

Maggiordomo si muore, non si diventa

di Vito Amoroso

KAZUO ISHIGURO, *Quel che resta del giorno*, Einaudi, Torino 1990, ed. orig. 1989, trad. dall'inglese di Maria Antonietta Saracino, pp. 294, Lit 32.000.

Come dicono le sobrie informazioni editoriali, Kazuo Ishiguro è nato a Nagasaki nel 1954, ma sin dal 1960, dunque praticamente da sempre, ha vissuto e studiato in Inghilterra e, legittimamente, si considera scrittore di lingua inglese, a tutti gli effetti. Alle domande che gli vengono puntualmente poste sull'eventuale traccia di un retaggio culturale delle sue origini giapponesi, Ishiguro risponde negandolo con fastidio o confinandolo in un passato sostanzialmente sconosciuto. Tuttavia questo è un dato che, per il suo rilievo culturale ed estetico, appare difficilmente rimovibile. Mentre, a prima vista, nella sua produzione narrativa (tre romanzi in tutto, e tutti di notevole successo in Inghilterra) è sorprendente la capacità di identificazione totale con una civiltà letteraria e una tradizione tanto distinte e peculiari come quelle inglesi, di cui Ishiguro si appropria persino nei modi di una mimesi assoluta della sua "forma", intesa sia come tecnica sia come ideologia.

Non solo in questo *The Remains of the Day*, ma anche nel precedente romanzo d'ambiente giapponese, *An Artist of the Floating World* del 1986 (in italiano *L'artista*, Rizzoli, 1988), è indubbio che il referente sia un modello e un'idea quasi settecenteschi del romanzo a tutto tondo, compattezza costruita come una "totalità" realistica. Questa sua in qualche modo nostalgica pienezza permane intatta anche nella più tipica funzione di rappresentatività storica e sociale; anche quando, insomma, la relativizzazione di un punto di vista soggettivo ne scrazia e incrina impianto e struttura, esattamente come accadeva agli esordi della moderna tradizione narrativa inglese. Circonscritta e datata com'è, questa forma è da Ishiguro assunta fino in fondo, nei suoi codici, nelle sue convenzioni linguistiche, nelle modalità espressive e, quel che più conta, nelle sue "illusioni" realistiche.

E un processo di identificazione così netto, così scervo d'ombre e di inquietudini, da colorarsi di fatto di una sua luce insieme esatta e irreal: per questo l'adesione mimetica al modello formale, e al codice culturale sotteso, comporta un paradossale esito di straniamento nelle forme del narrare, al limite del controcanone e della oggettiva parodia.

Come nel caso di V.S. Naipaul, e in contrasto stridente con le radicali dissoluzioni operate da Conrad, questo esito è proprio di chi, a onta di tutto, serbi la traccia originaria di una estraneità a quella cultura e a quella tradizione narrativa. È proprio questa estraneità a consentire a Ishiguro di riportare in vita la forma pura del romanzo ben fatto, o meglio, l'ingannevole finzione della sua *sham façade*.

Si pensi alla voce narrante e al protagonista di questo romanzo: il maggiordomo Stevens assorbe in sé tutto il tessuto narrativo, non solo dunque se stesso, ma i personaggi, gli sguardi, le singole verità del racconto. Pur con tutte le sue idiosincrasie e stimmate espressive, Stevens è una sorta di luogo neutro, di identità amorfa o, più esattamente, è una maschera attraverso la quale molte voci parlano e prendono forma: la sua, ovviamente, ma anche quella di Lord Darlington, il suo scomparso datore di lavoro, di Mr Farraday, l'americano attuale padrone di Darlington Hall, di Miss

Kenton, la governante, ma soprattutto quella dello scrittore Ishiguro che assume senza distinzione il suo punto di vista e per ciò stesso trasforma le peculiarità di una confessione autobiografica in un racconto realisticamente demiurgico e obiettivo. C'è, in questa identificazione narrativa fra chi scrive e il proprio personaggio, qualcosa di ambiguo e di inquietante, proprio per la sua perentorietà. È un qualcosa che attiene, a me sembra, alla sostanza stessa del-

sua vita di servo fedele, fuso, nel suo ruolo, anima e corpo con l'antico signore.

