

4.

Micla Petrelli

Contrappunti delfiniani: la noia, la memoria, l'oblio

miclapetrelli@hotmail.com

“Il pensiero è profezia e ricordo. La vita è avvenire e passato.
La vita non è mai presente. Il presente non è mai” (1932)
A. Delfini, *Piccolo libro denso*, “Il Caffè”, V, 2 giugno 1957

“Si vous voulez, pour vous je ne serai rien, ou qu'une trace”
A. Breton, *Nadja*, 1928

La fiducia che ci sostiene quando avviciniamo un testo, fiducia nei miti rassicuranti della rintracciabilità del presente, della sua imminenza (garantita dal fatto che in un certo preciso momento quel testo *deve* essere stato scritto), della persistenza dell'“io” (l'autore, il personaggio, il narratore) e della tenuta delle sue dimensioni, è destinata a smarrirsi all'interno dell'esperienza della lettura. Dall'*intérieur* di questa esperienza può accadere di assistere alla sparizione dell'“io”, del presente, della vita cosiddetta reale, dietro una cortina di “pioggia, polvere, nebbia”¹, figure di quella “noia profonda” che Heidegger definiva “come nebbia silenziosa che stringe insieme tutte le cose, gli uomini e l'individuo stesso con esse, in una singolare indifferenza”².

In questa confusione di forme e profili, le dimensioni del passato, salvato dall'oblio (l'oblio saggio che salva ciò che merita di essere salvato), e del futuro, sognabile grazie alle emersioni del ricordo, si legano nei tempi del contrappunto, conferendo il “ritmo proprio” ad una scrittura come quella di Antonio

¹ Sono per Benjamin le forme spaziali della noia, capaci di alimentare il “soffocamento della prospettiva” (W. Benjamin, *Parigi capitale del XIX secolo*, Torino 1986, p.153).

² M. Heidegger, *Che cosa è la metafisica*, Firenze 1967, p.16.

Delfini. L'idea di un contrappunto: di una voce che mette in fuga un'altra voce, che nel rincorrerla la trasforma nell'unica sua possibilità di dirsi esistente (anche qui un mito ci soccorre). È d'altronde l'alternativa ad una cognizione del tempo narrato come tempo "da far passare", disponibile alla ripetizione, al "consumo indifferente di ore", a quello "sguardo tranquillo e spensierato sullo scorrere del tempo" (il tempo della pendola nel salotto borghese) che per Benjamin è lo sguardo del *flâneur*³.

L'opera di Delfini, nella flagranza di una prima lettura, può procurare la sensazione di trovarsi dinanzi ad una poetica sospesa, ad una scelta di continuo differita, ma sempre prodigiosamente risolta, tra il totale abbandono alle ragioni della scrittura, del ricordo o della vita. Scrittura, vissuta come destino, a volte dannazione, comunque via obbligata di chi non ha altri mestieri⁴; ricordo come disseminazione, lungo il testo, delle possibilità e delle strategie di recupero di una identità del dicibile (non per ultima quella del testo stesso); e la vita, merce con la cui forma più comune, diffusa e di consumo in quegli anni, Delfini non sa compromettersi, e nelle cui spoglie di "articolo di lusso" non può permettersi di vivere.

In realtà, il racconto delfiniano nasce dall'indisgiungibile vincolo di appartenenza di scrittura-ricordo-vita, intimo e primordiale intreccio che fa saltare presunte priorità o anteposizioni, spazio tridimensionale d'esistenza del testo in cui la *mise en abîme* rinuncia alla sua logica del "prima" e del "poi" (la vita che viene prima della parola e dopo il ricordo). Parola e vita sono inestricabilmente congiunte, frutto originario di un unico atto generativo. Piuttosto il dettato delfiniano può indurci a pensare, come suggerisce Agamben, che "il mondo e la vita nascano con la parola e nella parola"⁵ e che, grazie alla *fabula* del ricordo (nel suo etimo di *fabulari*, che ha a che fare con la parola), si renda confessabile il sogno della riconquista della loro archetipica unità⁶.

³ W. Benjamin, *Parigi capitale del XIX secolo* cit., p.158.

⁴ "Insomma, dato che non avevo niente da fare, e non avendo la costituzione adatta a fare il campione, mi son fatto scrittore" (A. Delfini, *Diari 1927-1961*, Torino 1982, annotazione del febbraio 1933).

