

ROBERT VISCUSI, *Astoria*, Avagliano, Cava de' Tirreni (SA), 2003. Traduzione italiana di Franco Bagnolini.

Astoria è un romanzo che sin dal titolo rinvia ad una dimensione interrogativa, evocando un'idea di letteratura tesa allo scandaglio, propensa più che alla tensione per la parola conclusiva, all'oscillazione tra la fine e l'inizio nel suo porsi tra i confini di differenti culture, per affermarli, ma, al contempo, superarli. È un termine, ricorda Viscusi,¹ che è propriamente un toponimo, un quartiere d'immigrazione di New York, il *Queens*, denominazione di spazio che, nella letteralità della sua caratteristica privativa, diviene indicazione di tempo, o meglio, della sua mancanza. Lo spazio e il tempo quali coordinate del narrare si trovano intrecciate, come se l'oggetto della narrazione sia, più che l'evento, la condizione della sua dicibilità. Il linguaggio, allora, s'individua preliminarmente come il luogo di un conflitto, dove la sovrapposizione tra spazialità e temporalità più che allusione di conciliazione si manifesta quale tensione oppositiva tra termini, che la lingua porta alla luce nel momento in cui adempie la sua funzione rappresentativa. È la tradizione anglosassone che Viscusi ha dinanzi a sé in tutta la sua gravidanza. Tra lingua della narrazione e mondo s'inscena, in James, un suo autore, un irriducibile agone. Il linguaggio posto di fronte all'opacità del mondo si avvede come solo l'esperire del soggetto sia in grado di rischiararla² postulando un ulteriore piano, terzo, che ha quasi il compito di coniugare l'alterità. La lingua sembra perdere il suo orizzonte di neutralità, quella natura eterea che pare a lei connaturata, nell'alludere alla sua condizione limite tra parlanti e oggetti, per condensarsi, diversamente, in parole che esprimono aromi, profumi divenendo espressioni del soggetto. Ma, e qui sta l'altro sentiero che Viscusi percorre, egli per conoscere deve, per così dire, abbandonare. «È tempo di andare» diceva una voce «sommessa nel cuore solitario di Stephen»,³ il protagonista del romanzo di Joyce, quasi a testimoniare che si conosce solo nel distacco, nell'incolmabile distanza. L'esilio è allora piano dove l'ambito esistenziale ed estetico si ritrovano, al punto che tra esilio e creazione sembra quasi darsi un'equazione perfetta.⁴ Viscusi non solo scrive il romanzo in questa condizione di distacco,⁵ di esilio nel suo trovarsi a Parigi prima e a Roma poi ma, più radicalmente, vive questa estraneità quale portato della lingua stessa, quasi un racconto dall'interno della parola, fissata nella sua originaria duplicità. «Ogni albero, ogni vetro smerigliato hanno- egli scrive- non una, ma due identità. Per me, inglese, per loro, italiana» (*Astoria*, 36). Se lo sradicamento è condizione in Joyce

¹Nota dell'autore, p. 6.

² Cfr. H. JAMES, *Prefazione a la Musa tragica*, in *Le prefazioni*, a cura di A. Lombardo, Venezia, Neri Pozza, 1956, pp. 84-85.

³ J. JOYCE, *Dedalus: ritratto dell'artista da giovane*, in *Racconti e romanzi*, a cura di G. Melchiori, Milano, Mondadori, 1974, pp. 508 ss.

⁴ Cfr. G. MELCHIORI, *Introduzione a J. JOYCE, Racconti e romanzi*, Milano, Mondadori, 1974, p. XXI.

⁵ Nota dell'autore, p.5.

del ritrovamento, un abbandono dell'Irlanda volto alla sua "effettuale" conquista, quasi la distanza fosse il viatico necessario per il dominio del luogo,⁶ in Viscusi esso diviene indicazione di una processualità, di un sentire che allude sì al conoscere, ma nelle sue forme labirintiche, quasi incomunicabili. Il soggetto che nella lingua riannoda le sue percezioni scopre che «il disegnare in due lingue, diventa di nuovo per noi figli la storia, il balbettamento di emozioni che non si comunicano» (*Ivi*, 36). Una sorta di diglossia innerva il romanzo e ne struttura la lingua, «un doppio mondo di parole, un mondo in cui si padroneggiava l'inglese come se fosse uno strumento musicale, sullo sfondo di un italiano che era né più, né meno che il mondo stesso, il teatro che proiettava sul suo ampio palcoscenico, il mio piccolo "me" e il mio violino magico» (*ivi*, 37). Ai ritrovamenti che la narrativa inglese permette si aggiungono gli sdoppiamenti di quella italiana, come se quest'allusione al piccolo "me" non sia che una continiana "memoria interna" di Pirandello. Nelle sue lettere ad Antonietta, questi, infatti, rievoca con notevole tensione il suo intimo stato. «In me son quasi due persone-scrive lo scrittore alla moglie- tu già ne conosci una, l'altra neppure la conosco bene io stesso. Soglio dire ch'io consto di un *gran me* e di un *piccolo me*: questi due signori sono quasi sempre in guerra tra loro. Io sono perpetuamente diviso tra queste due persone, ora impera l'una, ora l'altra. Quel che in Pirandello appare, sulle prime, come un dissidio psicologico, quasi esistenziale prefigurazione della letteraria tematica del doppio, in Viscusi assume le vesti di un doppio linguistico al limite della perdita espressiva. Il "balbettamento di emozioni" indica come l'andirivieni tra questi due stati, tra tali differenti appartenenze, non si dia nel loro scioglimento, semmai quale loro ineludibile condizione, premessa non esito. La soluzione non avviene nel privilegiare un versante, piuttosto nel trascorrere dall'uno all'altro. Se Freud ne *Il Perturbante*, contrappone *unheimliches*, qualcosa che suscita inquietudine ad *heimlich* che diversamente rinvia ad un senso di appartenenza, ad un che di patrio, all'*heim* proprio di casa,⁷ alludendo alla condizione di spaesamento quale esito della relazione, Viscusi se accetta questa "cornice", ne accentua i caratteri paradossali, la relazionalità tra i termini. «Trasformavamo -egli scrive- noi stessi in americani attraverso la sgradevole processo del diventare più italiani di quanto avremmo mai potuto aspirare ad esserlo in Italia, dove l'essere italiani non appare né notevole, né degno di nota» (*Ivi*, 117). L'America è quel luogo *altro* dove la comunità migrante italiana diventa parte del paesaggio, quanto più i suoi colori e profili si staccano sullo sfondo, divenendo visibile in ragione della sua differenza, proprio tramite l'estraneità rispetto allo spazio che la accoglie. La condizione del migrare ritrova, così, le sue radici mitiche, le ragioni dell'*epos*. Ad Enea che fa succedere alla distruzione la costruzione, al dominio delle città stato i semi dell'edificazione

