza»⁴¹⁴. E questa nuova percezione lo fa sentire come un essere volto «alla dissoluzione»:

Io non sono nient'altro che puro spirito, e in quanto tale potrei essere ovunque. [...] L'archetipo della cecità rappresenta il potere di obliterare la distinzione tra ciò che è conosciuto e ciò che non lo è, ciò che è qui e ciò che non lo è, l'interno e l'esterno, lo specifico e il generale. Rappresenta la dissoluzione, la zona di confine tra l'essere e il non essere⁴¹⁵.

⁴¹¹ *Ivi*, p. 119.

⁴¹² *Ivi*, p. 116.

⁴¹³ Kuusisto, *Tutti i colori del buio*, cit., p. 53.

⁴¹⁴ Hull, *Il dono oscuro*, cit., p. 214.

⁴¹⁵ *Ivi*, p. 85.

In base a questa supposizione, la cecità stessa sembra manifestarsi, insomma, come uno stato evanescente ed insostanziale. Keller, infatti, cerca di spiegare come, di fronte alla forza della sua mente la cecità svanisca, insieme alla sordità, poiché entrambe appartengono ai «caduchi sensi materiali»: il pensiero, invece, in diretta connessione con lo spirito, «oltrepassa gli abissi»⁴¹⁶ e rappresenta, da un punto di vista filosofico, l'unica vera realtà⁴¹⁷.

In maniera simile Lusseyran tiene a ribadire, alla fine dello *Sguardo diverso*, il concetto che ha espresso anche in apertura del suo saggio, ovvero che la cecità rappresenta per lui un dono, la cui importante funzione è quella di «ricordare l'origine interiore di ogni conoscenza e il meraviglioso potere di sostituzione delle forme percettive e delle immagini»⁴¹⁸. Ritorna, dunque, l'importanza dell'*attenzione* che ognuno deve prestare al continuo scambio che avviene tra la propria interiorità e l'esterno, unita ad un utilizzo *sinestetico* dei sensi. Solo così, secondo lo scrittore francese, la conoscenza umana acquista vera concretezza e profondità:

Un uomo veramente attento conoscerebbe tutto. Non vi sarebbero per lui dei condizionamenti sensoriali per la conoscenza, non vi sarebbe più né luce né suono, né forma necessaria degli oggetti, ma ogni oggetto gli si presenterebbe con tutti i suoi possibili aspetti, vale a dire ogni oggetto entrerebbe tutto intero nel suo universo interiore⁴¹⁹.

Ispirato dalle riflessioni di Lusseyran, specialmente da questo paradosso del senso interno che gli permette di creare concetti ed idee slegati dalla loro convenzionale staticità spazio-temporale, il coreografo William Forsythe (New York, 1949) elabora nel 2005 uno tra i suoi numerosi *Choreographic Objects*⁴²⁰, dal titolo significativo *Nowhere and Everywhere at the Same Time*⁴²¹. In quanto installazione performativa, l'oggetto coreografico ha già di per sé una natura ubiquitaria, poiché varia a seconda dei luoghi e dei performer che vi partecipano. Ma questa performance in particolare consiste, in sostanza, in un'esplorazione del potenziale cinetico dello spazio. Uno o più danzatori si muovono in uno ambiente sgombro, dal cui soffitto scendono una numerosa serie di pendoli, sospesi ciascuno ad un lungo filo trasparente. I performer sembrano giocare, pur con estrema concentrazione, a scoprire tutte le possibilità di movimento dei pendoli, imprimendogli diversi impulsi di moto, attorcigliandone alcuni, ma lasciando sempre che sia

⁴¹⁶ *Ivi*, p. 77.

⁴¹⁷ «La sordità e la cecità non esistono nella mente immateriale – che è filosoficamente il mondo reale – ma sono relegate coi caduchi sensi materiali. La realtà, di cui le cose visibili sono i simboli, risplende davanti alla mia mente», Keller, *Il mondo in cui vivo*, cit., p. 100.

⁴¹⁸ Lusseyran, *Lo sguardo diverso*, cit., p. 53.

⁴¹⁹ *Ivi*, pp. 59-61.

⁴²⁰ Per il riferimento a Lusseyran, cfr. W. Forsythe, *Choreographic objects. Nowhere and Everywhere at the Same Time*, in www.williamforsythe.de/installations.html (ultima consultazione: gennaio 2013), oppure il programma: Biennale Danza, *Awakenings*, a c. A. d'Adamo, tr. O. Barmine, Venezia, La Biennale, 2012, p. 36.

⁴²¹ W. Forsythe, *Nowhere and Everywhere at the Same Time*, Dresda-Francoforte, The Forsythe Company, 2005. In Italia l'oggetto coreografico è stato recentemente allestito in occasione dell'ottavo Festival Internazionale di Danza Contemporanea della Biennale di Venezia, presso le Artiglierie dell'Arsenale, nel mese di giugno 2012; unico performer il danzatore Brock Labrenz.

l'inerzia del loro movimento consequenziale a creare gli esiti più inattesi. I danzatori si muovono in questo spazio da un punto all'altro, servendosi dei pendoli quasi come i ciechi si servono del loro bastone bianco per esplorare uno spazio che non vedono-conoscono. Ostacoli e vie di fuga cambiano di continuo; i performer alternano momenti in cui la loro gestualità corporea entra in simbiosi con l'oscillazione dei pendoli, a momenti in cui essi oppongono la spigolosità delle loro azioni sul moto di essi, come fossero i direttori di un'orchestra composta da strumenti silenziosi. Si viene a creare, così, una dimensione quasi onirica: nella densità del silenzio gli spettatori, che guardano dai margini, diventano lentamente a loro volta parte integrante di questo oscillare simbolico. L'oggetto coreografico riesce dunque a comunicare, con la sua forza ipnotica, la sensazione di essere trascinati nella risacca; come spiega Forsythe, intervistato in occasione dell'ottavo Festival Internazionale della Danza di Venezia – nel 2010 gli era stato inoltre conferito il Leone D'Oro alla carriera –, *Nowhere and Everywhere* rappresenta «un modello del passaggio virtuale da uno stato a un altro in qualsiasi spazio immaginabile»⁴²².

Anche Pina Bausch nel suo *Café Müller* (1978)⁴²³ aveva utilizzato un simile espediente per esplorare uno spazio che si rivela, ancora più nettamente che in Forsythe, la dimensione esistenziale e psicologica dei danzatori che lo animano. La stessa coreografa ha scelto di inserirsi in prima persona nell'esplorazione di questa sorta di luogo dell'anima. Dopo aver visto questo pezzo, Federico Fellini è convinto che anche «Pina Bausch abbia creato il suo *Otto e mezzo*»⁴²⁴ e, affascinato dall'enigmatica espressività della coreografa, qualche anno dopo le chiederà di interpretare la parte della principessa cieca nel suo film, altrettanto surreale e malinconico, *E la nave va* (1983)⁴²⁵. In *Café Müller*, infatti, Pina si muove come una cieca, ad occhi chiusi, insieme a pochi altri danzatori altrettanto smarriti, in un locale abbandonato e avvolto nella penombra. Unici oggetti che ostacolano i movimenti incerti e a braccia protese dei performer sono i numerosi tavolini e sedie sparsi casualmente per la scena. Per chi non può vedere, muoversi in uno spazio gremito di oggetti contro cui è facile ferirsi rappresenta, almeno in una prima fase, una dimensione limitata di esistenza, determina cioè uno spazio claustrofobico. Si fa dunque contingente una ricerca che, prima di essere esplorazione del mondo esterno, è innanzitutto un'indagine interiore o, come scrive Roberto Alonge, è «una ricerca del proprio corpo»⁴²⁶. Infatti, come spiega Leonetta Bentivoglio: «tutto il significato, sottratto agli oggetti, è affidato al movimento»⁴²⁷. Attraverso di esso lo spazio prende vita, ma come proiezione del mondo interiore e delle sue crisi, delle sue

⁴²² Forsythe in Biennale Danza, *Awakenings*, cit., p. 36.

⁴²³ P. Bausch, *Café Müller*, Wuppertal, Tanztheater, 1978.

⁴²⁴ Cit. in L. Bentivoglio, *Il teatro di Pina Bausch*, Milano, Ubulibri, 1985, p. 95.

⁴²⁵ F. Fellini, *E la nave va*, Italia, Rai, 1983.

⁴²⁶ R. Alonge, *I contatti misteriosi fra l'uomo e la donna*, in AA. VV., *Pina Bausch, teatro dell'esperienza, danza della vita. Atti del Convegno Internazionale. Torino 2-5 giugno 1992*, a c. E. Vaccarino, Genova, Costa&Nolan, 1993, p. 130.

⁴²⁷ Bentivoglio, *Il teatro di Pina Bausch*, cit., p. 95.

rivoluzioni, dei suoi assestamenti. Sembra quasi che Bausch abbia scelto di tornare per un momento all'infanzia, chiudendo gli occhi e immaginando di essere altrove e di poter, con questa magia, condividere con il pubblico i malinconici sogni che popolano il suo immaginario umano e teatrale.

8.0 Al di là della luce e delle tenebre

È giunto il momento, ora che ci si trova quasi alla fine di questa ricerca, di sfatare un mito dal quale ci si è pur lasciati ammaliare nel tentativo di rintracciare i reconditi significati di un tema così sfuggente e plurale: ovvero che la cecità costituisca, o rappresenti, un mondo esclusivamente e letteralmente immerso nel nero dell'oscurità.

