

## Nelle retrovie della Storia

di Giovanna Tomassucci

ANDRZEJ KUŚNIEWICZ, *Vetrata*, Sellerio, Palermo 1988, ed. orig. 1980, trad. dal polacco di Ludmila Ryba e Alberto Zoina, pp. 427, Lit 25.000.

Tre vetrata: la prima in un bordello di Tolosa, insegna *Art déco* ornata da tralci d'uva e vitigni *flamboyants*. La seconda nella monofora di una chiesetta romanica del sud della Francia: il martirio di sant'Agnes, il corpicino sfolgorante della santa dodicenne, gli strumenti di tortura, i ceffi dei boia di Diocleziano. La terza metaforica: caleidoscopio dell'anima, in cui lo sguardo si sente frangere e perdere, incapace ormai di ricondurre a unità i frammenti.

Nel romanzo di Kuśniewicz, ogni vetrata dà il nome a un capitolo: ogni capitolo è un momento particolare della vita del protagonista, Maurice de Lioncourt, dal 1936 al 1942. Figlio di un grottesco colonnello simpaticante dell'Action Française e di una vivace aristocratica polacca, Maurice è un noto intellettuale degli anni '30: si divide tra il suo appartamento nel Marais e la residenza materna di Saint-Maur, non lontano dalla frontiera della Spagna franchista, scrive saggi, romanzi, sceneggiature per il cinema, collabora con la "Revue des deux mondes" e con Jean-Louis Barrault, apprezza l'opera di Garcia Lorca e dà del tu a Prévert, frequenta i ritrovi dell'intelligenza parigina, come il Café Flore e L'Aiglon, dove gli capita di imbattearsi in Céline, che evita a causa della sua compromissione con la destra.

Molti attenderebbero da lui una dichiarazione di intenti, una manifestazione di impegno: ma Maurice, temperamento scettico per natura e renitente ad ogni intrupamento, preferisce mantenersi ai margini, rinunciando a partecipare a una missione di intellettuali nella Spagna in guerra. Messo a confronto con la storia (la guerra civile in Spagna, la disfatta della Terza Repubblica, Vichy), la contempla quasi fosse un quadro: invece di tentare di abbracciarne l'insieme, sembra andare alla ricerca di correlazioni che riconducano gli avvenimenti ad un *aeternum* ciclico e misterioso. Questo processo di trasfigurazione del presente si fa sempre più marcato col progredire del romanzo: mentre all'inizio della prima lunga "vetrata" Maurice è un personaggio tra gli altri, accanto all'anziana madre, alla nipote Mado o all'ex moglie Elisabeth, sessuomane e indefessa sostenitrice di Picasso, Matisse e Chagall, nelle ultime due parti si impone invece come un indiscusso io monologante, che disperde il corso della narrazione in mille rivoli, dagli appunti quotidiani ai tentativi di scrittura, come il *Trattato dell'Equilibrio* o il progetto di riduzione cinematografica della *Pucelle d'Orleans*.

La trascrizione letteraria sublima il presente, aiuta de Lioncourt a creare un diaframma tra sé ed il mondo: così, egli sembra accorgersi dello scoppio della guerra solo quando vede polverizzarsi davanti agli occhi la vetrata con sant'Agnes colpita da una bomba (episodio passato alle sue note con il titolo di *Secondo squartamento di Sant'Agnes martire*), mentre la deportazione degli ebrei del Marais gli appare in tutta la sua drammaticità nel momento in cui riesce a trarvi una sceneggiatura, a metà tra la *Cronaca universale* di Sulpicio Severo e il *De bello judaico* di Giuseppe Flavio. Il suo gusto estetizzante lo spinge a trarre ispirazione dai classici, dai salmi, dalla patristica e dall'agiografia, mescolando sacro e osceno, allegoria e realtà. È un *voyeur* della storia, una sorta di deca-

dente arrivato in ritardo, che sembra ispirare le proprie fantasmagorie alla *Tentation de Saint Antoine* di Flaubert, o crearsi un'esistenza sul modello di qualche personaggio proustiano. Scrive per il cinema, forse a causa della sua ossessiva passione per il particolare, per l'immagine, sia essa una sfumatura di colore, uno scorcio anatomico, una frase in un libro: appena a contatto con la realtà, la trasforma "seduta stante in una specie di sceneggiatura" (p. 366), gli ba-

sta socchiudere gli occhi per veder muovere i personaggi, come se sedesse in platea, regista ed unico spettatore ad un tempo.

