

***Carsismo tra storia e mito. I ricordi segreti dell'antichista: considerazioni su  
Storia di Argo di Maria Grazia Ciani.***

Epifanie dovunque. Allucinazioni. Ombre.

Maria Grazia CIANI, *Storia di Argo*, Venezia, Marsilio, 2006.

Maria Grazia Ciani, grecista, è autrice d'una delle più originali opere di quel genere che, non senza poco semplificare le molte prospettive e i differenti approcci, chiameremmo, di volta in volta, autobiografia o memorialistica.<sup>1</sup>

«Storia di Argo» è, nella definizione di Magris, «Il racconto di un esilio».<sup>2</sup> Narrazione per accenno della fuga dalla martoriata terra natia e della perdita di quegli affetti che ora, nel *qui* della storia, lambendo l'indecifrabile rischiano l'indicibilità, l'opera della Ciani ripercorre le tappe di un percorso improvviso e improvvisato – potrebbe essere altro, l'esilio? – dall'Istria a Venezia; dalla terra che lo sguardo ferma nel primo ricordo, terra materna che il mare esclude («ignoro quella che, un giorno, sarà per molti la grande via di fuga. Ho cancellato il mare»<sup>3</sup>), all'acqua costretta tra le pietre della città lagunare: «La città dell'esilio fu una città d'acqua. Acqua e pietre»;<sup>4</sup> scrive Maria Grazia Ciani: una città «teatro che è giostra o acquario, secondo le ore la luce le stagioni».<sup>5</sup>

Storia di un singolare *nostos* della memoria le cui peripezie consistono nello sfiorare, nel toccare appena, l'epicarpo di un ricordo intangibile e insieme avvertibile poiché *vissuto*, è la memoria stessa a farsi punto d'approdo, in un orizzonte sempre mal commisurato al passo dell'esperienza dell'autrice. Il resto è alle spalle:

«Anche in questa nuova città i miei orizzonti sono limitati. Anzi, inesistenti. Lo sguardo si stacca a fatica dai piedi che procedono in fretta, un passo dopo l'altro. Così cammino, così vivo. I ricordi, piccoli e grandi, sono banditi. Pesano tuttavia come pietre. E come pietre li chiudo in un sacco immaginario e li metto da parte. Dove, non so, ma so come ritrovarli. Intanto procedo più leggera. Dentro di me non porto niente. E non sogno mai: né il paese, né la casa con la terrazza, le scale, la tettoia. E neppure York».<sup>6</sup>

– il resto, nel buio *comune* all'infanzia, «Non inquietante, ma impenetrabile», è anche la storia di un vincolo, una storia d'*amore* la cui «trasmissione [...] fu

---

1 Attilio Motta, occupandosi recentemente della stagione memorialistica novecentesca e ponendo al centro delle proprie indagini una nutrita scelta di scritture a firma di eminenti rappresentanti del mondo universitario umanistico italiano e non, ha giustamente premesso che «Il solo utilizzare in sede critica l'aggettivo "autobiografico" o il sostantivo "memorie" implica un'assunzione di responsabilità linguistica e concettuale equivalente al peso delle distinzioni e delle nomenclature finissime che hanno attraversato e, in un certo senso, contribuito a formare, la ricca tradizione esegetica occidentale sulle scritture del sé» (in A. MOTTA, *L'intellettuale autobiografico. Memorie di critici ed eclissi dello spazio pubblico*, Lecce, Manni, 2003, p. 11): chi scrive fa suo l'avvertimento mottiano e si assume la responsabilità di trattare qui sommariamente i vincoli che legano le diverse accezioni di questa peculiare produzione letteraria.

2 C. MAGRIS, *La vita come sottrazione*, in M.G. CIANI, *Storia di Argo*, Venezia, Marsilio, 2006, p. 75.

3 M.G. CIANI, *op. cit.*, p. 11.

4 *Ivi*, p. 57.

5 *Ivi*, p. 60.