Stevens percorre questo cammino dentro di sé attraverso un linguaggio che sembra girare a cerchio intorno al suo punto di rottura. È un movimento sinuoso di avvolgimento che serba sempre, nell'approssimazione al nucleo, una sua periferica distanza. Continuamente, nelle volute oblique, minutamente analitiche e tergiversanti del suo dire, la voce di

pa egli stia assistendo e in qualche modo partecipando al farsi stesso della storia.

La cifra del vuoto e del fallimento sono in questa cieca malinconia, nel suo pathos: Stevens vive infatti sdoppiato come in una recita di se medesimo, in qualche modo straziata e sublime nella sua finzione. Non a caso è l'americano Mr Farraday a chiedergli se per accidente egli non sia un vero maggiordomo inglese, ma una sua imitazione al quadrato. Len-



Il compasso sull'atlante

AMITAV GHOSH, *Le linee d'ombra*, Einaudi, Torino 1990, ed. orig. 1988, trad. dall'inglese di Anna Nadotti, pp. 316, Lit 28.000.

Questo bel romanzo dell'indiano Ghosh è certamente una perfetta antitesi di quello di Ishiguro, nel rapporto che lascia intravedere con la tradizione narrativa inglese. Là dove Ishiguro si identifica fino alla mimesi, Ghosh dichiara la propria indiretta fedeltà a quell'immaginario offrendoci un'immagine complessa di quella grande, variegata periferia di un ex impero che è stata, e soprattutto è, l'India moderna. Il titolo, credo volutamente conradiano, indica esattamente un affrancamento dalla frontiera di una semplice ambiguità, per restituirci il volto di un universo romanzesco poliedrico, delle sue ombre plurali e del suo sofferto ma sicuro coming of age.

Le linee d'ombra è innanzi tutto la storia di un'adolescenza che cerca di ricattare il senso, e

il segreto, di una saga familiare, dominata da luoghi remoti e prossimi come Londra, Dacca, Calcutta, personaggi dell'infanzia avvolti nella luce di una privata leggenda e di un'esistenziale arcano come Tridib, la nonna austera, i parenti vissuti fra un continente e l'altro.

In questa intensa affabulazione, che mescola e confonde tempi e spazi, tutto precipita in un frammentato presente, nel quale il passato è attualizzato ma lo stesso presente di chi narra è sospinto nelle plaghe della lontananza e del mito. La ricerca soggettiva di un'identità si trasforma anche in epopea di una collettività e di una nazione che afferma con se stessa la nascita di una nuova tradizione.

Per quanto idiosincratichi siano i volti e i temi di questo straordinario arabesco narrativo, Ghosh sa restituirci anche nella loro anonima e archetipica corallità, proprio attraverso l'uso liberissimo e sapiente di un modulo romanzesco "modernista", nel quale i fili delle trame sono naturalmente multipli, madreporici, intessuti dal dubbio e dalla dislocazione straniante delle coordinate spaziotemporali. Realismo e romanzesco sono, insomma, coniugati naturalmente, un po' come accade in quel bellissimo film indiano che è Salaam Bombay.

È certo significativo che questa funzione "epica" del romanzo torni a nuova vita là dove, e quando, si tratti di dar forma e voce alla raggiunta maturità di una civiltà che è del tutto metropolitana al pari di tante altre dell'occidente: per questo essa appare qui come centro e periferia di se stessa e può, grazie a questa consapevolezza, evocare Londra come uno, e uno solo, dei tanti punti dello spazio e della conoscenza, al pari di Calcutta, Dacca, o di tutte le città che il protagonista unisce fra loro con un compasso sull'atlante donatogli dal favoloso Tridib.

(v.a.)



l'invenzione fantastica, alla creazione di un personaggio come l'impuntabile maggiordomo Stevens alle prese, in un punto cruciale della sua vita, con una sorta di rendiconto e riepilogo esistenziale di ciò che ha vissuto, del suo significato ultimo.