⁵ G. Agamben, *Introduzione a Antonio Delfini, Poesie della fine del mondo e Poesie escluse*, Macerata 1995, p. XVI. "In nessun scrittore del Novecento come in Delfini l'indeterminazione di vissuto e poetato è così assoluta e *vita è veramente soltanto ciò che si genera nella parola*. In questo senso egli è l'erede più autentico della tradizione trobadorica e stilnovista e tutta la sua opera può essere vista come una singolare cambiale tratta a ritroso dopo sette secoli sulla cultura che ha prodotto le biografie provenzali" (ivi, p. XV).

⁶ La confessione è quel genere della scrittura letteraria che fa del ricordo la possibilità di un ricongiungimento con la vita. Il movente della confessione, che è sempre confes-

I. SCRITTURA E RICORDO

Definito da Harald Weinrich “una specie di memoria privata e ritagliata sulla dimensione del vissuto individuale”⁷, il ricordo si libera di ogni insinuante infiltrazione psicologista quando viene rivendicata la propria pertinenza alla scrittura. Il “ricordo” (percorso nel tempo), così come il “ritorno” (percorso nello spazio), affiora con insistenza in tutta la produzione di Delfini [*Ritorno in città* (1931) e *Il ricordo della Basca* (1938-1956) ne sono le prove più evidenti]. E non si tratta qui del ricordo come di una isolabile cellula tematica, di un motivo letterario ricorrente, ma di un particolare “sentimento” del tempo che pervade le regioni più profonde del testo delfiniano. Una apprensione del tempo che segnala subito la condizione di un uomo che “non sa vivere” se non attraverso la scrittura del ricordo. Che la vita di Delfini sia stata consapevolmente una vita “in perdita”, che progrediva regredendo, andando indietro, è solo un sintomo congiunto, un segnale della sua inclinazione, del suo vizio tutto letterario a protendersi al passato, ai luoghi e ai tempi della ricchezza, della totale adesione al mondo.

sione dell'interiorità dell'uomo, è infatti, secondo Maria Zambrano, il sentirsi inimicato e l'aver quindi dato le spalle alla realtà, in cui si finisce col vivere rancorosi e come dimenticati. La ricerca dell'unità, per l'uomo che si sente incompleto, vivente nella dispersione temporale, muove dunque dalla “disperazione di sé medesimo, la fuga da sé nella speranza di ritrovarsi” (M. Zambrano, *La confessione come genere letterario*, Milano 1997, p. 50). “Sant'Agostino”, scrive la Zambrano, “andando a cercare l'unità, sente che la possiede già da prima, che la ricorda. Per la vita, conoscere è sempre ricordare e l'ignoranza appare interamente sotto forma di oblio. Forse perché la memoria è il momento di conoscenza più prossimo alla vita, dispensatrice di una verità in una forma che essa può consumare, come appropriazione temporale. La ‘reminiscenza’ di cui parla Platone può essere prodotta dalla nostalgia della realtà presentita, nostalgia di ciò che non si possiede e che non si mostra. Nostalgia di una vita riunita. La memoria sarebbe la sede di questa conoscenza, di quest'incontro con la realtà totale, poiché già allora in essa non ci sarebbe né ricordo né oblio ma solo presenza” (ivi, p. 53).

⁷ H. Weinrich, *Let. Arte e critica dell'oblio*, Bologna 1999, p. 193. Weinrich dimostra di accogliere la distinzione “moderna” tra memoria e ricordo: “I ricordi sono infatti, in linea di principio, sempre ricordi -miei-; essi conservano per me e per i -miei- chiunque essi siano, quel che ho provato di peculiare e in questo senso ho -vissuto-, della mia vita” (ivi, p. 193). Siamo in presenza di una definizione che recupera l'ascendenza romantica nel differenziare la *memoria* dalla *reminiscenza* (così come Aristotele le aveva definite). Il ricordo è il momento del “ri-chiamo” di ciò che “è” nella memoria, coinvolge una azione dinamica: in questo senso il ricordo è funzione (è una procedura) della memoria. Già Leibniz, aprendo la strada a Hegel e Schelling, aveva inteso la memoria come conservazione, sotto forma di virtualità o di “piccole percezioni”, delle idee che non sono più o non sono ancora percezioni consapevoli ovvero appercezioni.

Pur ricorrendo a forme che non sono mai intenzionalmente e specificamente autobiografia, confessione, diario, nel contempo non si può dire che Delfini non metta in atto modalità del dire proprie dell'autobiografia, della confessione, del diario, attraversando anche sperimentalmente le articolazioni dei generi⁸. In questo senso il ricordo, il ricordare, diviene possibile solo attraverso l'esperienza della scrittura (il ricordo si produce geneticamente e irreversibilmente nella scrittura).