È vero che, come si è visto, spesso questo buio consiste più in uno stato psichico, emotivo ed esistenziale del cieco, il quale il più delle volte egli cerca di affrontarlo proprio opponendovi la forza dell'immaginazione; i sogni stessi, del resto, nascono da una dimensione notturna, che costituisce una sorta di archetipo collettivo da cui hanno origine molte delle allucinazioni e delle inquietudini umane. Ma si è visto anche come soprattutto i ciechi "veri", cioè quelli che non appartengono ad una dimensione letteraria creata dai vedenti, tendano a superare quest'immagine di oscurità, relegandola in una visione fittizia, metaforica, della realtà. In questo senso, essi si avvicinano molto di più ad una visione della cecità di antica memoria mitologica, di cui la figura di Edipo rappresenta il simbolo dominante. Il buio sembra dunque legato ancora una volta ad una dimensione di cecità della coscienza, piuttosto che di incapacità di vedere in senso stretto. Tanto più il cieco si rivela capace di esercitare le energie che gli vengono dalla sua stessa interiorità, quanto più l'oscurità è rischiarata da una luce speciale, che non ha nulla a che vedere con quella del sole, almeno quanto le tenebre del cieco non hanno nulla a che vedere con il buio della notte.

In senso semplificativo, se un vedente chiude gli occhi, d'improvviso non vede più nulla e tutto gli sembra *spegnersi*. Ma egli può sempre tornare a riaprirli, mentre il cieco non vive ad occhi chiusi e nel fondo di se stesso possiede una luce che la vista, da sola, non può scorgere. In questo capitolo si vedrà, ancora più precisamente, come tenebre e luce costituiscano un'unica essenza dalle molteplici sfaccettature; insieme, esse rappresentano le facce di un'unica moneta, quella stessa che, come si è visto, ha popolato così tante, meravigliose visioni borgesiane.

8.1 La notte. Stereotipi e metafore

Ascolto ogni volta con rinnovata sorpresa le persone più serie, medici, scrittori, psicologi, parlare di questa "notte" terribile in cui ci immerge la cecità. Notte è la parola che tutti adoperano, ed io devo protestare, perché questa parola rivela uno strano pregiudizio⁴²⁸.

Con queste parole Lusseyran introduce una questione di difficile comprensione per chi vede, ma comunque dotata di una forza chiarificatrice. Egli sostiene che, nel momento in cui ha perso la vista, ha scorto subito una sorta di luce nuova, che non ha nessun legame con quella del «mondo

⁴²⁸ Lusseyran, *Lo sguardo diverso*, cit., p. 41.

degli occhi»⁴²⁹, pur condividendo con essa lo stesso potere «di crescere, di decrescere, di spostarsi», e al tempo stesso non si può definire “interiore”. La sua cecità, anziché allontanarlo da quella luce, lo ha portato «più vicino alla sua sorgente»⁴³⁰. Come tiene a precisare, anche quei ciechi dalla nascita che in seguito hanno riacquistato la vista affermano di aver posseduto, da sempre, una luce che non poteva ritenersi uguale a quella vista poi con gli occhi, ma era piuttosto un suo «equivalente»⁴³¹. Lusseyran spiega, inoltre, che la luce cambia di intensità a seconda del suo stato d’animo: l’energia vitale data dalla gioia e dal coraggio provocano una sorta di esplosione dello spazio luminoso, mentre uno stato d’animo depresso o rabbioso provoca un rimpicciolimento delle capacità di visione permesse da quella luce; persino l’orientamento nello spazio risente di queste variazioni. Con questa esperienza egli vuole dunque sottolineare come la sua morale spirituale non consista in una serie di regole astratte ed esteriori, ma dipenda piuttosto da un imperativo contingente, «un ordine di fatti, come un’economia della luce»⁴³². Anche Hull, quando scrive: « Se non sono mai nella luce, è ugualmente vero che non sono mai nelle tenebre. [...] Nessuno può spegnere la luce che è dentro di me»⁴³³, sembra possedere questa sorta di luce che lo anima dall’interno.

L’esperienza personale raccontata da Lusseyran acquista ancora maggior concretezza, se si pensa a quanto scrive l’antropologo Le Breton a proposito di come l’uomo percepisce la notte:

La notte è il tempo della sconessione del senso. [...] L’oscurità libera i significati, li sottrae al loro ancoraggio abituale, li fa impazzire. Priva della sua superficie di senso, il mondo diviene spessore insondabile. Il principio di realtà è fragile. Mezzanotte è l’ora del delitto, o degli incubi, così come un mondo immerso nel crepuscolo dice il disagio di chi non riesce a ritrovarsi⁴³⁴.

Anche Le Breton, dunque, è di un’opinione simile a Lusseyran quando afferma che l’affievolirsi della luce, o la sua totale mancanza, ha un legame molto stretto con il senso di smarrimento psicologico ed emotivo dell’individuo. Per tale ragione il pensiero che la notte costituisca l’unica dimensione possibile di chi non vede è erroneo, poiché sarebbe come dire che il cieco sia vittima di un costante senso di crisi. Inoltre Le Breton afferma che «la vista è pervasa da considerazioni morali», di fatto concordando con quello che Lusseyran sostiene riguardo alla sua condizione di non vedente. Il linguaggio dei vedenti è ricco di espressioni comuni in cui si associa l’atto del vedere ad un preciso stato d’animo e l’antropologo cita due espressioni esemplificative: «vedere tutto nero» o

⁴²⁹ *Ivi*, p. 43

⁴³⁰ *Ibidem*.

⁴³¹ *Ivi*, p. 47.

⁴³² *Ibidem*.

⁴³³ Hull, *Il dono oscuro*, cit., p. 89.

⁴³⁴ Le Breton, *Il sapore del mondo*, cit., p. 97.

al contrario «vedere tutto rosa»⁴³⁵. Secondo una logica di reciprocità, dunque, se i vedenti associano l'oscurità e la luce a determinate condizioni psico-fisiche, bisognerà convenire che anche i non vedenti sperimentino la loro condizione in modalità più o meno simili. Helen Keller, infatti, dichiara con vivace fermezza: «La nostra cecità non cambia di uno iota il corso delle realtà interiori»⁴³⁶. Per lei, come abbiamo visto, l'oscurità totale la induce a ripensare a quel momento della sua infanzia in cui, senza la guida di Annie Sullivan, era inconsapevole di essere al mondo e ancor più ignara di poter comunicare le proprie percezioni agli altri; per lei il buio ha soltanto un valore metaforico, rappresenta «la notte dell'ignoranza e dell'insensibilità»⁴³⁷.

Borges, che definiva la propria cecità «modesta», dal momento che riusciva a scorgere da un occhio qualche sbuffo di colore, nella conferenza sulla *Cecità*, di cui si è già avuto modo di parlare, ci tiene a precisare che il cieco non vive in un mondo nero; tant'è che la sua poesia è popolata di immagini nebulose e sfuocate, così come sono le sue visioni del mondo sensibile, del quale riesce ancora a scorgere qualche tonalità di verde, di blu e, paradossalmente, soprattutto di giallo, il colore caldo della luce. L'affetto che egli prova per questo colore, che non l'hai mai abbandonato nel corso degli anni, ritorna nel componimento che dà il titolo alla raccolta *L'oro delle tigri*, di cui si leggono di seguito alcuni versi:

Con gli anni mi hanno abbandonato
Gli altri incantevoli colori
E ora mi restano soltanto
La vaga luce, l'ombra inestricabile
E l'oro dell'inizio.

Se nella sua opera sussiste un qualche legame con l'oscurità, esso si ritrova nel concetto dell'*ombra*, quasi sempre perifrasi della cecità. Il poeta argentino, dunque, nega del tutto la rappresentazione della realtà del cieco come di una notte scura e arriva a spingersi fino ai sonetti di Shakespeare per negare questa concezione:

«*Looking on darkness, which the blind do see*»⁴³⁸, ovvero «Osservando l'oscurità che i ciechi vedono». Se per oscurità intendiamo qualcosa di nero, il verso di Shakespeare è falso. [...] «*Le rouge et le noir*» sono i colori che ci mancano⁴³⁹.

È interessante notare come, insieme a Borges, anche altri ciechi scorgano un alternarsi intermittente di colori dalle tonalità più o meno simili alle sue: Kussisto racconta come i suoi occhi si ritrovino talvolta a vagare attraverso numerose sfumature, quasi stesse guardando la tela di un

⁴³⁵ Cfr. *ivi*, p. 75.

⁴³⁶ Keller, *Il mondo in cui vivo*, cit., p. 69.

⁴³⁷ *Ivi*, p. 63.

⁴³⁸ Il sonetto di Shakespeare è il ventisettesimo, “Weary with toil, I haste me to my bed”, citato al v. 8.

⁴³⁹ Borges, *La cecità*, cit., p. 16.

quadro astratto o dipinto con la tecnica del *dripping* di Jackson Pollock, «tra fili d'argento e un brulichio di colori verdi, rosa e fumo»⁴⁴⁰.