⁶ W. Y. TINDALL, *James Joyce*, Milano, Bompiani, 1964, p. 25.

⁶ *Omnibus*, 25/10/46

⁷ S. FREUD, *Il perturbante*, in ID., *Opere*, Torino, Boringhieri, 1966-'80, IX, pp. 81 ss.

dell'impero, i migranti, quali novelli profughi portano l'Italia, il vecchio mondo, nel nuovo mondo (*ivi*, 223) con tutta la sua vastità.

La dimensione intima, nella sua linguistica traduzione, riporta alla luce le categorie su cui essa si fonda. Il viaggio, la navigazione per mare diviene moderno *mythos*, parola che si fa racconto. È qualcosa che preesiste al narratore, poiché egli non racconta borgesianamente altri racconti per perdersi entro un racconto senza fine, piuttosto per coglierne il significato di là dall'invenzione, dalla fantasia creatrice, quale portato di un mondo al contempo in movimento e immobile, che *Astoria* paradossalmente incarna. L'Italia del *Queens* assume le vesti di qualcosa di inventato, (*ivi*, 224), sommamente distante dalla dimensione reale, la quale si materializza entro un incoerente frastuono, padre di un'Italia turistica indistinguibile, per gli stessi italiani «da quella che essi inventano» (*ivi*, 172). Il paese dei racconti, che come una nebulosa assume figura entro spazi e tempi imprecisati, quasi a voler fissare in quei racconti un'intangibile essenza, trova scacco in un paesaggio costituito da «macchine nuove ovunque», figure del moderno, che nel loro rumore di fondo dicono all'italiano venuto da fuori che lì « niente di ciò che si era aspettato» (*ivi*, 166) si trova. Il mondo polisemico del racconto mitico, una memoria collettiva che lega parti diverse, differenti livelli entro una medesima cornice, vede quello di *Astoria* dilatarsi a dismisura, quasi a comprenderli e contenerli tutti, per assumere le vesti di qualcosa d'altro, di diverso dall'Italia reale. Quel che Roubaud sostiene per i poemi omerici, il loro non essere solo racconti, piuttosto sedimentazioni di pensieri, forme linguistiche, precetti morali, fantasie che si dilatano cosmologicamente per riannodare ciò che è più basso con quel che è più alto,⁸ riaffiora in un'Italia, mondo dove la terra e il mare nel loro lambirsi finiscono per sovvertire ogni categoria, qualsivoglia partizione spaziale e temporale. Robert Viscusi attraverso gli occhi di Robert Browning scorge dalle alture del paese ritrovato «la stessa Venezia e l'Adriatico, la via d'acqua che conduceva a Troia, a Bisanzio, a Gerusalemme. Questa era tutta l'Italia. L'Europa che traboccava oltre la cresta delle montagne. L'Asia che lambiva le sue spiagge. L'Africa che gonfiava i venti caldi attraverso le pianure di notte. Tutto questo - quasi trionfalmente aggiunge - era mio» (*Ivi*, 194). Se il viaggio in Italia è percorso nel mito attraverso la terra del mito, non *tour* settecentesco, piuttosto spazio terragno dove lo scrittore, sotto le spoglie di un novello Odisseo, potrebbe aggirarsi tra i diversi sedimenti quale testimonianza di differenti epoche (*ivi*, 195) nel loro possibile ricongiungersi, esso vive altresì della convinzione che quel filo, quella necessità di continuità e consapevolezza storica che Carducci cercava nell'Italia postrisorgimentale,⁹ quel senso di totalità possa vivere oggi solo nei suoi frantumi. Il viaggio dell'esilio non conosce la chiusura classica, per cui Odisseo non poteva

⁸ J. ROUBAUD, *Poésie, mémoire, lecture*, Paris-Tubingen, Editions, Isele, 1998, p.10.