6 *Ivi*, p. 59.

immediata e muta»: <sup>7</sup> è il racconto – il mito – di Argo. Ecco che in questa memoria c'è spazio ancora soltanto per York, orma di un Argo appartenuto ad una bambina, che i marosi della fuga e della vita cancelleranno, tenderanno di cancellare per sempre: «Ad un certo punto, ci fu un cane»; <sup>8</sup> il simbolo, ancora con Magris, di quella «nuda verità dell'esistenza» che «si condensa nell'irredenta e irredimibile esistenza animale nella sua assolutezza così contigua all'indifferenza e al nulla». <sup>9</sup> L'opera è scrittura di questo spazio sospeso tra la terra, il mare e «Un piccolo cane spaurito, nel cappello di una bambina ammutolita dalla responsabilità tutta nuova. Travolta da un sentimento nuovo»; <sup>10</sup> è l'affermazione di un tradimento, di un mancato ritorno.

Per questo motivo *Storia di Argo* è un libro importante, poiché lascia più di quello che, solitamente, ci si attende lasci, nel mare degli accadimenti novecenteschi, l'opera autobiografica che si incentri sulla memoria di un esodo, ovvero su di un tema connotato da una mole stupefacente di pubblicazioni che negli ultimi decenni paiono segnare una peculiare modalità di ripensamento del secolo ventesimo che nell'elaborazione del testimone riconosce, o tenta di riconoscere, la cifra morale del vivere nella storia. <sup>11</sup>

«Sono nata a Pola nel 1940 ma ho passato gli anni della guerra a Gallesano, un paese vicino a Pola [...]. Là i miei nonni materni avevano una piccola attività industriale, dei terreni, una casa. Esule dall'Istria nel '45, la destinazione fu Venezia. Sono tornata in Istria due volte [...]. Non credo che vi tornerò mai più. Tutto quello che è accaduto in quegli anni mi segue come un'ombra molesta da cui vorrei staccarmi, che vorrei tenere lontana da me, senza riuscirci». <sup>12</sup>

Maria Grazia Ciani, alla fine dell'opera, si presenta in questo modo al lettore, tacendo molto di sé e della sua attività di studiosa dell'antichità e, ad una osservazione attenta, non sfuggirà che la filologa antichista allude – non a caso, è probabile – ad una sola dimensione del ricordo d'un tempo: «dei terreni»; «una casa»: dimensione che anticipa e supera le circostanze singolari dell'esistenza, come ad avvisare che in *Storia di Argo* non si rintraccia la storia *documentata* ma il segno, i *segni*, che questa incide all'altezza di un profondo dove ad immagini nitide si sostituiscono dunque ombre, impossibili persino da contenere nei tratti paradossalmente concreti del sogno, inquietanti e moleste. Il rimanente è infine puro accidente simbolico che supera la storia, scardinato dalla cristallizzata sostanza di un'epica *minore* al cuore della quale ciò che ancora lavora, *produce*, è, allusivamente, *solo* mito. Quello che qui anzitutto si narra, allora

«È la descrizione del mio paese, il luogo dove sono nata, la radice della mia vita. Un luogo di bellezza e di pace di cui tuttavia ho perduto ogni traccia, nella memoria. Che non è mai tornato a me, neppure in sogno» <sup>13</sup>

– la descrizione, insomma, di un *luogo delle madri* che ospita le tombe

–

«di terra e di pietre, di “cose” – prototipo di tutte le cose su cui si attua il possesso – che non muoiono come gli uomini, ma che contengono in sé la morte (nelle quali gli

---

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 17.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 13.

<sup>9</sup> C. MAGRIS, *op. cit.*, p. 77.

<sup>10</sup> M.G. CIANI, *op. cit.*, p. 17.

<sup>11</sup> Si vedano le acute considerazioni sul «testimone morale» in A. MARGALIT, *L'etica della memoria*, Bologna, il Mulino, 2006.

<sup>12</sup> M.G. CIANI, *op. cit.*, p. 71.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 8.

uomini hanno fatto entrare la morte) poiché sono state astratte dal contesto e dalla vicenda della natura, isolate come sostegni a-storici ed extra-naturali di affetti articolati e conchiusi in forme innaturali».<sup>14</sup>

Della sottile confidenza dell'opera con la consuetudine della studiosa di cose antiche e *in primis* d'epica arcaica – universo sospeso di gesta e di *gesti* – non si può non accorgersi. È la scrittura ad offrirne la prova più certa, attraverso un'attenzione al *levare* più che all'abbondare, al commuovere, al mero informare; sino a cogliere la suggestione jesiana secondo la quale