L'artista e regista cinematografico inglese Derek Jarman (Northwood, 1942 – Londra, 1994) ha voluto fare della percezione del colore l'unica dimensione davvero significativa per il cieco. Persa quasi del tutto la vista negli ultimi anni di vita a causa dell'aids, nel suo penultimo film, *Blue* (1993)⁴⁴¹, Jarman esprime attraverso la scelta di porre il monocromo blu di Yves Klein (IKB) come unico fotogramma del film, che dura settantasei minuti ed è accompagnato soltanto da voci, suoni e musica, la libertà totale dalla prigionia dell'immagine. Come spiega egli stesso:

Il monocromo è un'alchimia, la liberazione effettiva dalla personalità. Articola il silenzio. È il frammento di un lavoro immenso senza limiti. Il blu del paesaggio della libertà⁴⁴².

Fini Straubinger spiega invece che, esattamente come la sordità non consiste nell'essere avvolti dal silenzio, anzi, purtroppo è spesso scossa da una serie di scricchiolii e fruscii intollerabili, allo stesso modo la cecità non «significa buio totale. Si vedono strani colori: nero, grigio, bianco, blu, verde e giallo»⁴⁴³. Il titolo stesso del documentario in cui Straubinger funge da guida in questo *paese del silenzio e dell'oscurità*, non vuole definire il mondo in cui vivono i sordociechi, ma molto probabilmente ricalca una frase di Helen Keller che apre il diario *Il mondo in cui vivo*, in cui l'autrice si rivolge ai lettori in tono tenero e canzonatorio insieme: «Voi siete così avvezzi alla luce che temo di vedervi inciampare, quand'io mi proverò a guidarvi attraverso il paese delle tenebre e del silenzio»⁴⁴⁴.

Si può dunque concludere, ripensando anche ad una riflessione di José Saramago già citata nel quarto capitolo in cui egli afferma che «il buio è semplicemente l'altro lato della luce, la sua luce segreta»⁴⁴⁵, che l'oscurità, riferita al mondo del cieco, costituisce uno stereotipo per chi vede e una metafora per chi non vede. In tal senso, ciechi e vedenti sono uniti da una medesima percezione della notte come smarrimento, nonché fonte di meraviglie e di allucinazioni, come metafora della morte, come sonno della coscienza. Come scrive, da un punto di vista teologico, Hull, Dio raggiunge tutti gli esseri umani, ed è nella sua concezione che, più che in qualunque altra entità, tenebre e luce si compenetrano:

⁴⁴⁰ Kuusisto, *Tutti i colori del buio*, cit., p. 10.

⁴⁴¹ D. Jarman, *Blue*, Gran Bretagna, Basilisk Communications, 1993.

⁴⁴² Jarman cit. in G. Del Re, *Derek Jarman*, Milano, Il Castoro, 1997, p. 93.

⁴⁴³ Herzog, *Paese del silenzio e dell'oscurità*, cit.

⁴⁴⁴ Keller, *Il mondo in cui vivo*, cit., p. 2.

⁴⁴⁵ Saramago, *Il quaderno*, cit., p. 46.

Vi sono molti mondi e molti ordini, ma Dio è una realtà inframondana. [...] Dio non abolisce le tenebre; Dio è il Signore così della luce come delle tenebre. [...] Per questo io continuo nel mio viaggio, non attraverso le tenebre, ma verso di esse⁴⁴⁶.

8.2 La forza dell'immaginazione: alcuni esempi cinematografici e teatrali

Dancer in the Dark (2000) è il film con cui Lars von Trier (Copenaghen, 1956) completa la sua *Trilogia del cuore d'oro* – così intitolata perché il tema portante dei tre film è proprio la bontà d'animo e la forza idealistica dei personaggi, destinati tutti a una fine tragica –, prima intrapresa con i film *Le onde del destino* (1996) e *Idioti* (1998), quest'ultimo diretto secondo le regole stabilite nell'ormai celebre manifesto stilistico *Dogma 95*, firmato da von Trier insieme al collega Thomas Vinterberg.

La storia è ambientata negli anni Sessanta, in una cittadina dello stato di Washington; immigrata dalla Cecoslovacchia per far operare il figlio agli occhi ed impedire così che diventi cieco a causa della sua stessa malattia ereditaria, Selma lavora tutto il giorno in una fabbrica per racimolare la somma sufficiente a pagare le spese mediche. Determinata a nascondere il suo problema a vicini di casa e amici, Selma non ha altra gioia al di fuori del suo amore per i musical, che la portano a rifugiarsi spesso in vivaci fantasticherie in cui tutti danzano e cantano intorno a lei, come fosse al cinema. Secondo von Trier il mondo immaginario di Selma non costituisce soltanto una semplice evasione, ma per lei «ha origine da una vera e propria necessità intima di giocare con la vita, e di riuscire a integrarla in un mondo tutto suo»⁴⁴⁷. Il suo buon cuore e la sua determinazione, oltre a permetterle una forma del tutto personale di felicità, saranno però anche la causa della sua rovina; ella verrà infatti derubata dal vicino di casa Bill (David Morse), il quale è sull'orlo della bancarotta ed è l'unica persona a cui Selma ha raccontato il suo segreto. Durante un litigio tra i due, Bill muore a causa di un colpo di pistola accidentale. Selma viene così condannata all'impiccagione senza la possibilità economica di difendersi; ella accetta il suo destino affinché sia possibile che il denaro da lei risparmiato salvi il figlio dalla cecità permanente, della quale si sente responsabile.

Con buona probabilità, *Dancer in the Dark* è l'unico film al mondo che sia mai stato accompagnato da un manifesto completamente dedicato dal regista al suo personaggio principale, come se si trattasse di una persona in carne ed ossa. Nel 1999, mentre lavorava al film, von Trier ha infatti pubblicato su «Cahiers du cinéma» *Il manifesto Selma*, in cui descrive con brevi affermazioni entusiastiche i tratti peculiari e definitivi di Selma Jezkova, la cieca “danzatrice nel buio”

⁴⁴⁶ Hull, *Il dono oscuro*, cit., p. 242.

⁴⁴⁷ *Ibidem*.

interpretata da Björk (cantante islandese molto in voga negli anni Novanta), che per questo ruolo vinse la Palma d'oro al Festival di Cannes. Infatti Selma costituisce il centro vitale e immaginifico di questo musical anomalo, che si potrebbe definire piuttosto un "meta-musical"⁴⁴⁸; la prima scena del film mostra le prove di una versione amatoriale di *Tutti insieme appassionatamente* (*The Sound of Music*, 1959) in cui Selma si prepara ad interpretare il ruolo di protagonista, ma si limita ad accennare con i compagni soltanto poche note e qualche passo; per assistere ad una vera e propria scena musicale bisogna attendere più di mezz'ora dall'inizio del film. In questa struttura ibrida Selma è una protagonista tre volte annunciata: si presenta contemporaneamente come personaggio principale del musical di Rodgers e Hammerstein, del film stesso e delle sue evasioni sognanti, ispirate dal suo amore per il canto e per il cinema. In questo mondo dimezzato tra realtà brutali e gioiose finzioni, la forza di Selma risalta come una luce che concilia i due opposti, tanto che, come scrive von Trier, in lei prevale un'irriducibile «sensazione che sogno e realtà alla fine si incontrino»⁴⁴⁹.

Come si è detto, la bellezza del sogno in cui si rifugia Selma rappresenta uno squarcio di luce nella tragicità del reale e le scelte stilistiche di von Trier sono finalizzate ad acuire questa percezione. Infatti, tenendo a mente alcune delle regole autoimpostesi con *Dogma*, il regista danese utilizza la camera manuale per riprendere, come *dal vivo* e quasi da amatoriale, le scene che raccontano il grigiore malinconico della vita di Selma, nonché della sua cecità; nessuna luce o colore aggiuntivi, nessuna musica extradiegetica arrivano a snaturare la crudezza delle inquadrature. Lo sguardo della telecamera si muove con invadenza e slitta di continuo, come strabico, da un particolare all'altro, cogliendo immagini frammentarie e scontornate; lo spettatore è così sottoposto a quella stessa "fatica della visione" alla quale, si immagina, è sottoposta la protagonista quasi cieca. Come nota Tina Porcelli, non a caso von Trier quando parla della realizzazione di *Dancer in the Dark* sostituisce al termine di inquadratura quello di *puntamento* sui particolari delle mani, dei piedi o del volto dei personaggi. Il regista tende cioè a precisare che la sua intenzione non è soltanto quella di creare un quadro, quanto piuttosto di *andare verso* gli attori con la cinepresa, avvicinando vertiginosamente lo sguardo dello spettatore a ciò che accade al di là dello schermo. Per von Trier la finzione cinematografica deve essere *vissuta* come un evento, nell'*hic et nunc*, come la «rappresentazione unica e irripetibile della vita»⁴⁵⁰. In tal senso è come se l'occhio della cinepresa,

⁴⁴⁸ L'idea stessa alla base di *Dancer in the Dark* è stata ispirata da un video musicale; nel 1995 von Trier vede il videoclip della cover di Björk *It's Oh so Quiet* (di Betty Hutton) diretto da Spike Jonze. La cantante si muove in una grigia realtà cittadina (il video inizia in un negozio di pneumatici) che, all'esplosione del suo canto d'amore, muta completamente: tutto si riempie di colore e persone ed oggetti partecipano del suo sentimento danzando come in un musical, esattamente come avviene nel film di von Trier, dove il grigiore della vita di Selma si anima d'improvviso ad ogni sua fantasticheria. Cfr. T. Porcelli, *Lars von Trier e Dogma*, Milano, Il Castoro, 2001, pp. 158-159.

⁴⁴⁹ L. von Trier, *Il manifesto di Selma*, in «Cahiers du cinéma», 540, novembre 1999, p. 10.

