

(si veda Paul Zanker, *Augusto e il potere delle immagini*, 1983; Einaudi, 1989) e sapeva anche che la parola scritta produce immagini assai più autoritative e durevoli delle statue, delle colonne e degli archi trionfali.

Augusto con il renitente poeta non ammette obiezioni: "io ho deciso che l'Eneide dovrà diventare il simbolo di Roma, in quest'epoca e anche nelle epoche che verranno; e sono sicuro di avere scelto l'opera giusta". Il poeta, nell'ultimo anno di vita, gravemente ammalato e "ossessionato da due cose: dal giudizio dei posteri e dall'ira dell'imperatore", è costretto a consegnarsi alle guardie, e il manoscritto che vorrebbe bruciare, opera bella della sua stessa pietosa falsità, gli viene sottratto. La *pietas* dell'antico, proposta a illustrazione nobilitante del progetto politico moderno, diviene mito e mezzo autoassolutorio dell'autocrate. Dopo la morte del suo autore il poema sarà pubblicato in palese violazione delle disposizioni testamentarie e assicurerà come vera una falsità pervasiva ed enorme. Narrarla in versi o in prosa è già frode; il mondo dominato da dèi infidi è proprio "il mondo scritto, con gli uomini che si dibattono tra i fili delle loro stesse parole come le mosche nella tela del ragno". Il vero potrebbe annidarsi solo dove non sia traccia d'inchiostro.

Qui, come nei suoi precedenti romanzi, il radicalismo di Vassalli non lascia scampo; il suo revisionismo è assoluto e manda un messaggio opposto a quello di ben altra stagione italiana, pur altrettanto compresa di necessarie revisioni storiografiche. In *Cristo si è fermato ad Eboli* Carlo Levi scrive una bella pagina spiegando come l'*humilis Italia* virgiliana potesse essere l'Italia contadina del Sud in millenaria attesa di riscatto civile e da sempre necessariamente, quasi antropologicamente, estranea alla ragion di Stato di Enea, alla sua araldica imperiale e alla sua morale guerriera. Gli Etruschi di Vassalli son pure metafora del silenzio immemorabile, quel silenzio dei testimoni che sgomentava Manzoni quando scriveva di storia longobardica e di Latini asserviti: una immensa moltitudine d'uomini, una serie di generazioni, che passa sulla terra, sulla sua terra, inosservata, senza lasciarvi un vestigio, è un tristo ma portentoso fenomeno; e le ragioni di tanto silenzio possono dar luogo a indagini ancor più importanti, che molte scoperte di fatto". Timodemio Vassalli ne è altrettanto persuaso e non ha conforti religiosi suoi, solo una lucida e ironica curiosità: "aveva continuato a parlare fino a sera ed io avevo continuato ad ascoltarlo e a prendere appunti, perché la storia mi interessava e perché alcuni dei suoi personaggi erano uomini famosi di cui già sapevo (o credevo di sapere) molte cose, per averle lette nei libri: Mecenate, Augusto, Virgilio... Mi incuriosiva anche quella parte del suo racconto che riguarda gli Etruschi,

e le ragioni del loro ostinato silenzio. Gli Etruschi, in questo nostro mondo popolato di grafo-mani fino dall'età della pietra, sono l'unico popolo che non ha lasciato scritto niente di sé". Un popolo quindi mai illuso di sé e del mondo. Una storia del passato, di tal passato così nascosto e infinitamente ripetuto, sarebbe inutile filosofia della storia stessa e potrebbe anche non esserci. Sapienza è rassegnarsi a tal silenzio, a "questa voragine".

Vassalli opera una scelta di rigoroso nichilismo; nella sua narrazione non ci sono uomini ma piut-

Forse possiamo almeno deporre il gravoso carico di mistificazione che ci sta sulle spalle, e procedere alquanto più leggeri. Giuliano Gramigna ha scritto nel 1972 *L'empio Enea*, romanzo diviso tra immaginario psichico e realistica banalità; vi si accertava che Enea potesse deporre dalle spalle il padre Anchise e che quindi l'autoritativo dovere familiare, civile e patriottico potesse ridursi a più assolvibile richiesta. Vassalli offre un monito e un'esperienza non solo privata; simile in questo ai suoi immaginari Etruschi, coscienti della morte ineluttabil-