⁹ G. CARDUCCI, *Dinanzi alle terme di Caracalla*, vv. 5-36, in ID., *Odi Barbare*, Bologna, Zanichelli, 1959

non tornare laddove era partito,¹⁰ dove la circolarità dell'eterno ritorno questo chiedeva e il *nòstos* prefigurava, quasi che nell'inizio fosse già dato scorgere la sua fine, nel ritorno dello scrittore, diversamente, questi rinviene più che compimento il frammento, le immagini frante di Eliot non più in grado di comporsi.¹¹ Il viaggio per mare che separa e congiunge vecchio e nuovo mondo come se questi contenesse l'altro nella sua prima essenza, nel suo *archè*, evoca il pericolo che incombe. «Bello - ricorda Lucrezio - quando sul mare si scontrano i venti e la cupa vastità delle acque si turba, guardare da terra il naufragio lontano: non ti rallegra lo spettacolo dell'altrui rovina, ma la distanza da una simile sorte».¹² La possibilità di una zona franca che il pensiero classico postula, la possibilità di assistere, da una sicura specola, alle vicende del mondo e della vita che il mare metaforicamente rappresenta, oggi appare possibilità vana.

L'esistenza, il suo senso, le radici che Viscusi cerca in questo viaggio sembrano riannodarsi a quell'andar per mare che nella "metafora del temerario navigare"¹³ paiono trovare risposta. Il naufragio ripropone l'ambito simbolico della sicurezza, della protezione e da qui esso riguarda qualsiasi spazio, luogo, finanche la terraferma può inscenare l'esperienza del naufragio, anzi quasi riassumerla, esserne la sua compiuta espressione. In un universo privo ormai di centro la stessa terra galleggia, si stacca, diventa arcipelago, nella pregnante immagine di Kusturiza, del suo *Underground* e quelli che erano differenti *archè* si confondono, perdendo ogni gerarchico ordinamento, ogni rassicurante differenza. Il mare nel suo classico porsi quale confine che la natura assegna al dominio delle imprese umane, condensa un drammatico portato di imprevedibilità, anarchia e disorientamento. Se l'*Apocalisse* quale estrema Rivelazione lascia trasparire nello stato messianico il suo svanire, che si concreta nella visione di «un nuovo cielo e una nuova terra, poiché il precedente cielo e la precedente terra erano passati, e il mare non è più»,¹⁴ ora, l'esperire mondano si costituisce attorno alla «ricusazione del ritorno in patria»¹⁵ all'impossibilità della terra quale approdo. All'*Ulysses* di Joyce fa così eco l'*Ulisse* di Saba dove il regno che questi delinea allude a quella «terra di nessuno», che guarda non al porto e ai suoi lumi, ma al fatale «largo», verso cui il «non domato spirito» lo «sospinge ancora». La navigazione lì involge il «doloroso amore» verso la vita che lo anima¹⁶ e così il discorso sull'esistenza guarda al più generale senso della storia, e ai luoghi deputati a ritrovarlo.

¹⁰ M. KUNDERA, *L'Identità*, Milano, Adelphi, 1997.

¹¹ T. S. ELIOT, *La terra desolata*, vv. 22 e 430, in ID., *Poesie*, Milano, Bompiani, 1966.

¹² LUCREZIO, *Della Natura*, II,1-4.

¹³ H. BLUMENBERG, *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, Bologna, Il Mulino, 1985, pp. 27-8.

¹⁴ *Apocalisse*, 21-21.

¹⁵ H. BLUMENBERG, *Naufragio con spettatore*, cit., p. 28.

¹⁶ *Ulisse*, vv.10-4, in ID., *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1988.

Nel suo viaggio a ritroso, dal nuovo al vecchio mondo, Viscusi vede Parigi come «il memoriale di tutti questi avvenimenti, la loro necropoli e galleria di trofei, tutti riassunti nella *Nike di Samotracia* acefala alla sommità di una doppia scalinata mentre salite al *Louvre* e andate alla deriva in un oceano di ricordi che le raccolte d'arte aspirano a rendere vostri, facendovi galleggiare sopra i frammenti di infiniti naufragi» (*Ivi*, 39). La metafora del navigare sconvolge lo spazio e il tempo e se destituisce di fondamento le classiche partizioni spaziali, finisce per toccare anche quelle temporali. Quel che la lingua italiana non conosce, quel truismo che distingue la privata *story* dalla pubblica *history*, la diglossia di Viscusi contempera separando e congiungendo. Se lo storico è quel navigante sospeso tra una *Scilla* che vede la storia quale obiettiva compilazione di fatti fissati nel loro assoluto primato e una *Cariddi* che le oppone il soggettivo prodotto della mente dello storico che li crea nel dominio del processo interpretativo,¹⁷ *Astoria*, come un'abile tessitrice di racconti, vuole riportare questa dimensione lontana, monumentale, della storia che pietrifica i personaggi che ne calcano la scena, entro quella intima della “comunità” italiana, declinando il versante familiare e patrio di quell'esperienza.