⁴⁵⁰ T. Porcelli, *Lars von Trier e Dogma*, Milano, Il Castoro, 2001 p. 169.

insieme a quelli della protagonista, riuscisse a cogliere particolari sempre più piccoli e sfuocati, come una luce che si spegne lentamente e permette di intravedere ancora soltanto qualche sprazzo di vita. Questa scelta ricorda, in qualche modo, la progressiva scarnificazione che Beckett infligge alle sue opere e, infatti, anche qui l'espedito funge da premonitore di un destino impietoso e incomprensibile.

In questo affievolirsi dell'immagine la luce e il colore delle scene musicali esplodono con ancora maggior forza, opponendosi al buio della realtà. Anche in questo scene lo sguardo della telecamera, la cui distanza convenzionale è stata infranta, si manifesta in tutta la sua potenza visiva. L'effetto abbacinante delle scene musicali è ottenuto da von Trier con modalità opposte a quelle scelte per le scene pseudo amatoriali: durante le riprese dei momenti coreografici, infatti, egli sceglie di posizionare un centinaio di telecamere diverse, molte delle quali abbandonate ad un movimento del tutto casuale, per cogliere tutte le angolazioni possibili e seguire tutti i movimenti dei ballerini e di Selma. Con l'imponenza di questo materiale, von Trier cerca di evitare che nella fase di montaggio, segno dell'artificiosità della creazione cinematografica imposta "dall'esterno" e in un secondo momento, si snaturi la spontaneità e la simultaneità dell'evento colto nella sua verità⁴⁵¹. Porcelli nota come in questo film von Trier abbia infatti cercato «di sperimentare nella pratica del cinema quella "perdita del controllo" che tanto lo ha trattenuto nei suoi primi lavori»⁴⁵². I molteplici occhi delle telecamere, però, appaiono altrettanto disorientati e confusi di quell'unico occhio quasi "incollato" al corpo di Selma, nelle scene recitate. Coerentemente con il genere musical, dunque, solo le immagini e la musica possiedono un valore espressivo. Al di là delle scene cantate e danzate, ad esempio, in una serie di particolari delle mani, dei piedi e degli occhiali enormi di Selma e del figlio si individua una capacità espressiva fortemente patetica. Ovvero, più progredisce la cecità della protagonista, più aumenta l'insistenza nel sottolineare la sua incertezza nei movimenti: le sue mani vagano incerte nello spazio, i piedi inciampano sulle rotaie del treno che percorre per orientarsi sulla strada verso casa.

Due momenti in particolare sono estremamente commoventi e significativi: il primo è quello in cui Selma presenzia ad una delle ultime prove di *Tutti insieme appassionatamente* – presto dovrà abbandonare lo spettacolo per il sopraggiungere definitivo della cecità – e Kathy (Catherine Deneuve), sua amica e compagna di lavoro, le mima con le dita sul palmo della mano i passi del ballo che si sta provando sulla scena. La tenerezza di questo scambio ricorda una situazione simile in *Paese del silenzio e dell'oscurità* di Herzog, in cui anche l'accompagnatore di Fini Straubinger mima con le dita sulla mano di lei il ritmo della musica suonata da un quartetto di violini, durante

⁴⁵¹ Cfr. *ivi*, p. 170.

⁴⁵² *Ivi*, p. 161.

una conferenza sulla condizione degli invalidi alla quale presenziava l'allora presidente della Repubblica federale tedesca Gustav Heinmann; è stato proprio in quell'occasione che Herzog, come racconta egli stesso, ha conosciuto Fini ed ha avuto l'idea di girare il documentario su di lei⁴⁵³.

La seconda inquadratura rilevante mostra le mani di Selma attorno ad un bicchiere; mentre si versa dell'acqua tiene un dito all'interno del bordo per sentire il livello dell'acqua. È così che Bill ha la certezza che Selma sia diventata cieca e può approfittare della sua difficoltà per spiarla e vedere dove nasconde il denaro. Come già ha notato Porcelli: «Quell'inquadratura del dito nell'acqua è un'*immagine* che rende la *mancanza d'immagine*: la cecità»⁴⁵⁴.

È interessante notare come la volontà del regista danese di depurare l'arte del cinema da tutti i filtri che normalmente vengono posti tra l'obbiettivo della telecamera e il soggetto che deve riprendere, assomigli molto a ciò che sostiene Lusseyran, come abbiamo in parte potuto analizzare, a proposito di come la cecità ponga fine a quella sorta di "cosmesi" del mondo, ovvero a quella necessità ormai involontaria dell'essere umano di mascherarsi per la società; ovvero, secondo Lusseyran, nel rapporto tra gli individui ha sempre la meglio un tacito accordo non fra una data persona e un'altra, ma «fra lei e la società»⁴⁵⁵. Si pensa, dunque, che lo sguardo della cinepresa di von Trier voglia essere cieco, ma non in senso deteriore e scontato, quanto piuttosto perché si sottrae ad uno sguardo moralista o "politico" ed è attratto dall'osservazione di una realtà che si presenta, in quanto più *diretta*, avvolta da un'altra dimensione di valori, una realtà filtrata, semmai, dallo sguardo diverso di Selma, in grado di scorgere «particolari che solo lei riesce a vedere o a percepire»⁴⁵⁶.

Anche se schiaffeggiati dall'impatto destabilizzante di queste immagini, come è nello stile provocatorio di von Trier, gli spettatori riescono perciò ad entrare, e con tutto il corpo, nella dimensione claustrofobica, ma anche paradossalmente liberatoria, della vita di Selma, condividendo con lei, fino all'ultima nota strozzata, quella speranza che la capacità interiore di immaginare un mondo *diverso* riesce sempre, o quasi, a rinnovare. Il medesimo riconoscimento di un valore "scomodo" dell'arte, si è visto anche in ciò che Max Frisch sostiene a proposito del valore, unico, della letteratura come costante irritazione.

Come dire che l'arte sussiste in quanto capacità d'immaginazione, in quanto sguardo che vaga inarrestabile alla ricerca di una bellezza che possa sconfiggere il grigiore materiale dell'esistenza.

⁴⁵³ Cfr. W. Herzog, *Herzog on Herzog*, a c. P. Cronin, Faber and Faber, 2002, pp. 73-76.

⁴⁵⁴ Porcelli, *Lars von Trier e Dogma*, cit., p. 170.

⁴⁵⁵ Lusseyran, *Lo sguardo diverso*, cit., p. 31.

⁴⁵⁶ Von Trier, *Il manifesto di Selma*, cit., p. 10.

L'arte è come la gioia per von Trier: «non è vivere» ma è lei a «consentirci di sopportare la vita»⁴⁵⁷.

E come scrive, con pura penna, Helen Keller:

È vero di noi, come dei veggenti, che nel mondo più bello si entra sempre per mezzo della fantasia. Se volete figurarvi di essere quello che non siete, qualche cosa di bello, di nobile, di grande, voi chiudete gli occhi e per un momento sognate ciò che bramate di essere⁴⁵⁸.

Una simile forza artistica, gioiosa e vitale che porta all'invenzione di un mondo fatto tutto di meraviglie, si ritrova anche in uno spettacolo della Needcompany, compagnia teatrale belga fondata nel 1986 e diretta dal regista e autore Jan Lauwers (Anversa, 1957). Ci si riferisce ad *Isabella's room* (2004)⁴⁵⁹, storia raccontata in forma musicale, vicina al musical ma le tempo stesso distaccata come in *Dancer in the Dark*, e che come il film ha protagonista una donna cieca, Isabella appunto, interpretata da Viviane de Muynck, uno dei pilastri della Needcompany. L'anziana donna è quasi inferma su una sedia, fuma e indossa sempre degli occhiali scuri, quasi fosse un Hamm beckettiano al femminile, e passa tutto il tempo nella propria stanza parigina, affollata di oggetti etnologici africani, posseduti un tempo dal padre che non ha mai conosciuto⁴⁶⁰, attraverso i quali ella vaga con la memoria nella sua vita passata, un'esistenza interamente costruita su menzogne dal gusto esotico e fiabesco. Così sulla scena gli spettatori vedono danzare e cantare tutti i componenti, ormai defunti, della famiglia adottiva della protagonista; gli aneddoti, le canzoni, i momenti di gioia e di malinconia sono proiezioni fittizie e frammentarie della mente di Isabella che, quasi a vincere l'immobilità alla quale è destinata la sua vecchiaia, si materializzano nell'*hic et nunc* scenico con straripante forza espressiva. Tra una risata e l'altra emerge così l'orrore di un passato stravolto dalla Seconda Guerra Mondiale, dall'abbandono da parte dei propri cari, e da un amore difficile per un uomo sopravvissuto alla distruzione di Hiroshima. Anche qui, dunque, le difficoltà dovute alla cecità e ad una vita fatta di sofferenze indicibili vengono combattute attraverso il potere della fantasia, la quale si serve di tutto un background artistico di immagini – da Joyce, da Picasso, fino a Lawrence d'Arabia e a David Bowie – per rovesciare l'aspetto desolante della realtà, in un mondo in cui sia, nonostante tutto, valsa la pena di vivere.

Nella preziosa versione cinematografica di *Zatoichi* diretta ed interpretata da Takeshi Kitano (Tokyo, 1947) nel 2003 – e che gli valse il premio per la regia alla sessantesima Mostra del Cinema

⁴⁵⁷ *Ibidem*.