I lettori degli altri due romanzi di Kuśniewicz pubblicati in Italia riconosceranno nel protagonista di *Vetrata* certe ambiguità di Emil R. e del tenente Kiekeritz, i due ufficiali asburgici del *Re delle due Sicilie* (1970, ed. it. 1981) e della *Lezione di lingua morta* (1977, ed. it. 1983). Anche in questo testo lo scrittore polacco sembra preferire le retrovie della Storia, dove è possibile mettere in scena drammi inconfessati, riducendo a flebili echi gli avvenimenti del gran mondo. La Francia degli anni trenta e quaranta è anch'essa un

"Regno ambiguo e morto" quanto la Serbia e la Galizia: non tanto perché nell'uno e nell'altro caso si consuma la fine di un'epoca, quanto perché la scrittura del narratore sembra seguire più le suggestioni artistiche e di pensiero che il filo di concreti avvenimenti. Pur scegliendo tempi e luoghi diversi dal suo consueto scenario mitteleuropeo e optando per un ambiente da lui conosciuto nel periodo della maturità (ormai trentenne, Kuśniewicz era stato diplomatico appunto a Tolosa, prima di entrare nella clandestinità e venir deportato a Mauthausen), lo scrittore non approda a una caratterizzazione di personaggi e fatti, com'era invece accaduto nel suo primo romanzo *Korup-*

*ja* (Corruzione, 1961), anch'esso ispirato alle vicende della Francia occupata. Non sono del resto le rievocazioni della propria esperienza personale a interessare l'autore di *Vetrata*, ma la ricostruzione del clima in cui quell'esperienza ha avuto luogo, in modo da farne resuscitare simboli e feticci, paure e *delectationes amorosae*, siano esse le porcellane di Limoges o le opere dei Preraffaeliti, i quadri di Picasso o la denuncia della decadenza dell'occidente. Ciò che avvicina Kuśniewicz a de Lioncourt non è l'itinerario biografico (ad esempio le comuni radici polacche), ma lo sforzo di tradurre la memoria di un'epoca in evocazione estetica. Lo scrittore sembra infatti rispecchiarsi nel suo protagonista quando questi si interroga sul significato della creazione artistica e tenta di tradurre il proprio monologo interiore in opera letteraria. Ci sembra questo il piano più interessante del libro, testimonianza di una ricerca formale che altrove ha permesso all'autore di *Vetrata* di raggiungere risultati notevoli — come nell'affascinante *Stan nieważkości* (Assenza di gravità, 1973) di prossima pubblicazione in Italia — in cui l'autore gioca liberamente col passato e il presente, spostandosi agevolmente tra l'Amburgo degli anni settanta e il declinare del XVIII secolo in Pomerania.

Quello che invece ci appare assai meno convincente è la ricostruzione del dibattito intellettuale della Francia dell'epoca: attraverso il suo protagonista, Kuśniewicz ambisce infatti a rendere a tutto tondo il rapporto ambivalente della cultura tra le due guerre nei confronti dell'avvento dei totalitarismi e della civiltà di massa. Sulla scena di *Vetrata* appaiono così personaggi-comparsa dai nomi di Céline, Drieu La Rochelle, Brasillach: cosciente dell'incombere della catastrofe ("il mondo scivola pericolosamente verso un piano inclinato" scrive nel suo diario, p. 172), Maurice dedica poi lunghe pagine alla contestazione di un testo cardine per quegli anni, la *Trabison des clercs* di Julien Benda. Il personaggio appare così gravato da una doppia funzione: da una parte l'esteta decadente, dall'altra l'uomo di cultura rappresentativo di un'intera generazione di intellettuali europei, incapaci ad un tempo sia di un'adesione completa che di un reale distacco dalla storia e dalla politica. L'immaginazione pittorica di Kuśniewicz, tanto efficace nel rendere il sapore di un'epoca a partire da oggetti apparentemente insignificanti (le etichette delle birra Puntigamer, le insegne dalle decorazioni *liberty*), fallisce invece dove gioca non più con le immagini e i simboli, ma con le citazioni, trasformando il romanzo in una sorta di trasposizione sceneggiata della storia.

