

La guerra del piccolo lettore

di Luca Rastello

ISMAIL KADARÉ, *La città di pietra*, Longanesi, Milano 1991, ed. orig. 1985, trad. dal francese di Francesco Bruno, pp. 222, Lit 28.000

Si narra un'infanzia, stupori e certezze quasi magiche che neppure la guerra ancora può spezzare né contaminare con le tortuosità adulte del dubbio. Sono gli anni di fuoco e d'acciaio della seconda guerra mondiale, quando le antiche città albanesi, offese per millenni da terra e dal mare, sono costrette a imparare che la morte e la violenza hanno un volto nuovo e anche il cielo può portare disperazione e rovina. Il teatro in cui è collocata la vicenda — una storia di formazione narrata dalla voce stessa del piccolo protagonista — è Argirocastro, città di archi e scale, impasto smisurato di pietre millenarie, viva e aggrappata sul fianco del monte, la capitale incantata del sud abituata da venti secoli a fidarsi del suo cielo e delle sue genti, prossima a conoscere la vergogna dei tradimenti, l'angoscia della guerra civile, l'onta dell'evacuazione quando, dopo le farse — pur sanguinose — delle invasioni italiana e greca, un nuovo nemico crudele preme alle sue porte, preceduto da presagi di furia, dalle voci spaventose e dai fragori che trascina con sé, dai fonemi aspri e taglienti con cui i suoi nomi feriscono l'orecchio.

Argirocastro, mai nominata, è dichiarata fin dal titolo protagonista del romanzo; nei suoi budelli senza fine si attardano figure abbandonate dal misterioso folclore balcanico, dal patrimonio inesauribile e alieno di leggende, miti e memorie di invasori venuti dai confini del mondo; sono personaggi e persone che definiscono un tempo e uno spazio che a fatica la guerra e la modernità cercano di erodere: ci sono le vecchione — vecchie da prima che fosse vecchio il mondo — ci sono spettri dagli scialli neri che reggono sul collo le teste mozzate, c'è Macbeth che uccide il suo re, ma scordò di impagliarlo a dovere, e c'è Orfeo che cercherà l'infelice sua sposa fino all'inferno, ma passando per le cantine della città, quelle cantine che sfiorano i tetti di case poste più in basso; ci sono streghe misteriose che abbandonano malefiche palle di unghie e capelli, e poi un inventore che risponde alla guerra con il prodigio del moto perpetuo, un artigiere sopravvissuto al tempo delle spingarde e delle colubrine, un professore scannagatti, l'amico dell'ombra, detenuto professionista, l'ermafrodito Argyr Argyri che fin dal nome denuncia la sua parentela con la sostanza autosufficiente e sterile della città; e ancora spie, delatori, collaborazionisti, sabotatori e altro ciarpame bellico, l'ingegnere nero al seguito degli italiani e, con i greci, la mistica sanguinaria Vasiliki che uccide con lo sguardo. Tutti sono parte della vicenda e confluiscono nell'esperienza di formazione del protagonista, insieme ai bagliori ancora impigliati fra le case delle sciabole turche e bizantine, ai gufi e alle torri, ai tamburi della guerra, alla torsione poco euclidea delle strade. La città è tutt'uno con la vita che vi brulica, forma con essa un organismo vivo e febbricitante in cui grondaie, altane, comignoli, merli e finestre sono terminali nervosi, antenne di un corpo che è in comunicazione vitale, significativa con il narratore. Fra le pagine più affascinanti sono proprio quelle in cui pezzi di mondo si animano (durante le quattro malattie della città, per esempio) e il racconto assume il ritmo della danza segreta delle cose, della vita notturna degli oggetti, dei sassi, dei fiumi. È una visione animista del-

l'universo che risponde alla forma percettiva di un bambino, ma non solo. I fatti — e sono i fatti squallidi e crudeli della storia e quelli banali della vita quotidiana — sono disposti nella narrazione in sequenze che ne giustificano pienamente l'interpretazione in chiave mitico-magica; tutto si dispone in catene causali proprie di quell'ordine che evoca corrispondenze segrete fra parti lontane della realtà e prevede risposte profonde della natura alle domande del mago, in un