«ogni presente, ogni epoca, è un'aggressione della morte contro la vita e si attua in esistenza di morte. Ma il ritmo di codeste aggressioni, di codeste ripetute epifanie di esistenza di morte, è il pulsare stesso della vita, la quale nella sua globalità circonda le epifanie dell'esistenza di morte, non trae da esse impalcatura portante, ma conferisce ad esse solidità con la sua presenza circondante: è una sorta di carne dura che circonda uno scheletro morbido».<sup>15</sup>

Tanto ha ragione Claudio Magris quando sottolinea come il ruolo fondamentale che qui gioca la pratica della sottrazione (cioè una tecnica raffinata e preziosa quanto ad esito dello scarno addobbo di una scrittura che si vuole essenziale) divenga «la sostanza stessa della rappresentazione, l'oggetto e insieme la musica del narrare, l'assenza assunta a elemento costitutivo della vita, del suo senso latitante e del suo racconto»,<sup>16</sup> quanto sarà necessario riconoscere come, da subito, la materia di *Argo* (un palinsesto che richiede sia la partecipazione emotiva su un piano che è proprio del coinvolgimento simpatetico con l'oggetto di una memoria, sia un'elaborata, sofisticata, tecnica di graduale e puntuale presa di distanza dal magma incandescente e incontenibile di quella memoria) che qui si è trasformata in scrittura, in *segno* cioè, non possa trovare altrimenti la propria necessaria esplicitazione se non mediante un esercizio ricercato, al limite del filologico e non sorprende, di una messa a fuoco soltanto di ciò che rappresenta e può rappresentare, riuscendoci, il nucleo delle esperienze, finendo così con il lasciare il resto, il *restante*, a margine.

Se si volesse giocare con le parole, si potrebbe riconoscere questo margine – al contempo, comunque, mai *marginale* – con *la coda dell'occhio*. Quell'occhio, allora, che è artefice dello sguardo personale, intimo e riflessivo dell'autrice, che qui, insieme al silenzio, sostiene l'architettura della narrazione, finendo con l'ovattare e costringere in placenta l'esilio dell'esule, emarginandolo dall'universo *fuori* da esso ma, forse, proteggendone la caratteristica erranza, occhi alla terra. Infatti: «è come se guardassi attraverso le palpebre chiuse. In realtà, non ho orizzonti».<sup>17</sup> E, ancora: «Non ho orizzonti [...] io non alzo gli occhi e il mare non lo vedo. Guardo sempre in basso o all'indietro»:<sup>18</sup> guardare è sforzo, ricerca sofferta mai paga: verifica della condizione di chi *sa* un lido, adesso, ma ricorda e conosce il proprio dall'*altra parte* seppure dello stesso mare.

Opera singolare e rara, dove la memoria gioca un ruolo per molti versi inedito rispetto alla tradizione del genere nel Novecento, *Storia di Argo* tenta all'affermazione che non è importante riconoscere i semi di una germinale letteratura *in potenza*, ovvero l'entrare di fatto – o meno – nella tradizione memorialistica del secolo ventesimo, ma riconoscere – appunto, e soltanto – la cifra immediata, essenziale, di quest'opera dal momento stesso che *Storia di Argo*

---

14 F. JESI, *Bachofen*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006, p. 49.

15 *Ivi*, p. 43.

16 C. MAGRIS, *op. cit.*, p. 74.

17 M.G. CIANI, *op.cit.*, p. 10.

18 *Ivi*, p. 11.

sceglie una via nuova per la narrazione autobiografica, optando per l'imitazione di uno degli aspetti caratterizzanti di un paesaggio che la Ciani, con ogni evidenza, riconosce proprio, offrendo in tal modo al lettore una scrittura carsica unica nell'orizzonte, sebbene terso, delle memorie letterarie degli eventi drammatici del secolo trascorso.

Il carsismo della scrittura di Maria Grazia Ciani funziona come fenomeno erosivo di una narrazione che si fa, dunque, sottile e affilata al limite del tagliente, esattamente come quello della «lama che incide con cautela, ma su carne viva»<sup>19</sup> alla quale Ciani allude, in riferimento al rumore della catena del cane York, al suono del ricordo.