⁴⁵⁸ Keller, *Il mondo in cui vivo*, cit., p. 69.

⁴⁵⁹ Lo spettacolo è andato in scena per la prima volta il 9 luglio 2004 al Festival d'Avignon, presso il Clôître des Carmes. In Italia è stato recentemente rappresentato in occasione del quarantunesimo Festival Internazionale del Teatro della Biennale di Venezia, nell'ottobre 2011.

⁴⁶⁰ Gli oggetti di scena, provenienti da varie zone dell'Africa, sono davvero un'eredità del padre di Lauwers, al quale egli dedica questa sorta di autobiografia fantasiosa in forma di musical.

di Venezia –, il tema della cecità costituisce nuovamente un pretesto per inventare un mondo di illusioni ottiche in cui la verosimiglianza viene catarticamente cancellata per dare libero sfogo ad un’immaginazione tutta di suoni, forme e colori. Prima di questo film, Kitano si è già dimostrato abile nel saper tradurre in immagini – «per me l’immagine è prioritaria»⁴⁶¹ afferma in un’intervista – l’intensità del mondo sensoriale dei personaggi che sono affetti da handicap, come ad esempio del sordomuto di *Il silenzio sul mare* (1991), o del pittore paraplegico in *Hana-bi* (1998) o del cieco di *Dolls* (2002)⁴⁶².

La storia di *Zatoichi*, massaggiatore cieco straordinariamente abile nell’uso della katana, ha una lunga tradizione popolare in Giappone⁴⁶³: le sue avventure sono un’invenzione letteraria di Kan Shimozawa e sono state trasposte in film per la televisione e per il grande schermo a partire dal 1962 con *Zatoichi monogatari*⁴⁶⁴, anno che vede l’attore Shintaro Katsu per la prima volta nei panni dell’eroe cieco. Per più di vent’anni, infatti, egli interpreta il personaggio, apparendo un’ultima volta nello *Zatoichi* da lui stesso diretto nel 1989, in cui mostra un eroe ormai anziano e indebolito.

Quando a Kitano viene proposto di girare una sua versione di *Zatoichi*, in commemorazione del defunto attore, egli coglie l’occasione per piegare alla propria creatività la storia e l’identità del famoso spadaccino, divenuto un’icona a metà tra il folklore e il pop, dando vita ad una magnifica allucinazione. Egli, infatti, tiene ad allontanarsi radicalmente dalla stereotipata ed ingenua versione di Katsu nei film precedenti; solo in tal senso, come nota Vincenzo Buccheri, questo film di Kitano è annoverabile nel genere *pulp* di matrice tarantiniana, dal momento che si riscontra una simile tendenza “occidentalizzante” alla contaminazione ludica e alla nobilitazione di un genere che solitamente appartiene alla cultura di massa⁴⁶⁵. Il genere su cui si basa la storia del massaggiatore cieco⁴⁶⁶ è, infatti, il *jidaigeki*, a metà tra il film di costume e il cosiddetto “cappa e spada”. Kitano per il suo film sceglie di entrare ed uscire dalla tradizione del genere con grande capacità espressiva

⁴⁶¹ Intervista a Kitano, in V. Buccheri, *Takeshi Kitano*, Milano, Il Castoro, 2004, p. 10.

⁴⁶² In *Dolls* la scena iniziale mostra uno spettacolo di Bunraku, antica forma di teatro di marionette in cui le bambole sono manipolate da uomini vestiti completamente di nero per essere invisibili. Questa convenzione antica conferisce ulteriore fascino a quel discorso sulla notte e sull’invisibilità che si è affrontato all’inizio di questo capitolo, ma anche in alcuni punti del sesto. Questo riferimento al Bunraku probabilmente ha anche a che fare con un tema caro a Kitano, importante in *Zatoichi*, sull’inaffidabilità della vista.

⁴⁶³ Da *Zatoichi* sono stati tratti, oltre a numerosi film tv e cinematografici, come viene spiegato in breve, anche manga, cartoni animati e videogame. Nel 1989, quando l’attore Shintaro Katsu dirige un ultimo film giapponese su *Zatoichi*, negli Stati Uniti Phillip Noyce dirige il suo poco riuscito *Blind fury*, ispirato al diciassettesimo film giapponese basato sulle avventure dello spadaccino cieco.

⁴⁶⁴ K. Misumi, *Zatoichi monogatari*, da K. Shimozawa, *Zatoichi*, Giappone, Daiei Motion Picture Company, 1962.

⁴⁶⁵ Cfr. V. Buccheri, *Takeshi Kitano*, Milano, Il Castoro, 2004, p. 136.

⁴⁶⁶ Da secoli in Giappone il mestiere di massaggiatore è molto frequente per i non vedenti. Un altro massaggiatore cieco si ritrova, ad esempio, in un racconto di Junichiro Tanizaki del 1931 in cui il personaggio racconta le avventure vissute come servitore di corte e massaggiatore di una principessa, intorno alla metà del Cinquecento. Cfr. J. Tanizaki, *Racconto d’un cieco*, in *Vita segreta del Signore di Bushu*, tr. A. Ricca Suga, Milano, Bompiani, 1970.

avendo ben presente, come precisa Buccheri, che essa «non è un giocattolo da smontare, ma un repertorio di storie e personaggi con cui mettere in scena la propria visione del mondo»⁴⁶⁷.

Rispetto all'interpretazione di Katsu, quella di Kitano fa di Ichi quasi un angelo custode con i capelli biondo platino e la tunica blu oltremare. In un villaggio piegato dalla violenza di due clan yakuza in combutta per spartirsi il paese, si intersecano più storie che conferiscono profondità alla personalità monolitica di Ichi. In linea con la tradizione di genere, giunge Hattori, un samurai rivale con la moglie malata, che rimasto senza padrone accetta l'incarico come guardia del corpo di uno dei capi del clan del villaggio; oltre a lui e a Ichi, giungono anche due sorelle, Osei (che in realtà è un giovane) e Okinu, le quali si travestono da geisha per scovare e vendicarsi dei colpevoli che in una notte di anni prima hanno sterminato la loro famiglia. A questa dimensione bellicosa si affiancano due personaggi innocenti, la vedova Oume, che darà ospitalità a Ichi, e il nipote fannullone Shinkichi che si accoda ad Ichi perché la sua cecità ha acuito anche una grande sensibilità nel gioco dei dadi, che spinge entrambi a giocare d'azzardo nel covo dei criminali. Tutte le storie sono legate da un sottile filo rosso e su tutte prevale la forza imbattibile di Ichi, che con la spada nascosta in un rosso bastone da cieco, riesce senza esitazioni a portare giustizia e pace nel villaggio oppresso ingiustamente dai malavitosi, il cui vero capo verrà smascherato e punito a sua volta con l'accecaimento.

Il film è pervaso, in tutte le sue componenti, da una bellezza ossimorica: alla meravigliosa precisione formale nella scelta delle inquadrature e nell'accostamento bilanciato dei colori, si contrappone una violenza agghiacciante, che ricalca la finzione del manga e riesce, nonostante questo o forse proprio per questo, a risultare incredibilmente “dolorosa” per lo spettatore. In questa capacità di rendere simbolico ogni dettaglio, sia esso finalizzato a trasmettere la bellezza oppure il fascino e la paura dell'idea della morte, si riconoscono numerosi tratti caratteristici di un altro grande del cinema giapponese, Akira Kurosawa. Infatti, in *Zatoichi* Kitano gli porge più d'un omaggio: la scena della lotta spettacolare sotto la pioggia richiama quella dei *Sette samurai* (1954)⁴⁶⁸, come l'uso del sangue nelle scene di violenza, l'attenzione per i colori e i costumi d'epoca (alla cui realizzazione partecipa anche la figlia di Kurosawa, Kazuko). La figura comica in *Zatoichi*, un giovane corpulento e demente che corre tutto il giorno gridando e impugnando una lancia convinto di essere un samurai, ricorda il pazzo giullaresco di *Ran* (1985)⁴⁶⁹, che Kurosawa trae a sua volta dal *fool* shakespeariano. Ma ritorna soprattutto l'attenzione spiccata per la rappresentazione della natura, i cui colori risaltano in modo particolare rispetto al grigiore spettrale

⁴⁶⁷ Buccheri, *Takeshi Kitano*, cit., p. 19.

⁴⁶⁸ A. Kurosawa, *I sette samurai*, Giappone, Toho Company, 1954. Il film è tratto dai diari di viaggio dell'esploratore russo Vladimir Arseniev, *Nel profondo Ussuri* e *Dersu Uzala*.

⁴⁶⁹ A. Kurosawa, *Ran*, Giappone, Greenwich Film Productions, 1985. Il film è tratto dal *Re Lear* di Shakespeare.

in cui si muovono i personaggi, soprattutto nelle scene di tensione e di lotta. Nei film di Kurosawa, infatti, la natura è rappresentata quasi come un essere umano, respira e si nutre delle stesse forze che animano quei personaggi che si ergono a livellatori del male, causato da uomini che usano le loro forze per prevaricare e distruggere. Ad esempio in *Dersu Uzala* (1975), viaggio nella taiga alla riscoperta dell'armonia fondamentale tra uomo e natura, Kurosawa riesce a trasmettere allo spettatore la profondità dello sguardo di Dersu, abitante e depositario dei segreti della taiga, sorta di «stalker»⁴⁷⁰ che riesce a scorgere cose che gli altri civilizzati non possono vedere poiché sa mantenere l'equilibrio tra sé e il paesaggio circostante; solo quando questo equilibrio viene involontariamente infranto, allora egli inizia a perdere la sua capacità di veggenza, segno premonitore del sopraggiungere della morte.