profonda del romanzo stia proprio nel confronto senza soluzione, meglio, nella corsa parallela di due visioni del mondo parimenti dignitose che, contro il basso continuo dei cannoni, convivono senza potersi mai confutare né incontrare (solo per un istante, nell'affollarsi di segni minacciosi che squarciano il flusso abituale degli eventi e annunciano la distruzione, i due linguaggi si confondono e allora i due studenti, dalla loro alta intellettuale, commentano: "ci mancava soltanto questo... Il matrimonio di quell'ermafrodito... E folle quanto sta succedendo... Questa città farà la fine di Sodoma").

Alla volontà di raccontare questa sfida senza esito fra visioni del mon-

re. Sedotto dalla possibilità di lettura universale del mondo, il piccolo narratore porta agli occhi una lente, simile a quegli occhiali inforcati da uno dei due studenti con grande scandalo delle donne della città, ma lo aspetta una sorpresa amara, al levarsi del velo che fino ad allora aveva coperto ogni cosa: ora tutto deve rendere conto esattamente della sua posizione: "il mondo mi appariva rigido, assoggettato a regole, grezzo, un mondo che dava agli oggetti esistenti soltanto ciò che avevano, nulla di più". Nella delusione seguita allo svelamento è possibile leggere un accenno di critica dell'ideologia, non ovvio nell'Albania del 1970.

Il cosiddetto "progresso" che of-

zo. Brandelli dunque, ammassati a far da segnava agli incroci importanti, come certi mucchietti di sassi sulle strade di montagna: quando il mondo si muove, lì si trovano piccole piramidi di sillabe sparse, ammassi di vocali e consonanti slegate e fonemi inarticolati che riempiono con apparente casualità lo spazio acustico della città, pronti a essere fagocitati e messi in forma dalla voracità semantica propria del bambino. Appaiono su manifesti sbrindellati, o gracchiati da un altoparlante, o rubati alle conversazioni di strada di due sconosciuti, e possono essere i nomi immaginifici dei comandanti la piazza occupata (Bruno Arcivocale, Katantzakis, Kurt Vollersee) o echi della fanfara lugubre di tamburi, stivali, cingoli, oppure le formule della magia, i nomi dei vicini e dei morti, la pianura senza nome che diventa "aerodromo", i vezzi delle ragazzine che ripetono con ogni pretesto parole appena imparate o l'ingiuria volgare di una lingua che costringe a scandire, vestiti a festa, sconcezze inaudite (il nome del gerarca Muti in visita, in albanese, significa "escremento"); nel romanzo il procedere della conoscenza del mondo coincide con il procedere della competenza semantica, l'enciclopedia con il dizionario.

Ma la guerra è la fine del mondo e viene il momento in cui in essa tutto esplose, anche il linguaggio; compaiono nuove maledizioni, aberrazioni logiche come "che tu possa mangiarti la testa". Il rapporto del bambino con l'uso della lingua diviene cosciente ed è trauma, il mondo che va in frantumi non è solo guerra, è anche l'approccio alla lingua degli adulti che tanto senso sacrifica a giochetti metaforici vuoti e meccanici dietro cui si nasconde, forse, un disprezzo delle parole che è disprezzo della vita. "Tutto si sconvolgeva, si frantumava, si sgretolava... Ero penetrato nel regno delle parole. Vi dominava una tirannia crudele". È la fine del mondo, di un mondo in cui ogni cosa parla, vive, si ammalia e trasmette un senso e a ogni cosa è legittimo e doveroso abbinare un significato. Ed è la terza malattia della città, la confusione delle lingue (la quarta sarà il delirio): un inferno guerresco di teste, arti, fauci disarticolate, come una Guernica di vocaboli.