Narrazione scarna è quella di quest'opera, che pari alla parola arcaica del mito riesce appieno a cogliere in un sol crisma molto, forse tutto, di una terra aspra, scoscesa, anticamente cruda e primitivamente violenta *oltre* la storia che non è, pertanto, che accidente drammatico nel quale l'individuo viene catapultato, avendone in cambio un'*idea* più che un *discorso*, un'orma per un passaggio: «(Una bambina con un coltello in mano. Continuo a vedere in questo gesto, impulsivo ma spontaneo, l'antica, e sempre rifiutata e rimossa, eredità del sangue slavo. È iscritta nelle cellule, non si può estirpare)».<sup>20</sup>

Oltre e forse contro la mole impressionante della tradizione memorialistica del Novecento, *Storia di Argo* prende le mosse dalla constatazione che il ricordo è un corso d'acqua ctonio, segreto, carsico appunto: ciò che si sa, perché si è vissuto, scorre nascosto riaffiorando dal manto pietroso, duro, della corteccia che gli individui talvolta scelgono a protezione di sé e dei propri mai pacati traumi.

La memoria che sovente il Novecento nutre di esodo e di esilio – condizioni però sempre al plurale, rammenta l'autrice – è invece per lo più un fiume dal letto ampio, un corso esteso di pianura e un fiume in piena nel quale è richiesto d'immergersi calando mani, braccia, labbra e volti. Quello di farsi travolgere è l'atteggiamento che le memorie tragiche dell'ultimo secolo hanno richiesto all'osservatore interessato, al testimone in seconda, il testimone *comodo*, ponendolo così al centro del frastuono che viene dall'acqua abbondante del ricordo, dalle grida, dalle sgrida morali che colgono la storia sempre quale rito della conoscenza, formulabile non appena la si possa sintetizzare, non appena la si possa rendere a segno decifrabile, certo ma *riposante in se stessa: storia-simbolo* dunque, in un'accezione bachofeniana, dove – di contro – questa memoria *da* filologo in confidenza col mito ha imparato però ad attendere rilkianamente i ricordi per accoglierli, dal momento che ricordare di per sé evidentemente non basta, ma «Occorre saperli dimenticare, i ricordi, possedere la grande pazienza d'attendere che ritornino».<sup>21</sup>

Attendere il ricordo è pratica della raddomanzia, ma è necessario *preparare* il tempo per una tale epifania: lo scorrere carsico di questa speciale memoria di *Storia di Argo* è dunque la resa, cesellata ed ermetica – e perciò unica – di voci del

---

19 *Ivi*, p. 38.

20 *Ivi*, p. 33.

21 R.M. RILKE, *Quaderni di Malte Laurids Brigge*, Torino, Utet, 1963, p. 61. Per la dialettica tra mito e simbolo, in un contesto simile a quello al quale si allude qui, rimando all'opera bachofeniana di Furio Jesi: «Il mito può essere conosciuto nella misura in cui la sua essenza si condensa, tanto da divenire percepibile, nel bordo del suo essere che è il suo esistere, il suo fungere. Questo modo di accostare il mito facilita indubbiamente la distinzione tra mito e simbolo, se non altro perché il simbolo è di là di ogni funzionalità, mentre il mito è innanzi tutto funzionalità. Il simbolo non “serve” a nulla, non “fa” nulla: riposa in se stesso, ed è unicamente conoscibile nella misura in cui appare riflesso nello specchio che è la morte. Il mito innanzi tutto “serve” (ed è conoscibile là dove e in quanto “serve”)», in F. JESI, *op.cit.*, pp. 35-36.

silenzio, di aspetti e lacerti di un inconscio<sup>22</sup> che funziona come la macchina mitologica intuita da Furio Jesi, della quale non si conosce per statuto – costituzionalmente cioè – il motore, ma si può essere certi che *funzioni*: allo stesso modo non sempre è dato carpire il discorso delle voci, anche quand'esse rumoreggino.

Memoria non *tecnicizzabile*, dunque, che la categoria stessa di memoria, in relazione a scrittura, intende non riconoscere, non fare propria, quello che qui è ricordo non *offre* ricordi ma parola – parole: *verbi* nel significato etimologico e, osando, mitologico. Termini, ancora, da intendersi come luoghi della sensibilità attraversati da voci, dall'attenzione all'inafferrabile, allo sguardo: voci, però, che non parlano né dicono; sguardi che non è dato sapere cosa guardino. Contemplazioni, dunque, di un tempo che non soltanto non corre in parallelo al tempo della storia ma che, sospeso, risulta inerte, mentre in tale inapplicabilità cela il suo distintivo tratto di conoscibilità. *Qui* e solo *così* si danno le possibilità di adoperare quel tempo *genuinamente*: «sta immobile e perennemente accessibile al fianco del trascorrere della storia».<sup>23</sup>