Quelli che sembrano meri fatti del passato, privi di rilevanza storica, possono essere letti in modo nuovo. Così Napoleone, nel suo essere corso, sbarca a Parigi come gli italiani sbarcarono nel nuovo mondo, da emigranti entrambi (*ivi*, 54) dove il migrare, l'anonima storia delle radici recise, nel momento in cui vuole uscire dalla dimensione di racconto comunitario per cercare il suo storico radicamento, ritrova affastellati i momenti tipici della storia. La visionarietà del racconto, nella sua superficie, assume le vesti della visibilità architettonica dove un altro italoamericano, Robert Venturi, opponeva, in modo quasi dissacrante, al *less is more*, dell'austero modernismo di Mies Van der Rohe, un caustico *less is bore*, preludio di un mettere assieme elementi diversi. Se qui *in nuce* si condensa il citazionismo postmoderno, con tutta la sua “debolezza”, in Viscusi la Storia non è domino leggero da attraversare infilzando epoche e stili diversi, come un'abile merlettaia, nemmeno territorio dove ricercare un principio d'autorità perduto, un'origine in senso forte, semmai spazio dove isolare quel che tragicamente si ripete. Napoleone attraversa le Alpi come già Annibale e Carlomagno avevano fatto prima di lui (*ivi*, 55), dove il ripetere confina con la “coazione”, una tensione all'onnipotenza che involge alla morte. Ogni momento non dispiega un improbabile progresso; Leopardi era stato chiaro,¹⁸ semplicemente la fine che gli è propria, nel suo non potersi sottrarre al destino di universale caducità.¹⁹

¹⁷ E. CARR, *Sei lezioni sulla storia*, Torino, Einaudi, 1966, pp. 33-35.

¹⁸ G. LEOPARDI, *La ginestra*, v. 51, in ID., *Tutte le opere*, Milano, Mondadori, 1940.

¹⁹ O. SPENGLER, *Il tramonto dell'Occidente. Lineamenti di una morfologia della Storia mondiale*, a cura di R. Calabrese Conte, M. Cottone, F. Jesi, Parma, Guanda, 1978, pp. 72-74.

L'evento storico si confonde con quello letterario, e il Napoleone che nella sua tragicità poetica ripropone il tema del naufragio,²⁰ pare qui guardare ad altri naufraghi dell'esistenza, ad Edipo e ad Amleto (*ivi*, 84) quali suoi significativi antecedenti. Ma *Astoria* finisce per giustapporre colui che domina la vita nella storia pubblica²¹ a colei che è *l'origine della vita* nella storia privata, che Courbet efficacemente raffigura nella sua cruda ed essenziale nudità. Il padre della storia e la madre della vita s'incontrano significativamente nella loro morte. È dinanzi alla tomba del condottiero che egli rivede il suo memoriale, «Napoleone Bonaparte essendo: mia madre» (*ivi*, 71). L'interesse per la morte di colui che è all'origine della storia moderna rivela la possibilità, attorno alla sua fine, di cristallizzare l'ordine sociale, fondare la storia che dalla sua fine promana. Quel che in Napoleone pertiene all'ordine materiale, nella madre volge alla dimensione onirica. «Nel mio sogno una notte mio padre depose mia madre su di essa e le staccò il cuore con un colpo d'ascia [...]. Soltanto quando il cuore di lei cedette, quasi quarant'anni più tardi, mi venne in mente che la persona adirata nel sogno ero io stesso e che non era soltanto la precisa aspirazione a dominare di mio padre che mi aveva atterrito ma la furia, che era del tutto la mia, che aveva guidato la scure» (*ivi*, 156). Sembra qui tornare, con il segno di genere mutato, il Mosè di Freud, dove «il destino aveva posto il popolo ebraico a contatto con la grande impresa e il grande misfatto dei tempi primordiali, l'uccisione del padre, allorché l'aveva indotto a ripeterlo nella persona di Mosè, un'eminente figura paterna».²² Gli ebrei, popolo eletto, da una parte appaiono scelti da Mosè, il loro profeta ma, più profondamente, si rivelano eletti per il ritorno del rimosso che nella loro coscienza s'inscena. Quel che è biblica rivelazione si può, del pari, leggere quale pregnante ritorno di una rimozione.²³ È esattamente questa dimensione che si avverte nella storia materna del romanzo quale singolare riapparire, dopo la morte, di qualcosa che era stato cancellato. È la lotta dell'io per la propria conservazione e affermazione a determinare questa pulsione di morte²⁴ e Viscusi, a proposito di quella perturbante apparizione notturna aggiunge, quasi a destituirne la violenza, una nota al limite del conciliante. «Un sogno che era ragionevole aver fatto a proposito di una madre che minaccia di ucciderti» (*ivi*, 156). Il tacere quel che il sogno rivelava, il non riferirle l'inquietante natura di quelle immagini induce colui che le ha sognate a sentirsi «colpevole quando [...] lei morì. Proprio così» (*ivi*). La morte da un lato fonda la storia, dall'altra, nel porre in atto i meccanismi della riparazione, rappresenta la rilettura di quel "libro" di vita privata, di cui l'autore parla, alla ricerca del suo "senso", proprio a partire dai conflitti che la costituiscono. Il passaggio tra la storia privata e quella

²⁰ A. MANZONI, *Cinque Maggio*, vv. 61-67., in ID., *Tutte le opere*, Milano, Mondadori, 1957-90.

²¹ A. MANZONI, *Cinque Maggio*, vv. 49-54.

²² S. FREUD, *L'uomo Mosè e la religione monoteistica: tre saggi*, in ID., *Opere*, cit., vol. XI, p. 410.