Stevens si interroga su quegli "a priori", su quelle vere e proprie forme di falsa coscienza che sono, ai suoi occhi, i tratti distintivi, le virtù e le prerogative salienti del proprio mestiere, su termini — quasi kantianamente trascendentali — quali "dignità", "grandezza", "englishness". Il viaggio nella campagna inglese intrapreso in una dignitosa Ford prestatagli da Mr Farraday su suggerimento di quest'ultimo è, per Stevens, un'inquietante avventura: per la prima volta fuori dagli angusti ma protetti confini di Darlington Hall, l'esperienza ignota di un tempo tutto per sé è l'occasione di una rivisitazione apologetica e critica del proprio passato e della propria identità, la percezione lenta e sfumata di quel centro vuoto che è stata tutta la

Stevens rivela, ma anche obnubila e rinvia, il momento della presa d'atto, della trascrizione terribile e semplice del nulla, di quell'involucro vuoto che è stata la propria vita, questo simulacro di autenticità, da altri — e per altri — riempito di senso. Passione inutile o avara, l'esistenza di Stevens ha scostato da sé tutto, tranne il sublimato senso della professione o meglio della propria schiavitù. Tutto è sempre stato soffocato o rinviato a un momento più opportuno e cioè al momento che sarà poi consentito dal dovere che sopra tutto incombe. Così è del dolore per la morte del padre, così è dell'eco in lui dei sentimenti della governante Miss Kenton nei suoi confronti, così è infine della consapevolezza su quanto di ambiguo e di compromettente v'era nelle simpatie politiche di Lord Darlington verso il nascente nazismo. Al contrario, e ancora dall'estremo confine di questo viaggio, Stevens crede tenacemente che negli incontri segreti a Darlington Hall fra gli esponenti della *ruling class* di mezza Euro-

tamente, contraddittoriamente, verso la fine del viaggio, dopo l'ultimo incontro con Miss Kenton, fra mille estreme cautele e *détours* del cammino interiore, Stevens perviene a una forma di percezione finale. Sulla panchina di quel molo da cui guarda il morire del giorno, la rivelazione, o meglio il suo barlume, giungeranno, ma significativamente saranno più che un punto di svolta o di crisi definitiva, un altro modo, umbratile e crepuscolare, di chiudere il cerchio, di riprendere la strada del ritorno.

Tutta la coscienza acquisita è per Stevens un modo d'acconciarsi, al meglio, al profilo diverso di un destino, alle forme di un tramonto e di una sopravvivenza. "The Remains of the Day" sono appunto l'accettazione di ciò che è residuo, il "colore" che resta di una vita e delle sue passioni, che sono sempre state attenuate, smussate, ritagliate in margine. Ishiguro rende con grande maestria questa forma pura di denegazione di sé che è la coscienza del protagonista e presta alla sua "falsità" una qualità

straniata di elegiaca disperazione.

In tale quintessenziale figura dell'inautentico, o di "uomo senza qualità", persino nella nudità di qualche suo repugnante tratto, v'è una sorta di obliqua, amarissima verità che certo lo trascende. Questa verità riguarda direttamente la *civilization* inglese, la sua immagine sublimata, la forza, in qualche modo perversa, della sua capacità d'astrazione dalle miserie dell'empiria. Ed è davvero singolare, ma non sorprendente o casuale, che a farcela conoscere sia lo sguardo "altro" di un inglese d'elezione, qualcuno come l'anglojapponese Ishiguro che da una impersonale ma simpatica distanza fa rivivere ciò che resta di un passato, della sua vita interiore.

Michele Nicoletti

Trascendenza e potere

La teologia politica
di Carl Schmitt
pp. 704, L. 70.000

F.D.E. Schleiermacher tra teologia e filosofia

a cura di G. Penzo e M. Farina
pp. 486, L. 50.000

Le forme del silenzio e della parola

a cura di M. Baldini e S. Zucal
pp. 672, L. 60.000

Il silenzio e la parola da Eckhart a Jabès

a cura di M. Baldini e S. Zucal
pp. 320, L. 36.000

Maurizio Chiodi

Il cammino della libertà

La ricerca filosofica
di Paul Ricoeur
Préface di Paul Ricoeur
pp. 604, L. 70.000

MORCELLIANA
Via G. Rosa 71 - 25121 Brescia