In qualche modo simili alla capacità di *visione* di Dersu Uzala sono le doti di Ichi in Kitano, le quali fanno di lui un'entità che sta al di sopra della società, non all'interno delle sue dinamiche, come invece accadeva per il personaggio di Katsu. Ma l'Ichi di Kitano non ricerca alcuna armonia, possiede capacità intrinseche di osservare il mondo, di difendersi e difendere i deboli, è imbattibile e tutto d'un pezzo, non lascia adito ad alcuna ipotesi di umanità in senso stretto. La sua cecità è vissuta come una scelta, quasi un gioco, e non rappresenta più, come nei film precedenti, un'occasione di comprendere meglio, in modo vagamente populista, i sentimenti della gente. Per questa ragione, An Min Hwa sostiene che Kitano abbia avvicinato questa figura tradizionalmente giapponese ai valori occidentali⁴⁷¹. Ma ciò che fa di questo *Zatoichi* un esperimento riuscito non è né la fedeltà al genere o al personaggio né l'ammiccamento gratuito al cinema occidentale; ciò che conta, per Kitano, è il concetto di gioco non come ritorno all'infanzia o come fuga dall'esistenza, ma come illusione, alla quale si affianca la consapevolezza della morte, di fronte cui l'uomo non è che un manichino, una marionetta in sua balia⁴⁷².

E la cecità è, in quanto caratteristica peculiare del protagonista, il ludus prescelto. In tutto il film si nota come lo spettatore abbia spesso la vista ostacolata: il regista, mediante ellissi e fuori campo, fa sì che alcune cose restino ostentatamente invisibili – e già da solo questo aspetto basta a contrapporre il cinema di Kitano a quello hollywoodiano in cui prevale il bisogno spettacolare di mostrare tutto –⁴⁷³. Nelle scene di violenza, ad esempio, questa scelta ha una precisa connotazione morale: le scene in cui sono presenti l'azione e il sangue, quasi sempre legati alla figura di Ichi, comunicano una “violenza di punizione”, esattamente come punitivo è l'atto finale dell'accecamento da parte di Ichi del vecchio capoclan, mentre le scene caratterizzate da una

⁴⁷⁰ A. Tassone, *Akira Kurosawa*, Firenze, La Nuova Italia, 1981, p. 84.

⁴⁷¹ Cfr. A. Gerow, *Kitano Takeshi*, London, BFI, 2007, p. 210.

⁴⁷² Così Buccheri: «Gioco e morte sono in parte collegati, perché in Kitano l'uomo che gioca non si limita a tornare bambino, ma perde la sua umanità, si trasforma in cosa, in automa, in marionetta», Buccheri, *Takeshi Kitano*, cit., p. 19.

⁴⁷³ Cfr. Gerow, *Kitano Takeshi*, cit., p. 218.

“violenza di colpa” non sono mai mostrate direttamente⁴⁷⁴. L’oscurità stessa è insistita in tutta la sua forza simbolica: quasi tutte le scene cruciali si svolgono di notte e spesso la pioggia giunge ad oscurare anche il minimo raggio di sole. Il buio è anche il momento in cui agiscono i malvagi che, per mezzo dei ninja mimetizzati nell’oscurità, esercitano il loro potere sui deboli; solo Zatoichi, così a suo agio nell’oscurità, è in grado di salvarli.

Lo spettatore è spesso stimolato ad immaginare ciò che non riesce a vedere o a comprendere nell’immediato; il gioco della cecità, quindi, coinvolge direttamente lo spettatore, il quale di volta in volta completa con il proprio stupore e le proprie emozioni il senso della scena. Questo aspetto in particolare è legato ad una tradizione che Kitano afferma di voler riscoprire attraverso il cinema:

La tradizione teatrale del Nô lascia fare gran parte del lavoro di creazione dello spettacolo alla sensibilità dello spettatore. Il pubblico carica il ballerino Nô di tutti i suoi fantasmi. Bisogna tornare a questa forma di espressione artistica dove tutto non è precisato e premasticato⁴⁷⁵.

In questa concezione di un cinema “totale” che si allarga progressivamente per coinvolgere nella sua visione fantastica anche gli spettatori, si inserisce soprattutto la scena finale del film, in cui la colonna sonora minimale e cadenzata di Keiichi Suzuki esplode in una musica festosa che accompagna la danza coreografata dagli Stripes (gruppo di danzatori giapponesi, simile agli Stomp, nato nel 1998), in un miscuglio multietnico di balli che vanno dal tip tap al folk, dalla dance alle danze africane; in questa gioia di colori, di movimenti e di musica l’inquadratura si allarga sempre più fino ad abbracciare tutto il cast del film – e Kitano in una prima fase voleva addirittura svelare la presenza della troupe, mostrando ciò che solitamente agli spettatori è davvero invisibile⁴⁷⁶.

Ma altre performance nel film anticipano questo gioco di progressivo svelamento: si veda ad esempio la scenetta in cui Sinchiki si serve di un paravento per fingere la presenza di un altro personaggio oltre a lui che in realtà egli crea con le parti nascoste del suo stesso corpo. Anche gli oggetti occultano altri oggetti, come il bastone da cieco di Ichi che nasconde la sua infallibile katana o le corde degli shamisen di Osei e Okinu che si rivelano improvvisamente dei cappi utili per uccidere i nemici⁴⁷⁷. Le donne stesse si camuffano da geishe e una di loro è doppiamente mascherata, essendo in realtà un uomo. Di fronte a questi molteplici inganni la vista si rivela un senso fallibile, poiché non riesce mai a scorgere la reale natura delle cose: «Non tutto è come sembra», dirà Ogi, uno dei capi clan, alle sorelle prese in trappola prima della battaglia conclusiva.

Infatti, come ultima irriverente scommessa con il possibile narrativo, Kitano addirittura smaschera la falsa cecità del suo Zatoichi. Durante la danza finale che tradizionalmente funge da

⁴⁷⁴ Cfr. *ivi*, p. 18.

⁴⁷⁵ Intervista a Kitano, in *ivi*, p. 11.

⁴⁷⁶ Cfr. Gerow, *Kitano Takeshi*, cit., p. 217. Nelle altre scene di danza che precedono quella finale, ambientate nei campi tra i contadini, sono chiaramente ispirate, come afferma il regista, alle scene musicali di *Dancer in the dark*.

⁴⁷⁷ Molti di questi espedienti sono tipici del genere *jidaigeki*, rivisitato da Kitano.

accompagnamento alla partenza dell'eroe vittorioso verso nuove terre da salvare e che qui, come si è visto, si trasforma in vero e proprio musical, si mostra con gli occhi aperti rendendosi così uguale ai personaggi e agli spettatori che ha ingannato per tutta la durata del film. Questo gioco di equivoci e di maschere, oltre a ritrovarsi anche nel suo *Dolls*, rappresenta il motivo portante di un film del regista cinese Zhang Yimou, *La foresta dei pugnali volanti* (2004), ambientato nella Cina imperiale dell'859 e incentrato sulla storia di Xiao Mei, sorta di Zatoichi al femminile. La giovane, molto abile nell'uso di spade e pugnali e nella danza acrobatica, si finge cieca per trarre in inganno un giovane delle milizie dell'imperatore, il quale è ormai corrotto e incapace di governare, e servirsene per far trionfare la sua fazione, i Pugnali Volanti, appunto. Anche in questo film, come già in quello di Kitano, la cecità rappresenta uno spunto ricco di possibilità per conferire spettacolarità e bellezza alle scene di combattimento e far risaltare la dimensione fantastica della storia attraverso l'utilizzo, qui ancora più ampio ed azzardato, dei colori, che vengono inoltre estesi, come si è visto già in Kurosawa, anche ad una forte simbologia delle stagioni come metafora del ritmo scandito della vita umana che dal suo fiorire precipita velocemente verso il gelo della morte.

Al di là dei continui scambi di simbologie e citazioni, che pure permettono di delineare una concezione tutta orientale della dimensione del sogno e della finzione, emerge dunque come l'estetica della visione (o della non visione) di Kitano sia finalizzata esclusivamente ad acuire la forza e la bellezza dell'immaginazione dal momento che, come decreta egli stesso: «Non importa quanto tu ti sforzi di aprire gli occhi. Ciò che non può essere visto non può essere visto»⁴⁷⁸. Da una simile angolazione, allora, la cecità appare finalmente libera da qualsiasi funzione, poiché non cela e non svela concretamente nessuna verità, ma può muoversi nello spazio infinito di tutte le finzioni possibili.

⁴⁷⁸ *Ivi*, p. 219.

CONCLUSIONI

Giunta la fine di questa ricerca, è necessario guardare, un'ultima volta, al percorso fin qui svolto per comprendere come, da qualunque angolazione la si sia indagata e analizzata, la cecità si riveli come una delle condizioni paradossali dell'esistenza umana e tra queste forse la più esemplare.