²³ Y. H. YERUSHALMI, *Il Mosè di Freud. Giudaismo terminabile e interminabile*, Torino, Einaudi, 1996, p. 53.

²⁴ S. FREUD, *Pulsioni e loro destini*, in ID., *Opere*, cit., vol. VIII, p. 33.

pubblica, tra la madre della vita e il padre dell'identità storica, tra lei e Napoleone avviene, significativamente, tramite la grammatica del sogno.

Questa modalità in *Astoria* non si riduce a racconto, all'espedito letterario necessario per sviluppare quella parte di noi rimasta in ombra, seppure così potentemente presente. Non si tratta di una mera parentesi del romanzo, poiché porta con sé una questione che riguarda la scrittura nella sua interezza. Se il ricordo del sogno implica il suo racconto, nel momento in cui questo avviene, nel cruciale passaggio da quel che si ricorda alla sua narrazione, esso sembra piegarsi ad una logica che gli è estranea. Il pensiero inconscio pare potersi tradurre, trascrivere, semplicemente tramite l'articolazione del pensiero conscio, attraverso qualcosa che gli è intimamente estraneo. È la zona limite, il passaggio a divenire decisivo, dove i modi della sua trascrizione confinano con la "vertigine" dell'alterità. Come un raddomante l'autore cerca di descrivere questo processo fissandolo nella sua profondità e riducendo la distanza che inscena alla terza persona. Non vi è più un *io* protagonista, piuttosto l'*altro* da sé che in lui alberga e le esplorazioni avanzano quasi secondo un cieco procedere, quale è tutto ciò che avviene nel dominio dell'ombra. «Nel momento del massimo sforzo, *egli* scrive un tipo di frase che suona come l'autobiografia di un biliardino. Comincia in una direzione, rotola giù liberamente, urta la sponda, rimbalza verso l'alto e così via».²⁵ Ed è Lacan l'autore a cui lo scrittore guarda (*ivi*, 138). Quel senso di "interruzione", quale caratteristica forte del linguaggio dell'ombra, che figurativamente si condensa nel girovagare continuo e interrotto della palla, nei suoi improvvisi mutamenti di direzione e lì a dire che la lingua non è solo "comunicazione", quanto materia verbale «che si impone per opera del discorso analitico».²⁶ La cifra significativa del romanzo consiste nel dilatare la logica del sogno al punto che se l'inconscio appare strutturato come un linguaggio, esso finisce per contaminare il codice della stessa narratività. Da questo punto di vista l'intreccio tra spazio e tempo che *Astoria* nel suo titolo poneva, quale premessa di tutto il racconto, si esplicita nel venir meno di quelle categorie come conseguenza della logica del sogno. La tesi kantiana dello spazio e del tempo quale forma necessaria del pensiero è ribaltata dalla grammatica onirica che finisce per vanificarla.²⁷ Il racconto del sogno nelle equivalenze spaziali e temporali che postula diviene narrativamente «una storia dentro un'altra storia che fa riferimento ad un'altra storia ancora, che comprende la medesima storia all'interno della prima storia menzionata, anche se la terza storia citata è precedente alla seconda in ordine di accadimento e la prima è precedente alle altre due, ma si colloca al terzo posto nella storia che sto per raccontare» (*ivi*, 144). L'immagine delle scatole cinesi diviene figura dello scompaginare

²⁵ Nota dell'autore, 6.

²⁶ J. LACAN, *Il ratto nel labirinto*, in ID., *Il Seminario. Libro XX: Ancora*, 1972-73, Torino, Einaudi, 1983, p. 139.

²⁷ S. FREUD, *Introduzione alla Psicoanalisi, nuova serie di lezioni*, in ID., *Opere*, cit., vol. XI.

nel tempo e del giustapporre nello spazio storie che conoscono una diversa sequenzialità e una differente spazialità, ed assurge a principio che serpeggia ovunque nella narrazione. Quel che significativamente Viscusi lascia affiorare affermando che «ogni ricerca ha i suoi metodi peculiari, e si può fondare un libro sui sogni, *come ho fatto qui*, seguendo quel tema nel *Traumdeutung* di Sigmund Freud» (*ivi*, 180) non ha il significato di rischiarare un singolo sogno, quanto di informare la più generale grammatica del racconto. I processi di simmetria tipici del mondo dell'ombra, le associazioni, gli spostamenti, le sostituzioni quali suoi tratti peculiari, appartengono del pari al linguaggio delle arti. L'immagine di Escher di una *mano che disegna se stessa* rivelando al contempo l'essere dentro e fuori la realtà raffigurata, soggetto e simultaneo oggetto della rappresentazione ritrova la stessa paradossalità nella narrazione, dove il «dito disegna un dito che riscrive il dito che lo scrisse su un tampone magico che offre la sua invenzione più recente come il suo ricordo più attentamente riprodotto» (*ivi*, 60). Il soggetto descrive la sua parte ridotta ad oggetto al punto che tra l'una e l'altra vi è come indistinguibilità, poiché più si scende nel profondo e maggiore è la loro fusione, la *frenesia simmetrica* che giunge a negare ogni differenza di spazio e di tempo.²⁸ Il vortice di simmetrizzazioni non solo destituisce di realtà l'oggetto del rappresentare fissato in una realtà che nell'affermarsi si nega, ma questo nel dirsi finisce per vanificare ogni processualità, al punto che l'attimo presente diviene il più perfetto ricordo.