Fra le ultime pagine le più crude e taglienti sono dedicate alla guerra civile: non c'è oleografia socialista né condiscendenza e qui, dove la narrazione si fa più aspra e asciutta, il paradigma magico perde le sue parole, scivola in un'afasia che sfalda l'universo ambivalente di cui si era nutrita l'infanzia del protagonista. E ancora un mutamento nel linguaggio a segnalare: di fronte alla viltà di certi italiani in fuga, per la prima volta nella voce del narratore risuona un giudizio morale consono all'etica degli adulti: una parola inaudita e severa: "vergognoso". Ma è lui solo, il Kadaré bambino, che si determina, lentamente sceglie una strada e si allontana; la città rinnova il suo eterno miracolo dialettico e continua a cullare nelle sue spire di pietra illusioni antagoniste, storia e magia, raziocinio e leggenda. Ci sono i tedeschi, verranno i partigiani e intanto nuove donne compiono il tirocinio che le trasformerà in "vecchione", vecchie da prima che fosse vecchio il mondo, e un'epifania oscura che non si sa a quale dei due paradigmi ascrivere si annuncia nelle ciarle di strada: "Ricordi Enver, il ragazzo degli Hoxha, quello che è andato a studiare nel paese dei franchi?... dice che verrà il comunismo".

"Nemico dell'Albania"

L'Albania si muove e si dilania sull'orlo di una guerra civile, cambia forse, ma senza di lui.

Nello scorso settembre, a ridosso della pubblicazione in Francia del suo Le palais des rêves salutato come un capolavoro, e in coincidenza con l'apertura dei primi spiragli di riforma politica nel suo paese, Ismail Kadaré ha preso la via dell'esilio, previa richiesta di asilo politico in Francia. Cinquantacinque anni, nato ad Argirocastro, Kadaré, che pure intrattiene da sempre un difficile rapporto critico con il regime politico, è identificato in patria con i destini della letteratura nazionale; al punto che, dopo la sua partenza, nonostante le assemblee convocate ovunque per ridisegnare la figura secondo i contorni, familiari a quelle latitudini, del Nemico Dell'Albania, i suoi libri hanno continuato a essere venduti (li vendono persino gli zingari nei mercatini itineranti), distribuiti nelle biblioteche pubbliche, citati e commentati nelle antologie scolastiche. La tiratura delle sue opere ha oltrepassato il milione di copie, in un paese di tre milioni di abitanti, e tutti i suoi romanzi — alcuni molto imbarazzanti per la dittatura, come La nicchia della vergogna del 1968, o lo stesso Palazzo dei sogni del 1981 — sono stati pubblicati e distribuiti; magari per essere poi consegnati all'oblio, da sempre l'unica forma di censura sulla letteratura praticata nel paese che fu retto da Enver Hoxha, il dittatore astuto, coltissimo, raffinato, intellettuale di stampo umanista che era stato

professore di letteratura francese e che tutto leggeva.

Spedito all'età di diciassette anni con borsa di studio a Mosca, salvato per via di amicizie influenti dalle accuse di "soggettivismo" mossegli dai guardiani del realismo ortodosso, Kadaré è da sempre l'intellettuale più coccolato dal partito e dall'apparato statale albanesi: è stato alla guida dell'Unione degli Scrittori, deputato per oltre dieci anni al parlamento e vicepresidente del Fronte Democratico. Tutto questo gli ha attirato la professionale diffidenza politica di quella critica occidentale che vorrebbe sempre riconoscibile e ben evidente il gesto di rifiuto dell'intellettuale dissidente, specialmente nell'Europa orientale; quella stessa critica che, dopo averlo dapprima ascritto al novero dei realisti socialisti, ne ha salutato con crescente entusiasmo le opere fino a candidarlo ripetutamente a quel premio Nobel che verosimilmente gli è precluso per ragioni speculari a quelle per cui fu negato a Borges. La coerenza, però, non è una sotto ogni cielo, né omogenei i comportamenti che detta: "Lo stato totalitario vuole che si abbandonino la letteratura per glorificarne il sistema, ma anche l'opposizione istiga lo scrittore a riconvertirsi denunciando il regime. Da ambedue i lati, in nome della morale, gli viene richiesta l'immoralità", scrive Kadaré in Printemps Albanais, pubblica-

orizzonte in cui tutto è segno d'altro.