Su un romanzo storico (quasi) in dialetto,

Vittorio Coletti

LAURA PARIANI, *La Signora dei porci*, Lit 27.000, pp. 253, Rizzoli, Milano 1999

Non so prendere questo romanzo di Laura Pariani da un altro lato che quello della lingua. La storia mi sembra dopotutto un pretesto per una ricerca filologica

quasi) sulla resistenza delle piante che anche quando seccano "cuntinuan a vivi". Le ragioni di questa massiccia immissione di dialetto (al di là della personale poetica dell'autrice, suggestionata dalla lingua delle sue radici, del premondo rurale ecc.) stanno certamente nel tasso di verosimiglianza, di realismo che esso dovrebbe comportare. L'abbondante dialettismo dovrebbe rendere credibile, vero il tormentato resoconto fatto da povera gente di campagna nel lontano Cinquecento nel corso di un processo per stregoneria. Ma oggi, il dialetto non restituisce maggiore realismo, non dà più credibilità, più verità alla storia, come, del resto, non avrebbe dato più verisimiglianza ai *Promessi Sposi* un racconto fatto in diretta da Renzo in lombardo, o al *Nome della rosa* l'uso del francoprovenzale. Il romanzo storico, non a caso, non ha mai chiesto legittimazione alla lingua dei personaggi né a quella del tempo evocato, come ben spiega Manzoni. Un uso realistico del dialetto, inoltre, non è più proponibile oggi, perché di esso non si percepisce tanto la vicinanza alla realtà linguistica dei personaggi quanto la lontananza dalla lingua di autore e lettore, quasi fosse un reperto archeologico che non rende più vera la ricostruzione di un mondo perduto ma più elegante il salotto in cui è collocato. Andrea Camilleri, smali-ziatissimo manipolatore delle lingue nei suoi romanzi, dà al dialetto, non a caso, non valenza realistica, ma ruolo di tic, di cifra linguistica, valore di idioletto o di socioletto dei personaggi, e semmai - come nella *Mossa del Cavallo* - funzione narrativa.

Nel romanzo di Laura Pariani il dialetto non svolge nessuna di queste attività: non ha spazi suoi riservati (come in Camilleri, dove si accende quasi sempre a contatto delle stesse parole) e non serve neppure alla narrazione. Per metterlo narrativamente in moto, l'autrice, poco servendo la debole opposizione tra il volgare degli umili protagonisti della storia e l'italiano regionale dei loro inquisitori, ha dovuto introdurre un'altra postazione linguistica, del tutto esterna alla storia e molto pretestuosa, riservata alla "Scrittrice". Ma questa è un'opposizione tra due poli così lontani (per contenuto, lingua, taglio narrativo) e incomparabili (il vecchio dialetto di Busto Arsizio e l'elegante italiano della Scrittrice) che nessuna scintilla può scoccare tra di loro, e i due piani restano irrelati e accostati in un modo che risulta gratuito e incomprendibile. Solo in Italia, caso unico in Europa di gran resistenza delle lingue locali, si può ancora scrivere un romanzo (quasi) in dialetto. La questione della lingua, anche dopo Calvino, resta aperta, e se la società tende a chiuderla (ma il leghismo è un modo per riaprirla) ci sono sempre i narratori pronti a sfruttarla. Tuttavia, l'Italia è entrata in Europa, e operazione, nonostante la bravura filologica di chi ci prova, non sembra oggi più possibile.

La vicenda

Un episodio di caccia alle streghe nel Cinquecento. A Magnago, paese del contado milanese, s'uccide la graziosa Giacuma annegandosi in un acquitrino; era una sposa bambina che aveva appena partorito, una bambina che era rimasta incinta per aver subito violenza da certi pittori, frescanti di chiese avvezzi a vagabondare. Dieci anni dopo sono inquisite, per aver causato mediante malefici la morte degli uomini responsabili della brutta fine di Giacuma, tre donne della stessa famiglia: la vecchia Pulònia con la figlia Ippolita e la nipote Sanguéta tredicenne (la stessa età che aveva Giacuma).

Il romanzo è suddiviso in otto momenti o "notte" e la vicenda non vi è raccontata linearmente. Nelle "notte" la scena è attuale e ne è protagonista la Scrittrice, che ragiona e lavora in presenza del Mietitore, figura della morte. La Scrittrice trae la storia da visioni che le riempiono la mente, ispirate dalle mura antiche della casa in cui vive o dalla natura del posto, dall'acqua e dalla terra di brughiera, o dai ricordi d'infanzia e dal viaggio in Sudamerica che le ha fatto intravedere il fondo magico della cultura india, i poteri misteriosi di povere donne, fatti inspiegabili. L'artificio delle "notte" istituisce un legame fra passato e presente e permette all'autrice di enunciare l'idea di vita che la guida ("lontananza e perdita, scurità", oggi senza conforti perché "oggi giorno nessuno vuol leggere di dolore") e di mostrare in opera un'idea della scrittura, la cui elaborazione sembra nascere dal contatto simpatetico, e in qual-