Questo linguaggio paradossale comincia ad enunciare alcuni decisivi spostamenti. Se il pensiero è realtà che si illumina attraverso eventi vagliati secondo l'analiticità dell'accaduto, qui, in quest'ambito, il mondo non si dischiude nella sua presunta univocità, quanto pluralità. Le scatole cinesi assurgono a *correlativo oggettivo* di un mondo interno non più vissuto nel suo essere unità coesa, singolare, semmai molteplice, coro di differenti voci. Il passaggio che si determina è quello «dalla domanda sulla verità a quella sul significato»²⁹ o, se si vuole, dalla verità al senso della verità. Questo è l'approdo che il romanzo vuole testimoniare e si accompagna ad un'altra significativa acquisizione relativa al passaggio dalle idee alle persone.

La storia personale, si era visto, si coniuga con quella generale, come un travaso dall'una all'altra e le nozioni, i concetti hanno bisogno di lacrime e sangue per poter vivere. E così la realtà della guerra, della Grande guerra, con i suoi monumenti agli ignoti vede intrecciarsi i milioni di italiani sconosciuti che hanno partecipato a quell'evento, a quell'ecatombe, con i milioni di italiani che scesi dalle montagne si dileguarono «nell'oceano diretto in America per evitare di combattere in quella battaglia» (*ivi*, 171). Vi è come un filo rosso ad unire Mazzini, Garibaldi, il Risorgimento ai milioni di esiliati affamati che costituiscono l'altro capo di quel filo, quello pubblico ma impersonale, privo di nomi, lì a svelare che la soluzione dell'equazione risorgimentale non era che

²⁸ I. MATTE BLANCO, *Pensare, sentire, essere*, Torino, Einaudi, 1995, p. 258.

la Rivoluzione della miseria estrema e dell'esilio, non del singolo Napoleone, ma dei milioni di anonimi italiani (*ivi*, 163).

Certo si è cercato di leggere diversamente questa "rivoluzione", di cogliere in essa non la povertà di un paese, quanto la sua sovrabbondante energia, non la caduta e il degrado di una civiltà, piuttosto la sua possibilità civilizzatrice sul mondo intero.³⁰ L'Italia, la Grande martire delle nazioni, come la definiva Pascoli, si era «presentata al suo dovere di contribuire per la sua parte all'umanamento e incivilimento dei popoli»,³¹ dove civilizzare equivaleva a proiettare all'esterno le lacerazioni interne. Il dolore dell'esilio, nella letteratura italiana del periodo, assume le fogge della sofferenza linguistica. Alla piccola Molly del poemetto *Italy*, lei figlia di emigranti, che tornando nell'aria natia guarisce, mentre la nonna muore, dinanzi ai migranti che ripartono per l'America lei, in italiano, risponderà che sì, ritornerà. Il gergo italo-americano, il linguaggio ibrido che non è più italiano e non ancora americano, vive giustapposto a quello vernacolare, espressione di un diverso radicamento,³² di un rapporto con il luogo che nessuna letterarietà riesce a rendere. La lingua come identità riflette, nel suo farsi gergo, un senso di smarrimento, una perdita comunicativa. Capuana anche questo racconta. Il mescolare espressivo di termini in lui diviene "imbastardimento" quale esito del contatto con il mondo americano. Se è «la fame che fa uscire il lupo dalla tana» il migrante, che dà concisa effettualità a questo sapere senza tempo, quello dei proverbi, che coniuga l'uscire dalla tana all'abbandono del paese, diviene significativamente «americano di nome [...] ma siciliano, anzi italiano sempre!». L'esilio in questa massa anonima può risolversi entro un "processo di formazione" che trova compimento nella direzione del ritorno, del radicamento. «Voglio essere siciliano, italiano, -affermerà il protagonista del romanzo-, non americano bastardo!».³³ Questa realtà che corrisponde alla tensione verso il radicamento, alla realizzazione del ritorno, rispetto alla condizione centrifuga che prefigura una differente identità, in *Astoria* è superata con un movimento doppio teso a ritrovare le radici del mondo che si lascia, in quello che si trova, entro una sorta di presenza assenza. Non vi è libertà possibile al di fuori dei legami, solo angosciante vuoto, Mattia Pascal lo ricorda. E allora bisogna, in modo lenticolare, guardare la realtà di quella rescissione, le radici sotterranee di quel recidere.

Alla classicità è necessario volgersi, a Polidoro, al minore dei figli di Priamo che, allontanato dal padre dinanzi ad una Troia in pericolo, se ne va presso il re dei Traci con un prezioso carico d'oro. La ricchezza, piuttosto che procurargli salvezza, lo consegnerà alla morte, l'avidità che si materializza nella figura di una falce annientatrice lo conduce al termine dell'esistere, dove il suo

²⁹L. WITTGENSTEIN, *Pensieri diversi*, Milano, Adelphi, 1980, p. 15.

³⁰D. MACK SMITH, *L'Italia dell'emigrazione*, in N. SABBATUCCI, *Le voci della storia*, Roma, Bonacci, 1979.

³¹G. PASCOLI, *La grande proletaria si è mossa*, in ID., *Prose*, a cura di A. Vicinelli, Milano, Mondadori, 1946.