D'altronde il concetto di tempo non è pensabile se non metaforicamente, e qualsiasi cosa esprimiamo di esso (dei suoi percorsi, delle sue discontinuità) deve appartenere ad un qualche campo metaforico; dunque anche il ricordo (e la sua negazione, l'oblio) non può che esistere nella scrittura e dimorare in una dimensione testuale e retorica⁹. "Il pensiero è profezia e ricordo. La vita è avvenire e passato. La vita non è mai presente. Il presente non è mai"¹⁰.

⁸ Cfr. E. Staiger, *I fondamenti della poetica*, Milano 1979. Nell'orizzonte poetico di Staiger, il principio di unità (l'unità della *Stimmung*) che regola i rapporti tra il poeta e i generi, in particolare la dimensione della liricità, è individuato nel ricordo. Nella scrittura lirica, per la rappresentazione del tempo passato, vengono infatti abolite le distanze, le procedure testuali del "di fronte", della separazione (tipiche del diario e dell'autobiografia). E il ricordo, proprio in quanto caduta di ogni distanza tra soggetto e oggetto e perdita di identità, diviene condizione di essenza dell'intreccio lirico. Per questo il tempo grammaticale della liricità è il presente, dal momento che il poeta, a differenza di chi raccontando ha bisogno di richiamare il passato al presente, può ricordare il presente, il passato, il futuro. "Ricordo" non significa "l'inserimento del mondo nel soggetto", bensì sempre l'intrecciarsi, così che si potrebbe dire altrettanto giustamente che il poeta ricorda la natura quanto la natura ricorda il poeta" (ivi, p. 46). Staiger stesso ravvisa la vicinanza tra questa definizione di liricità e la mistica, e richiama Hofmannsthal (*Ein Brief*) a testimoniare la dissoluzione dell'unità dell'io, la sua disfatta dinnanzi ad una realtà che, nel convulso e indistinto fluire della vita, appare eccedente, ineffabile, e dunque non più nominabile. Il linguaggio non può più denominarla, né tanto meno imbrigliarne le forme nelle relazioni logiche della causalità e nella successione temporale. La parola si ritira in una afasia che concede alla coscienza di vivere solo nell'estensione spaziale, in una assoluta vibrante sincronia degli eventi, delle sensazioni, dei pensieri.

⁹ Benjamin ha individuato nel ricordo (*Erinnerung*) il principio generativo e universale delle forme del raccontare e delle sue evoluzioni, a partire dall'epica (forma originaria della narrazione). Dal ricordo derivano, nel percorso della storia, per scissione: la "memoria" (principio specifico del racconto) e la "reminiscenza" o ricordo interiore (forma di rimembranza volontaria e consapevole, che è il principio formale del romanzo). "La forma più antica, l'epos, racchiude in sé, in stato per così dire di indifferenza, la narrazione e il romanzo. Quando poi, nel corso dei secoli, il romanzo cominciò ad uscire dal grembo dell'epos, apparve che in esso l'elemento musicale dell'epico, il ricordo, assume una forma affatto diversa che nel racconto" (W. Benjamin, "Il narratore. Considerazioni sull'opera di N. Leskov", in *Angelus Novus*, Torino 1962, p. 249).

¹⁰ A. Delfini, *Piccolo libro denso*, in "Il Caffè", 2 giugno 1957, p. 4.

Lontana dal riferirsi ad un piano esistenziale, questa dichiarazione di Delfini acquista senso se riversata su un livello poetico e letterario. Che il “vero” (il presente) fosse insopportabile, indicibile, lo attesta il fatto che per Delfini, la pretesa di anteporre al testo il vissuto (la cosiddetta “vita reale”) è propria di coloro che non sanno e non possono vivere (si sottintende: nella parola). “Poiché, prima che il poeta scrivesse, non solo non esisteva una realtà, ma la cosiddetta realtà del pubblico non avrebbe neanche potuto formularsi in un suggerimento”¹¹.

Quando la vita dovrà “esser detta” poiché una rottura definitiva, una divaricazione tra vissuto e poetato si è irrimediabilmente creata, come accadrà nelle *Poesie della fine del mondo*, il dettato delfiniano si affiderà all’insulto, alla bestemmia: la Signora/vita diverrà “sozza immonda creatura, infame sporco fantasma”. La parola poetica, non più in grado di creare una vita nuova, abbandonerà la vita alla deriva della sua “vera mala sorte”. Nulla di più distante dalla semplice ipotesi di un precipizio biografico che avrebbe condotto Delfini a comporre un simile “anticanzoniere” per “vendetta privata”¹².