Nel fluire di questo rivolo di scrittura si ha la testimonianza di un incarsimento svolto, sviluppato, in tempi lunghissimi. Di un processo, cioè, di lunga e antica erosione in un trauma percepibile, altrimenti, come una superficie compatta e impenetrabile, ovvero un amalgama denso che finisce per lo più a caratterizzare identità impermeabili, almeno sino al momento dell'emergenza di un segno capace di mostrare la cifra di sé e palesare, in fondo, la coscienza del fatto che la propria vicenda personale riflette la massima «ciò che è accaduto doveva accadere».

Di queste memorie partecipare è difficile, dal momento che non scorrono lungo i solchi delle consuetudini collettive con i temi e i filoni della scrittura autobiografica canonica del Novecento. Ma è certamente di queste memorie o, meglio, di questo lavoro sulla memoria che si sente la necessità, non appena risulti chiaro ad un'indagine lucida il fatto che la scrittura letteraria della quale *Storia di Argo* è un esempio massimo, irriducibilmente è tesa a negare l'aspetto storiografico che, troppo, si è voluto la caratterizzasse, dopo le immani catastrofi del contemporaneo.

«L'incontro non ha testimoni», scrive Maria Grazia Ciani a proposito del riconoscimento che unisce, nel diciassettesimo dell'«Odissea», per un istante di struggente bellezza e potenza letteraria, Argo ad Ulisse – ovvero il padrone perduto e il fedele cane da caccia che attende il suo ritorno, prima di esalare l'ultimo respiro:

«Quando sentì che Odisseo era vicino, mosse la coda, abbassò le orecchie, ma il suo padrone non poteva accostarsi. E Odisseo distogliendo lo sguardo si asciugava una lacrima, di nascosto da Eumeo [...]. E la morte oscura scese su Argo, non appena ebbe visto Odisseo, dopo vent'anni».<sup>24</sup>

Forzando – qui – la pagina, si potrebbe azzardare infine che il testo offre al lettore la constatazione di come questa scrittura non abbia l'obbligo di convincere alcuno delle ragioni, e dei torti, della storia e del proprio personale passato né, in fondo, deve di necessità rendere il lettore partecipe del destino d'altri. La storia *serve* e *funziona* quando è possibile intrattenere con essa un proprio privilegiato

---

22 Di questa memoria simile ad una composizione di cocci, a mio avviso, è prova una delle ultime righe dell'opera: «Riesco ad estrapolare frammenti di ricordo, lampi di memoria, emozioni circoscritte e autoreferenziali», in M.G. CIANI, *op. cit.*, p. 71.

23 F. JESI, *L'esperienza religiosa di Apuleio*, in *Letteratura e mito*, Torino, Einaudi, 2002, p. 218.

24 OMERIO, *Odissea XVII* (traduzione di M.G. Ciani), Venezia, Marsilio, 2003, p. 268.

rapporto e, quando ciò avvenga, la storia *parla* a noi solamente, a ciascuno di noi.

Chi ha trascorso una vita a riflettere sul mito lo sa:

«chi si dedica a questa “scienza” [...] deve cercare la giustificazione della propria qualifica, oggettiva e soggettiva, nel punto in cui la propria vicenda personale interferisce con la vicenda degli altri».<sup>25</sup>

Ecco che, soltanto così, l'incontro non avrà mai testimoni e le voci, inadeguate e incapaci, saranno «Soffocate, quasi indistinte. Ma sono le voci della nostra storia e la conservano e continueranno a raccontarla»<sup>26</sup> finché i luoghi, gli *spazi*, «rimarranno così, dimenticati dagli uomini ma protetti dagli dei della memoria»;<sup>27</sup> fino alla loro scomparsa, al *tradimento*. Intanto, però, «per qualche tempo sono ancora Itaca»:<sup>28</sup> l'incontro allora sarà, finalmente, *gesti*.

**Carlo Tenuta**

---

25 F. JESI, *Esoterismo e linguaggio mitologico. Studi su Rainer Maria Rilke*, Macerata, Quodlibet, 2002, p. 19.

26 M.G. CIANI, *op. cit.*, p. 67.

27 *Ibid.*

28 *Ibid.*