³²G. PASCOLI, *Italy*, in ID., *Poesie*, a cura di A. Vicinelli, Milano, Mondadori, 1958.

³³L. CAPUANA, *Gli americani di Rabbato*, Milano, Mondadori, 1989.

corpo diverrà cadavere, nutrimento della terra. Così all'Enea che sbarca, che cerca di sradicare arbusti per ornare di rami l'altare, un'inconsueta visione appare, un ramo vivo da cui «gocciano giù stille di nero sangue».³⁴ Nel tentare di svellere altri rami dal terreno, quasi presentando che nelle radici sotterrate sia celato il mistero, un singhiozzo straziante ed una chiara voce invocanti levitano dal basso. «Enea - è la voce di Polidoro a parlare - non infierire su di me, non strappare le mie radici, ora che almeno nella terra godo di quiete»³⁵ Se Virgilio riflette il dolore del recidere radici, dello svellere legami, Enea, che come un filo cuce tutto il racconto di *Astoria*, testimonia, nelle sue nuove peregrinazioni non più da una Troia ardente ad un impero nascente, ma da un vecchio affamato mondo ad uno nuovo affannato di ricchezza, la necessità di portar via con sé, dal mondo che si lascia, «il fuoco sacro e gli dei della casa» (*ivi*, 223). Il doppio passo è lì a raccontare che non vi è salvezza nella fissità.

Il ritorno di Capuana e di Pascoli sembra adombrare una realtà che la parola biblica aveva già mostrato in tutta la sua evidenza. La storia dei due fratelli, la storia di Caino e Abele svela la realtà di quello spasmodico difendere le radici. Caino, il sedentario, il fondatore della prima città, mostra come la fissità alla terra si costituisca sull'esclusione, sul fratricidio. Fondare l'ordine, la legge, presuppone il disordine della violenza: è questo che Capuana e Pascoli vogliono tenere nascosto, ma che la Scrittura rivelata inesorabilmente svela. Quel che agli occhi degli uomini non appare, l'assassinio silenzioso di Caino, diviene inequivocabile parola dinanzi a Jahvè. Come il sangue di Polidoro liberava la sua voce, così quello di Abele grida l'accaduto da un suolo³⁶ macchiato di violenza. È la punizione, di là dal delitto, ad essere rivelatrice, ed è la risposta ultima verso chi pensava al radicamento quale soluzione senza macchia. «Diverrai vagante e fuggiasco sulla terra»,³⁷ tuona implacabile l'ingiunzione del Signore, quasi a cogliere nell'esilio un errare volto ad un penitenziale peregrinare.³⁸ La specola di Viscusi è perfetta in questo parlare dell'altrove non da una fissità, piuttosto in movimento, ed il suo *Astoria* esemplare nel collocarsi come l'inesorabile diario di bordo di questo vagar per mare, senza possibilità alcuna di sfuggire al naufragio finale. Il pellegrinaggio di totale trasformazione, come *Astoria* lo definisce, ha, quale approdo, la metanoia, un profondo pentirsi che allude ad un mutare del pensiero (*ivi*, 235). Colui che scrive pare rievocare in sé Ugo di San Vittore e il suo *Didascalion*, quando affermava: «L'uomo che trova dolce il luogo natale è ancora un tenero principiante; quello per cui ogni suolo è come il suolo nativo è già più forte; ma perfetto è quello per cui l'intero mondo è un paese straniero». Così l'Italia che egli percorre peregrinando e Roma, la sua città, che per natura inclina all'ordinato camminare o al

³⁴ VIRGILIO, *Eneide*, III, 28.

³⁵ *Ivi*, 41-42.

³⁶ *Genesi*, 4,10.

³⁷ *Ivi*, 4,12.

³⁸ B. CHATWIN, *Invasioni nomadi*, in ID., *Che ci faccio qui?*, Milano, Adelphi, 1990, pp. 265-266.

disordinato vagabondare rivelano, di là dalla dilemmatica opzione, una paradossale verità: «Io sono qui. L'Italia è in America (*ivi*, 200 e 223). La realtà è sempre altra, straniera, collocata entro una lontana prossimità dove il "paese" nella sua essenza rinvia all'assenza, a quel luogo del pensiero che si concreta nell'immaginazione, e che rifugge da troppa realtà, dall'eccessivo frastuono di fondo (*ivi*, 172).