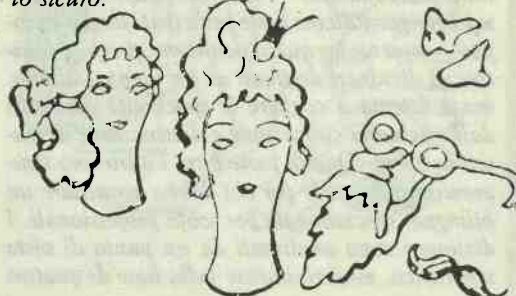


le quattro mura domestiche in cui l'atrofia, spesso soltanto psicologica, relega le persone anziane, diventa motivo di sopravvivenza. Analogamente, nella cella de Il bacio della donna ragno, le trame dei film che Molina rivive narrando al compagno Valentín, rappresentavano una fuga dalla realtà attraverso un processo di identificazione. Non a caso, Scende la notte tropicale riprende lo schema di quello che resta il miglior romanzo di Puig, vale a dire l'alternarsi delle voci di due interlocutori, dei quali uno racconta una storia all'altro: che si tratti delle avventure di affascinanti dive anni quaranta o della disgraziata vicenda amorosa di una dirimpettaia, la presa sull'immaginario non è diversa. Per due anziane signore, una vita ancora animata da forti passioni può rappresentare, di per sé, il sogno.

C'è chi ha voluto definire Scende la notte tropicale un romanzo sul tramonto della vita e sulla morte; io lo vedrei piuttosto un romanzo sulla solitudine: l'isolamento nella vita delle due anziane non sembra essere più gravoso di quello della donna giovane, costretta a mendicare l'attenzione di un uomo. In realtà, poi, se è vero che — forse per la prima volta e come chiaro riflesso della vicinanza con la madre ottantenne — Puig affronta il tema della vecchiaia e dintorni, non sembra farlo in modo problematico o inquietante, forse perché il carattere per così dire casalingo del dialogo, tutto volto all'insegna dei buoni sentimenti, ne smussa le asperità. Seppure anche qui, come nel caso di Molina e Valentín — rispettivamente un omosessuale e un rivoluzionario — si tratta di discorsi che provengono da una situazione di marginalità, il romanzo delle due anziane non si risolve, come allora, in modo tragico. Infatti, benché una delle due protagoniste esca di scena prima del termine del romanzo, la tragicità che necessariamente accompagna il mistero della morte è attenuata, tanto per chi rimane quanto per il lettore, dal passaggio dal dialogo

diretto a una comunicazione epistolare, in cui l'immediatezza del parlato si stempera in un meno drammatico resoconto.

Se la mancanza di tragicità di quest'opera, giocata sui vizi e le virtù dell'universo piccolo-borghese, lascia in un certo senso insoddisfatti, ciò non dipende tanto dalla trama o dalla sua risoluzione, quanto piuttosto da un mutato atteggiamento di Puig nei confronti della propria situazione d'esilio, una condizione peraltro così determinante nei suoi precedenti romanzi. Allora, in modo più o meno allusivo, attraverso intrecci e personaggi, si percepiva immancabilmente un'ansia di fondo: quella dello scrittore costretto al cosmopolitismo, eppure incapace di scordare il proprio paese e di registrare gli echi della sua storia. In seguito, l'intenzionale assenza della realtà argentina dalle pagine di Sangué di amor corrisposto si configurava come un tentativo di reprimere quell'ansia e di annullare la propria marginalità immergendosi totalmente, persino sul piano del linguaggio, nel paese in cui la precarietà parrebbe superata. Ora, nonostante il recupero di voci argentine, Puig sembra aver infine rimosso il bisogno di un possibile ritorno in patria, quasi non si sentisse più provvisorio in Brasile. Nei discorsi delle due sorelle, Buenos Aires è una parola pronunciata senza sospiri, mentre si fa sempre più sovrastante l'impareggiabile bellezza di Rio e dei suoi abitanti, la dolcezza del clima, il richiamo della sua eterna estate, descritte con lo stupore di due esploratrici forse approdate, dopo lunghe peregrinazioni, a un porto sicuro.