Non è solo fantasia infantile: è la visione dei padri e dei loro padri che ha ancora corso nell'Albania occupata e risponde appieno alle esigenze di memoria e di identità collettiva dei suoi abitanti. Vale la pena di notare che il romanzo è del 1970, quando in patria come altrove l'opera di Kadaré era ascritta al più ortodosso realismo socialista. Ma il paradigma mitico-magico — è evidente nelle pagine del libro — non è confutato, né appare confutabile, è una visione del mondo esaustiva, perfettamente sufficiente alla vita, priva di lacune e aporie, e non è nemmeno più economica o obiettivamente più fondata della spiegazione secondo il paradigma storico-scientifico. Quest'ultimo è presente e opera nel libro (Kadaré non è un mitografo, né un nostalgico dell'eterna girandola ciclica del tempo classico) e vi ha corso legittimo, incarnato nel controcanto lucido e ironico, poi tragico, costituito (fra l'altro) dai dialoghi sogghignanti di due scettici, colti studenti, sedotti dal socialismo, futuri partigiani. Nel loro commento costante — citano Marx e Jung, usano parole come "psicosi" e "reazione" — è in luce fra l'altro la devozione di Kadaré all'uso shakespeariano dei personaggi di contorno, dei cori e delle macchiette.

Si può sostenere che una ragione

do rispondono tanto la scelta di un protagonista bambino (dettata per altro anche da intenzioni autobiografiche) quanto l'organizzazione linguistica e formale del romanzo.

Per quanto riguarda il primo aspetto l'intento pare quello di offrire al lettore due sguardi sul mondo attraverso la sensibilità di chi, posto al di qua del bivio a cui si separano, non solo ancora non ha scelto, ma addirittura ancora deve riconoscerli come alternativi. A dare pari legittimità ai due paradigmi è lo sguardo infantile non ancora "carico di teoria" se non nella forma dei residui di voci adulte che affollano l'orecchio senza però tradursi in progetto. E all'idea dell'infanzia come capacità impregiudicata di ascoltare, come ingordigia di mondo, risponde la struttura della narrazione che procede per accumulazione di vocaboli nuovi, la cui apparizione nell'orizzonte di coscienza del protagonista e nel lessico del romanzo segna ogni snodo cruciale della vicenda. Il motore è proprio il desiderio indiscriminato di lettura del bambino, un desiderio che non ha ancora scelto i suoi testi, non ha isolato e irrigidito l'idea di ciò che è oggetto di lettura e confonde le storie di Macbeth lette di nascosto con le vite dei vicini, o i caratteri arabi colti sulle pagine misteriose di un libro malato con le formiche sul terreno, che si stupisce di non poter legge-

fende l'antica città procede nominando, e con ciò ordinando, irrigidisce come fanno gli occhiali, ma va avanti, introducendo nuove parole. Così anche la crescita del narratore coincide con l'annessione di nuovi vocaboli e il libro che la riproduce, aderisce alla sua forma, diventa un libro di suoni, per essenza una storia di parole. Segnali precisi, ora palesi ora in crittografia, sono sparsi nelle sue pagine per indicare l'insinuarsi o l'erompere di nuovi nomi, e quindi svolte della vicenda (a metà del libro, per esempio, appare un nome fino ad allora ignoto: "Albania"); all'inizio più numerosi e evidenti, poi, una volta avviato il meccanismo, più sommessi, quasi invisibili, un corsivo magari o un'allusione quasi impercettibile a nodi precedenti (si veda per esempio il ritorno periodico della parola "pane" fra i gemiti dei diversi eserciti vinti che abbandonano la città). Tratto distintivo è dunque il procedere simultaneo di storia e lessico, ma non solo di parole intere e formate si tratta: le visioni del mondo vigenti nella città si formano per accumulazione di frammenti linguistici abbandonati sulla soglia dell'orecchio da una risacca di voci diverse e inconciliabili; è in questa lenta marea verbale che prendono forma quei due paradigmi il cui confronto, anche linguistico, costituisce un elemento essenziale dell'architettura del roman-