Qui emerge la natura di quel pensiero situato sul limine tra visione e riflessione, nel transito tra sogno e veglia (*ivi*, 178), pensiero che finisce per tematizzare il suo stesso grado di realtà quale suo orizzonte di dicibilità. La lingua dello scrittore non può che confrontarsi con quella del traduttore inscenando un intenso confronto, uno scambio al limite del mimetismo tra le vesti dell'uno e dell'altro. Il senso di disorientamento a cui il vedere della veglia si apre, si confonde con la diversa visione del sogno entro un periodare che li condensa quasi sul filo dell'indistinguibilità. Tradurre questa 'materia' e confrontarsi con la frantumazione inglese di quel periodare si dispone tra il possibile avvicinamento al testo originario e l'eventuale allontanamento attraverso una sua pallida imitazione. Eppure la lingua che è stata dello scrittore ed è del traduttore soccorre duttilmente l'opera. Quella lingua italiana che il Leopardi, nello *Zibaldone*, ricorda "unica fra le moderne ch'essendo perfetta, ed avendo un deciso e completissimo carattere proprio, e questo per ogni parte formato, sia liberissima"³⁹ sembra, proprio nella sua libertà e duttilità incernare opportunamente quella 'materia', darle la forma che la sua indole postula. Ma l'incontro felice tra idiomi diversi non scioglie il nocciolo duro di quella questione dove il compenetrarsi di sogno e veglia non è dimentico che la lingua, pure nella dimensione diurna, funziona nella sua generalità, appare comunicabile solo quando rifugge dai particolari. Quando a questi diversamente si scende, quando alla particolarità dell'esistere si approda, essa mostra tutta la sua fallacia. Russell parlava dei pronomi per mostrare l'impossibilità di uncinare il reale secondo un comune punto di vista,⁴⁰ laddove Viscusi, entro il medesimo ipotetico dialogo allude agli avverbi, alla loro impossibilità a fissare un luogo nella sua esistenziale pregnanza. «Là – egli scrive - è il nome del luogo dove tu non sei, della condizione del tuo non essere mai in grado di esservi, ciò che mai davvero diventa *qui*», dove l'universale *là* è qualcosa che funziona nel suo svuotamento di condizioni particolari (*ivi*, 43), mostrando tutta l'impossibilità della lingua a rappresentare. Se essa non è in grado di fissare il reale, l'oggetto collocato fuori di noi, il territorio, la nazione cui apparteniamo, il *là* da avverbio di luogo volge entro le paradossali vesti di rivelare la persona, il parlante, risolvendosi in un laconico "*là sono*" (*ivi*, 220). In questo passaggio la parola non è più qualcosa che intenzionalmente agisce, piuttosto è come agita. Non l'io pensa, semmai qualcosa pensa in lui e da qui solo è possibile volgere la debolezza in forza, la malattia in salute. L'Italia vissuta da *Astoria*, il quartiere del Queens, era il

³⁹ G. LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, Milano, Mondadori, 1937, p.1954,

sintomo, ora nel peregrinare italiano è divenuta la malattia (*ivi*), ma questa stessa consapevolezza è indicazione di un percorso di trasformazione teso a divenire ciò che si è,⁴¹ a realizzare e dare compimento alla metanoia, alla conversione del proprio modo d'essere in forma di vita. Queste modalità di trasformazione trovano il loro terreno d'elezione nella visionarietà notturna, sia nella forma di annuncio, che nel suo diurno disvelarsi, poiché quel che annuncia non è inerte lettera, piuttosto parola performativa tesa alla modificazione di quello stato. *Astoria* è su questo terreno che si colloca, nel suo evocare propriamente la narrazione di un sogno, il conseguente risveglio, che volge entro altro sogno ancora (*ivi*, 229), quasi entro una trasformazione senza fine, poiché è in quest'ambito che si manifesta la sottile essenza del reale e la propensione al cambiamento. Questa dimensione di continua alterità mostra che l'Italia nella sua più prossima dimensione, qui, nel suo paese d'origine, si è come persa, mentre in *Astoria* diversamente vive. Non si è dinanzi, come riduttivamente è stato sostenuto, ad un romanzo-saggio dell'emigrazione, alle "parole perdute" che l'autore evoca in questa sorta di autobiografia personale e gli anonimi migranti nella loro memoria collettiva ritrovano. Niente di tutto questo è presente in Viscusi, o meglio molto di più e di diverso. Quel che Chambers sosteneva in *Paesaggi migratori* in *Astoria* si afferma nella sua realtà narrativa più piena, evocando Roma, l'Italia tra i crocevia del *Queens*. Ciò che è spazialmente distante si materializza e prende forma *qui*, nella differenza americana, che condensa e ritrova nella distanza qualcosa che nel suo luogo primo si è svaporato, dissolto. Non è la contiguità spaziale a determinare questo singolare avvicendamento, l'incontro di modi diversi tra zone di contatto, quanto il ricreare l'alterità a partire dalla distanza.rinvenendo Roma e l'Italia dal cuore di Brooklyn, non dalla periferia dell'impero. Così potrebbe concludersi il viaggio in mare di Viscusi, il suo naufragio, non dimenticando che la sua peregrinazione riflette un doppio movimento. Vi è un luogo, certo, una fissità, in *Astoria*, ma anche il suo superamento. Parlare di un territorio a partire da un altro apre all'idea di erranza che attraversa tutta quella scrittura, la innerva come una sua compiuta vocazione. Ricordando Abele essa pone una parola che rifiuta la necessità della vittima espiatoria, che sa parlare dell'Italia a partire da una lontana specola, ma per renderla parte di sé, relazione e non esclusione.⁴² Parola che salva, dunque, dialogo con l'altro fuori e dentro di sé, che nel suo ospitare trasforma il luogo differente, tradizionalmente escluso, in spazio redento.

Paolo Cianfrone

⁴⁰ B. RUSSELL, *On the nature of acquaintance*, in ID., *Logic and Knowledge*, London, Allen and Unwin, 1956, p.156.

⁴¹ R. RORTY, *La filosofia dopo la filosofia*, a cura di A. G. Gargani, Roma-Bari, Laterza, 1989, p. 120.

⁴² E. GLISSANT, *Poetica del Diverso*, Roma, Melteni, 1998.