## Angelico peruviano

di Dario Puccini

MARTIN ADÁN, *La casa di cartone*, prefaz. di Luis Alberto Sanchez, ed. orig. 1928, trad. dallo spagnolo e cura di Antonio Melis, supplemento a "In forma di parole" n. 4, Liviana, Padova 1987, pp. 164, Lit 20.000.

Pubblicata come supplemento della rivista antologica "In forma di parole", quest'opera singolarissima, che sta tra il romanzo breve e il poemetto in prosa, è qui subito definita da Antonio Melis, che l'ha tradotta e introdotta con mano sicura, "un libro angelico", così come in passato era stata, definita "piccola perfezione" (Loaysa) o "libretto aureo" o con altri termini ugualmente e giustamente lodativi. Il testo uscì dapprima sulla rivista peruviana "Amauta" di José Carlos Mariátegui, l'autore dei *Sette saggi sulla realtà peruviana*

(edito da Einaudi), e poi in volume a sé stante, nel 1928: ed è rimasto come un pezzo unico e isolato non soltanto nell'ambito della letteratura peruviana, ma anche della letteratura latinoamericana, tra lo spengersi della poesia e della prosa modernista, nella sua versione più consolidata, e l'insorgere bruciante delle avanguardie del tempo. È unico e isolato appare persino nell'ambito dell'opera poetica dello stesso suo autore, Rafael de la Fuente Benavides, noto con lo pseudonimo di Martín Adán (1908-1985), che è stato certamente lirico di prelibata, robusta e classica eleganza, ma senza dubbio meno visionario e sconcertante del suo maestro José María Eguren e tanto meno dirompente e profondo del suo fratello maggiore in poesia César Vallejo.

Ma questo è curiosamente il fascino de *La casa di cartone*: dove gli echi del grande rinnovamento narrativo proustiano e joyciano hanno lasciato tante tracce percettibili e impercettibili quanto e più corposamente di altri autori che lo stesso Martín Adán cita via via, come Cendrars e Radiguet, o come il Ramón Gómez de la Serna tra futurismo ispanico e corrosiva sentenziosità surrealista.

Esilissima è, del resto, la materia narrativa del libro, come avanguardia vuole o suggerisce: ricordi di una adolescenza consumata davanti al mare di Barranco, un quartiere di Lima che già allora faceva prevedere d'essere divorato dalla speculazione edilizia e dalla piovra della città cementizia; ricordi baluginanti o lampeggianti di ragazze viste, conquistate e presto perdute, in un rapido fuoco dei sensi; i giochi e gli scherzi con l'amico Ramón e la sua improvvisa e dolorosa morte; e poi tanto paesaggio cittadino goduto e sofferto anch'esso con la stessa intensità giocosa e melanconica insieme che invade

tutto il libro.

Scandito in brevi paragrafi e raccontato in prima persona, *La casa di cartone* sembra soprattutto segnato da due momenti temporali: quello che corrisponde all'inizio della narrazione ("Ormai è cominciato l'inverno a Barranco") e quello che ne riprende il motivo quasi a rovescio ("Adesso sì che è finita davvero l'estate"); e poi, nel mezzo, una brusca rottura o parentesi: la sequenza delle "Poesie Underwood", fatta di immagini pensieri e "greguerias" — tanto più graffianti spesso di quelle di Ramón Gómez de la Serna — che sembra marcare con indubbia e concisa poeticità e senso ludicamente eversivo ("non voglio esser felice con il permesso della polizia") la sua prominente e preziosa filiazione dalla migliore letteratura d'avanguardia.