che misura irrazionale, dell'artista con la sua materia e tanto più con la memoria incosciente. Dentro questa cornice è distribuita la rappresentazione storica, che ha inizio da un punto d'arrivo del processo, il 25 febbraio 1562, e procedendo all'indietro ricostruisce via via l'accaduto, facendone parlare, ciascuno nella propria lingua, tutti i personaggi, dalle inquisite agli inquisitori, dal denunciante Antonio Toso, lo stupratore che si sente affatturato e muore infatti durante il processo, al coro dei compaesani, uomini e donne. Elemento fisso del complicato intreccio testuale è il Mietitore, che interviene dappertutto dialogando e commentando. Fino all'ultimo capitolo, nel quale culmina la tensione e che raffigura la povera Sanguéta in agonia e il delirio in cui la Signora la visita e la prende per mano e l'incoraggia a volare. La chiusura s'affida a due battute consapevoli: come direte a questa bambina che siete solo un sogno?, domanda il Mietitore; "in luoghi estremi, prasémpi un carcere", risponde la Signora, "non può esserci posto per la verità". Così è tradotta in narrazione l'antropologia di un mondo contadino con credenze e comportamenti impastati nel sincretismo di miti arcaici. Tale è la credenza nella Signora, che esercita il suo dominio punendo i maschi e dà forza alla segreta solidarietà di femmine-streghe; donne che nella potenza dell'immaginario riscattano la loro stremata subalternità e miseria quotidiana.

(L.D.F.)

tosto personaggi d'una rappresentazione antica rammemorata dal primo narratore al narratore autore, quasi sgravio emotivo e concettuale per chi ha assegnato ad altri l'incarico insostenibile se direttamente affrontato. Nichilismo: nel futuro dovrà tornare il passato di sempre, da un fondo tenebroso e divino riprenderanno vita, per forza di pensiero, sole, luna, stelle, piante, animali e altri uomini come noi: l'essere è nel fenomeno e non ha

**"L'Eneide
sarà pubblicata
e assicurerà come vera
una falsità pervasiva
ed enorme"**

giustificazioni in sé, la storia è fenomeno di fenomeno se, così si può dire. Timodemio è anche filosofo e non fatica affatto, con il fantasioso e allucinato racconto autobiografico, a persuadere l'autore. Vassalli è di suo buon narratore, ha doti di scrittura asciutta e parole definitorie, certi momenti della vicenda si impiomono nella mente di chi legge e la lettura corre senza sforzo d'attenzione. Ma non era *ex hypothesi* inutile il narrare stesso dello storico o di chi per lui? Una paradossale speranza, da non porsi sotto alcun segno di ragione o di fede, percorre comunque queste pagine di dissacrazione totale.

mente vicina e però affascinati dalla vita stessa, effimero dono e ingiustificata meraviglia; tal persuasione sembra bastargli per scrivere e per comunicarla come messaggio ultimo al lettore. Oltre ai già noti meriti del narratore, l'ultima opera ha forse quello di chiarire meglio una posizione di pensiero dolente e solerte insieme pur nell'amarezza del tempo più nostro, nella ragionata sfiducia in noi medesimi, sempre inopinabilmente meschini e disumani, mai capaci di trovare accettabili motivi per il male fatto e subito; ed è come dire incapaci di trovar motivi sufficienti per raccontare utilmente un qualsiasi nostro passato.

Nell'ultimo anno del secolo Vassalli ha ben obbedito alla divinazione fatta da Oscar Wilde (*Il critico come artista*) prima ancor che finisse il precedente, quando già il romanzo storico mostrava tutta la sua inadeguatezza e non si poteva però pensare a romanzi scritti contro la storia: "L'unico dovere che abbiamo nei confronti della Storia è di riscriverla. Dare un'accurata descrizione di quanto non è mai accaduto non è solo il giusto compito dello storico, ma il privilegio inalienabile di qualsiasi uomo abile e colto". Sarà Vassalli convinto, non dico contento, almeno di tal evidenza storica?

e un viaggio linguistico (antropologico) ambizioso nel vecchio dialetto delle terre dell'autrice.

Il libro pone, così, per l'ennesima volta in Italia, il problema della compatibilità col romanzo di una pluralità di lingue (qui un dialetto settentrionale per di più "antico") molto divaricate tra di loro. Il romanzo è genere disposto a tutto, si sa, anche alle tante lingue. Quello che va però chiarito è quanto le lingue del romanzo possano essere tra di loro diverse e in che rapporto possano stare. Si dica allora che le lingue molto diverse tra di loro (per struttura fonomorfologica) non sono ammissibili nel romanzo (lo sono invece registri diversi della stessa lingua oppure lingue poco o non troppo differenziate tra di loro, come toscano e romanesco o toscano e veneto) ovvero sono ammissibili solo a patto che una di esse sia decisamente dominante (quantitativamente e qualitativamente). La miscela di italiano contemporaneo e veterolombardo tentata dall'autrice mette insieme due estremi linguistici senza contatto e senza gerarchia, e la storia ne soffre. Non c'è una lingua del racconto, e le due che dovrebbero narrarlo lo soffocano. Un esempio: a pagina 84, per comprovare che "mèi vess 'na pianta" che nascer uomo occorrono 10 righe in dialetto (o