Come si è visto sin dal primo capitolo, infatti, la cecità riassume in sé una natura duplice: essa può rappresentare una condanna ma anche una possibilità di salvezza, può costituire una resa, ma anche un cambio di rotta (come si è visto in *Dannati* di Kane e *Almost Blue* di Lucarelli), può simboleggiare una perdita di potere e di autosufficienza ma al tempo stesso l'acquisizione di un potere nuovo, *diverso* (come si è visto in Borges e nei ciechi di cui si è parlato nel settimo capitolo). Inoltre può essere contemporaneamente una scelta, il vendicativo rifiuto di una realtà già di per sé alienante e una trappola per l'io che è in tal modo costretto a fare i conti con la propria interiorità mutilata (come per Gantenbein nel romanzo di Frisch, o per Tommy nel musical degli Who).

La cecità, insomma, sorta di moneta borgesiana, costituisce un insieme inscindibile di veggenza e di impotenza, caratteri già più volte sottolineati in quanto vicini alla visione edipica di questa condizione umana. Ma soprattutto in un'epoca che riemerge da una delle guerre più atroci della Storia, e che deve fare i conti con una realtà che da quel momento in poi si fa esponenzialmente più imprevedibile, la natura paradossale di questo tema diviene a maggior ragione lo spunto ideale per metaforizzare, o allegorizzare, lo stato dell'individualità umana, che appare svuotata di ogni concreta capacità di imprimere un qualsivoglia cambiamento; ovvero la cecità sembra costituire l'immagine perfetta della perdita di quel rapporto che dovrebbe sussistere, come notava Calvino già nel 1959, tra «conoscere il mondo e cambiarlo»⁴⁷⁹.

In relazione a questo aspetto, va sottolineato un altro rapporto che invece sembra costante: la connessione tra cecità e potere. Quasi sempre, infatti, la cecità si manifesta come perdita dell'autorevolezza, sia essa vissuta da personaggi d'invenzione, sia essa una condizione reale. Ancor più significativo a tal proposito è il fatto che questa condizione è prevalentemente, almeno sul piano artistico, una caratteristica maschile. Questa riflessione non vuole portare a facili conclusioni "di genere", quanto a comprendere come la concezione stessa del potere sia connessa ad un concetto ancora tutto primitivo di forza e di virilità. Per questa ragione non appare ancora del tutto superata la visione di Freud, che nel suo saggio sul *Perturbante*, come ancor prima in *Totem e tabù*, aveva affrontato la questione della cecità, quella edipica prima di tutte, in stretta connessione con la paura dell'evirazione. L'implicazione sessuale, e maschile, della cecità non costituisce

⁴⁷⁹ Calvino, *Il mare dell'oggettività*, cit., p. 42.

significato di per sé, ma ha valore in quanto espressione del timore dell'essere umano di perdere la propria forza creatrice, forse la prova più importante della propria esistenza e unica possibilità di lasciare una traccia del proprio passaggio sulla terra.

Così come la cecità è connessa ad un concetto archetipico di potere, la capacità di visione e di giudizio è, per contro, legata alla sfera femminile; si è visto in più occasioni come la figura della donna, prima fra tutte la moglie del medico nel saggio-romanzo di Saramago, venga caricata di attributi stilnovistici. Lo sguardo femminile è finalizzato a proteggere e a guidare il cieco, sia come una sorta di madre opprimente e fagocitante come si è visto nei drammi di Pinter, sia esso paragonabile ad una luce abbagliante e ammaliatrice come le donne dei romanzi di Frisch, oppure una sorta di martire come Sara nel *Buio e il miele* di Arpino, o una figura molto simile ad Antigone come Cate in *Dannati*.

La cecità possiede in sé questi due poli, quello cosiddetto *maschile* e quello *femminile*, soprattutto se si guarda alle sfere dell'eros e dello thanatos che sono proprie della natura stessa dell'essere umano. Come si è visto, infatti, in particolar modo nella seconda parte di questa ricerca, la cecità tiene uniti l'istinto di distruzione e quello di creazione. Da una parte essa rappresenta l'anticamera della morte, ovvero un primo passo verso l'inevitabile annullamento del corpo e dello spirito, dall'altra la riscoperta di una vita interiore e di una forza conservatrice che spinge l'io a ricreare il proprio contesto esistenziale e opporre la propria individualità come scudo al caos del mondo esterno. Per questa ragione i "veri" ciechi come Borges, Lusseyran, Kuusisto, Hull, Keller e altri hanno tenuto a contrastare una visione distorta della cecità come di una dimensione di oscurità, opponendovi quella luce speciale che proviene dalle zone più recondite dell'io e che, probabilmente, costituisce la sorgente della vita stessa. Anche per Bufalino, che cieco non era ma che ha fatto della cecità una delle sue elucubrazioni metafisiche più interessanti, ciò che conta alla fine, è «il sangue forte delle presenze e dei sentimenti»⁴⁸⁰. Solo attraverso questa forza sanguigna il cieco (e in senso più esteso l'uomo), quel navigante disperso nella vastità dell'oceano magmatico, può riemergere dalle sue nere acque e tentare nuovamente di opporsi al terribile incalzare delle correnti.

⁴⁸⁰ Bufalino, *Istruzioni per l'uso*, in *Diceria dell'untore*, cit., p. 178. Cfr. quinto capitolo.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia delle opere

- Alighieri, D., *La Divina Commedia. Purgatorio*, a c. Bosco U. e Reggio G., Firenze, Le Monnier, 2002
- Allen, W., Coppola, F. F., Scorsese, M., *New York Stories*, USA, Touchstone Pictures, 1989
- Allen, W., *Hollywood Ending*, USA, DreamWorks, 2002
- Anderson, P. T., *Magnolia*, USA, Ghouardi Film Company, 1999
- Arpino, G., *Il buio e il miele*, intr. Maffiodo M., Milano, Rizzoli, 1969
- Bausch, P., *Cafè Müller*, Wuppertal, Tanztheater, 1978
- Beckett, S., *Opere*, pref. Ferrante L., Torino, UTET, 1973
- Beckett, S., *Teatro*, a c. Bertinetti P., Torino, Einaudi, 2002
- Borges, J. L., *Elogio dell'ombra*. Seguito da *Un abbozzo di autobiografia*, a c. Di Giovanni N. T., t. a fronte Tentori Montalto F. e Bossi F., Torino, Einaudi, 1971
- Borges, J. L., *L'artefice*, a c. Tentori Montalto F., Milano, Rizzoli, 1982
- Borges, J. L., *L'oro delle tigri*, a c. e t. a fronte Scarano T., Milano, Adelphi, 2004
- Borges, J. L., *La moneta di ferro*, a c. e t. a fronte Scarano T., Milano, Adelphi, 2008
- Borges, J. L., *Poesie (1923 – 1976)*, intr. e note Paoli R., t. a fronte Bacchi Wilcock L., Milano, Rizzoli, 1997
- Brest, M., *Scent of a woman*, da G. Arpino, *Il buio e il miele*, USA, Universal Pictures, 1992
- Bufalino, G., *Diceria dell'untore*, a c. Caputo F., inter. Sciascia L., Milano, Bompiani, 1992
- Bufalino, G., *Opere 1981-1988*, a c. Corti M. e Caputo F., Milano, Bompiani, 1992
- Bufalino, G., *Tommaso e il fotografo cieco, ovvero Il Patatràc*, Milano, Bompiani, 1996
- Calvino, I., *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi, 1979
- Cervellin, D., *Quando un cieco vede oltre. Come i diversi possono essere utili*, Venezia, Marsilio, 2001
- Dürrenmatt, F., *Il cieco*, a c. Zorzi R., Milano, Garzanti, 1991
- Eliot, T. S., *Poesie*, a c. Sanesi R., pref. Gascoyne D., Milano, Bompiani, 2011
- Fellini, F., *E la nave va*, Italia, Rai, 1983
- Fincher, D., *Seven*, USA, New Line Cinema, 1995
- Forsythe, W., *Nowhere and Everywhere at the same time*, Dresda – Francoforte, The Forsythe Company, 2005
- Frisch, M., *Diario d'antepace. 1946-1949*, tr. Comello A. e Bernardi E., Milano, Feltrinelli, 1962

Frisch, M., Dürrenmatt, F., *Corrispondenza*, a c. Rüedi P. e Ruchat A., Bellinzona, Casagrande, 2001

Frisch, M., *Il mio nome sia Gantenbein*, tr. Pizzetti I., Milano, Feltrinelli, 1965

Frisch, M., *Stiller*, tr. Pandolfi A., pref. Chiusano I. A., Milano, Leonardo, 1994

Gibson, W., *A miracle worker. A play for television*, New York, Knopf, 1969

Herzog, W., *Paese del silenzio e dell'oscurità*, Germania, Werner Herzog Filmproduktion, 1971

Hull, J. M., *Il dono oscuro. Nel mondo di chi non vede*, pref. Sacks O., tr. Lauzi S. e Paolini P., Milano, Garzanti, 1992

Infascelli, A., *Almost Blue*, da Lucarelli C., *Almost blue*, Italia, Cecchi Gori Group, 2000

Jarman, D., *Blue*, Gran Bretagna, Basilisk Communications, 1993

Kane, S., *Tutto il teatro*, a c. Scarlini L., tr. Nativi B., Torino, Einaudi, 2000

Katsu, S., *Zatoichi*, Giappone, Katsu Production Co. Ltd, 1989

Keller, H., *Il mondo in cui vivo*, pref. e tr. Fornari P., Torino, Bocca, 1910

Kitano, T., *Zatoichi*, Giappone, Asahi National Broadcasting Company, 2003

Kurosawa, A., *Dersu Uzala*, Unione Sovietica – Giappone, Atelier 41, 1975

Kurosawa, A., *Ran*, Giappone-Francia, Greenwich Film Productions, 1985

Kuusisto, S., *Tutti i colori del buio*, tr. Gargiulo T., Milano, Mondadori, 1998

Lauwers, J., *Isabella's room*, Bruxelles, Needcompany, 2004

Lucarelli, C., *Almost blue*, Torino, Einaudi, 1997

Lusseyran, J., *Lo sguardo diverso. Un regard nouveau sur le monde*, pres. e t. a fronte Tabet M., Milano, Filadelfia, 1995

Meirelles, F., *Cecità*, Canada – Brasile – Giappone, Rhombus Media, 2008

Mendes, S., *American Beauty*, USA, DreamWorks, 1999

Misumi, K., *Zatoichi monogatari*, Giappone, Daiei Motion Picture Company, 1962

Penn, A., *Anna dei miracoli*, da Keller, H., *La storia della mia vita*, USA, Playfilm Productions, 1962

Pinter, H., *Chiaro di luna e altri testi teatrali*, a c. e tr. Serra A., Torino, Einaudi, 2011

Pinter, H., *Il custode. Il tè. Grane in fabbrica*, a c. Marengo F., Milano, Mondadori, 1980

Pinter, H., *Tea Party and other plays*, London, Methuen & Co., 1970

Pinter, H., *Teatro. Volume primo*, nota intr. Davico Bonino G., tr. Serra A., Torino, Einaudi, 1996

Risi, D., *Profumo di donna*, da G. Arpino, *Il buio e il miele*, Italia, Dean Film, 1974

Russell, K., *Tommy*, Gran Bretagna, Robert Stigwood Organization, 1975

Saint-Exupéry, de, A., *Il Piccolo Principe*, pref. Orengo N., tr. Bompiani Bregoli N., Milano, Bompiani, 1994

Saramago, J., *Romanzi e racconti*, a c. Collo P., tr. Desti R., Milano, Mondadori, 1999
 Saramago, J., *Cecità*, tr. Desti R., Torino, Einaudi, 1996
 Shakespeare, W., *I capolavori. Volume secondo*, note a c. Melchiori G., Torino, Einaudi, 1994
 Tanizaki, J., *Vita segreta del signore di Bushu*, tr. Ricca Suga A., Milano, Bompiani, 1970
 Trier, von, L., *Dancer in the dark*, P. P. V. V., Zentropa Entertainments, 2000
 Wells, H. G., *Il paese dei ciechi*, tr. Prinzhofer R., Milano, Mursia, 1966
 Yimou, Z., *La foresta dei pugnali volanti*, Cina-Hong Kong, Beijing New Picture Film Co., 2004

Bibliografia critica

AA. VV., *Awakenings*, a c. d'Adamo A., tr. Barmine O., Venezia, La Biennale, 2012
 AA. VV., *La narrativa italiana degli anni Novanta*, a c. Mondello E., Roma, Meltemi, 2004
 AA. VV., *Pina Bausch, teatro dell'esperienza, danza della vita. Atti del Convegno Internazionale. Torino 2-5 giugno 1992*, a c. E. Vaccarino, Genova, Costa&Nolan, 1993
 Adorno, T. W., *Note per la letteratura. 1943-1961*, tr. Frioli A., De Angelis E. e Manzoni G., Torino, Einaudi, 1979
 Agostinelli, M., *Il realismo dell'allegoria: una lettura dell'Uomo duplicato*, in «RaiLibro. Settimanale di letture e scritture», Anno IV, Num. 92, Dicembre 2012, www.railibro.rai.it (ultima consultazione: dicembre 2012)
 Allen, W., *Conversazioni su di me e tutto il resto*, con Lax E., tr. Prospero C., Milano, Bompiani, 2008
 Arias, J., *Josè Saramago. L'amore possibile*, tr. Feliciani A. J., Milano, Frassinelli, 1998
 Ayer, A. J., *Bilancio filosofico*, tr. Ferrara G., Bari, Laterza, 1973
 Beckett, S., Ionesco, E., Miller, H., Pinter, H., Williams, T., *Un mestiere chiamato desiderio. Interviste sull'arte del teatro*, tr. Di Giacomo C. e Piccolo V., Roma, Minimum fax, 1999
 Bentivoglio, L., *Il teatro di Pina Bausch*, Milano, Ubulibri, 1985
 Bertinetti, P., *Il teatro inglese del Novecento*, Torino, Einaudi, 2003
 Bonifazio, M., *Dürrenmatt uguale Frisch - La corrispondenza fra Max Frisch e Friedrich Dürrenmatt*, «Alias», in «Il Manifesto», sabato 15 settembre 2001, www.germanistica.it (ultima consultazione: gennaio 2013)
 Borges, J. L., *Io, poeta di Buenos Aires. Interviste*, tr. Palermi M., Migliotti M. L. e Neretti L., Roma, Datanews, 2006

Borges, J. L., *L'invenzione della poesia. Le lezioni americane*, a c. Mihailescu C. A., tr. Martinetto V. e Morino A., Milano, Mondadori, 2001

Borges, J. L., *La cecità – L'incubo*, a c. Menegazzi T., Milano, Mimesis, 2012

Brecht, B., *Scritti teatrali*, a c. Castellani E., Torino, Einaudi, 1962

Buccheri, V., *Takeshi Kitano*, Milano, Il Castoro, 2004

Calimani, D., *Fuori dall'Eden. Teatro inglese moderno*, Venezia, Cafoscarina, 1996

Calimani, D., *Radici sepolte. Il teatro di Harold Pinter*, Firenze, Olschki, 1996

Calvino, I., *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980

Camus, A., *Ribellione e morte. Saggi politici*, tr. Vasta Dazzi M., Guglielmi G. e Sensini A., Milano, Bompiani, 1961

Canziani, R., Capitta, G., *Harold Pinter. Scena e potere*, Milano, Garzanti, 2005

Cattanei, G., *Samuel Beckett*, Firenze, La Nuova Italia, 1980

Cinquegrani, A., *La partita a scacchi con Dio. Per una metafisica dell'opera di Gesualdo Bufalino*, pref. Ricorda R., Padova, Il Poligrafo, 2002

Counts, G. S., Lodge N. P., *Il paese dei ciechi*, tr. Santi Farina M., Milano, Longanesi, 1952

Croce, B., *L'allegoria e l'osceno* in "La Critica", Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia, vol. 36, Bari, Laterza, 1938 in edizione digitale 2009, CSI Biblioteca di Filosofia, Roma, "La Sapienza" e Napoli, Fondazione "Biblioteca Benedetto Croce"

Del Re, G., *Derek Jarman*, Milano, Il Castoro, 1997

Dürrenmatt, F., *Lo scrittore nel tempo. Scritti su letteratura, teatro e cinema*, tr. Baumbusch B. e Ciabatti G., Torino, Einaudi, 1982

Eliot, T. S., *Scritti su Dante*, a c. R. Sanesi, tr. Di Giuro V., Vidali G., Rivolta G., Milano, Bompiani, 2001

Ferrari, G., *L'uomo in noir. Indagine su Carlo Lucarelli*, Roma, Aliberti, 2008

Freud, S., *Opere. 1917-1923. Vol. I*, a c. Musatti C. L., Torino, Bollati Boringhieri, 1967

Frisch, M., *Quadrato nero. Due lezioni sulla letteratura*, a c. de Vin D., tr. Paventi E., Roma, Gaffi, 2012

Herzog, W., *Herzog on Herzog*, a c. Cronin P., Faber and Faber, 2002

Imbalzano, E., *Di cenere e d'oro: Gesualdo Bufalino*, Milano, Bompiani, 2008

Le Breton, D., *Il sapore del mondo. Un'antropologia dei sensi*, tr. Gregorio M., Milano, Cortina, 2007

Masini, F., *Dialettica dell'avanguardia: ideologia e utopia nella letteratura tedesca del '900*, Bari, De Donato, 1973

Natoli, S., *Dizionario dei vizi e delle virtù*, Milano, Feltrinelli, 1996

- Paino, M., *Dicerie dell'autore. Temi e forme della scrittura di Bufalino*, Firenze, Olschki, 2005
- Pinter, H., *Dal teatro della minaccia al cinema delle ceneri*, a c. Jandelli C., Manetti B., Rossi G. M., Firenze, Aida, 2001
- Porcelli, T., *Lars von Trier e Dogma*, Milano, Il Castoro, 2001
- Saramago, J., *Il quaderno* tr. G. Lanciani, Torino, Bollati Boringhieri, 2009
- Saramago, J., *L'ultimo quaderno*, tr. Desti R., Milano, Feltrinelli, 2010
- Saramago, J., *Questo mondo non va bene che ne venga un altro. Autobiografia, scritti, interviste*, tr. Palermi M., Roma, Datanews, 2005
- Saunders, G., *Love me or kill me. Sarah Kane e il teatro degli estremi*, tr. Belleggia L., Roma, Editoria & Spettacolo, 2005
- Scrivano, R., *Giovanni Arpino*, Firenze, La Nuova Italia, 1979
- Tassone, A., *Akira Kurosawa*, Firenze, La Nuova Italia, 1981
- Traina, G., «*La felicità esiste, ne ho sentito parlare*». *Gesualdo Bufalino narratore*, Cuneo, Nerosubianco, 2012
- Virilio, P., *L'arte dell'accecamento*, tr. Prezzo R., Milano, Cortina, 2007