In questo senso, l’articolazione dei tempi, in Delfini, ha sempre una legibilità, interna al racconto, propria della scrittura, non è mai il tempo reale dell’incontro effettuale, dell’evento che si è già verificato, a nutrire la diegesi; al contrario, l’incontro, l’evento, si configurano come storia memorizzabile, di cui il vissuto può riappropriarsi solo “dopo”, in un procedimento a ritroso, al limite, “mentre” l’invenzione letteraria si sta facendo testo. Si potrebbe dire con Giulio Ungarelli che in Delfini il ricordo “si attualizza nel procedimento di fare/e ricordare un ricordo, nel quale l’*ictus* si sposta dall’evento ricordato alla stessa azione presente del ricordare”¹³, azione condotta con una sorta di piacere che si appaga di sé. Per cui il tempo del ricordo sarebbe idealmente sempre il presente, che è anche il tempo del piacere, il piacere del testo.

Così come avviene nel sogno o nel ricordo, nei quali l’evento principale appare confuso e remoto, mentre al suo posto risaltano con lucida evidenza i dettagli, le situazioni marginali, i fatti trascurabili come tracce incoerenti (se vogliamo, nella narrazione delfiniana proliferano “segni”, “cifre” e non “simboli”), allo stesso modo in tale contesto narrativo l’evento traumatico e

¹¹ A. Delfini, *Note a Poesie della fine del mondo* (1961) cit., p. 79.

¹² Le *Poesie della fine del mondo*, estrema produzione delfiniana, scrive Agamben, “ci presentano l’esperienza forse unica in questo secolo di un poeta che non può accettare che il suo vissuto diventi biografia, che esso esista inesorabilmente fuori della parola come fatto reale” (G. Agamben, *op. cit.*, p. xx).

¹³ G. Ungarelli, *Antonio Delfini fra memoria e sogno*, Roma 1973, p. 15.

drammatico diviene (come in una sorta di procedura difensiva) il punto di fuga verso l'altrove: trattato appunto come un ricordo, un sogno lontano. Presa tra le ombre del ricordo e le profezie del sogno, la "verità" dell'evento, la sua storia, diviene "introvabile", "irraggiungibile" (e quindi vana sarebbe la ricerca dell'uomo Delfini, e della sua biografia, nelle stratificazioni molteplici della sua scrittura). La dimensione del ricordo-sogno verso la quale l'evento sfugge, translitterandosi, finisce per trasferire la sua valenza illusoria allo stesso vissuto-presente. Ne è un esempio il racconto *Il fidanzato*, in cui siamo coinvolti in un vero e proprio naufragio del tempo. Il viaggio che Teodoro Gondaro compie per raggiungere la fidanzata Maddalena Marfusa, viaggio da un punto all'altro nel tempo e nello spazio, perde subito ogni speranza di un lineare svolgimento. Il percorso, a ogni passo, viene turbato, differito, ribaltato dalle prospettive del ricordo; il flusso del passato riemerge di continuo e frena, rallenta, trascina indietro:

Si ricordava intanto di quella famosa eterna donna alla quale erano rivolti tutti i suoi pensieri, e adesso la vedeva sotto forma di bimba di sette anni ¹⁴;

Il cuore gli batteva perché stavolta era andato troppo indietro: al tempo in cui sua madre, nella casa al mare, stava complimentando una bimba un po' più grande di lui, attraverso la rete metallica che divideva il piccolo giardino da un altro ¹⁵;

Il sonno nei campi sotto il sole era finito, e Teodoro Gondaro riattaccò il cavallo e partì, mentre che il pensiero della fidanzata non l'abbandonava mai, riportandolo ora alla sera del teatro. Dov'era? E in che città? Eppure egli aveva veduto Maddalena in un palco ¹⁶;

e dalle interferenze del sogno, l'illusione di vedersi già giunto alla probabile meta:

¹⁴ A. Delfini, *Il fidanzato* (1938), in *Il ricordo della Basca* (1938), Milano 1992, p. 141.

¹⁵ Ivi, p. 142. Il flusso del ricordo genera in Teodoro un momentaneo equivoco. La bimba di cui qui si sta parlando "si chiamava Cia ed era figlia di una famosa ballerina. Ma la Cia aveva i capelli castani, di lei non ricordava altro, e poco gliene importava se non che a quel tempo doveva esser nata Maddalena" (*Ibidem*). Non è dunque Maddalena bambina al di là della cancellata, piuttosto la *Cocotte* gozzaniana, la "cattiva signorina" dalla "bocca tanto, tanto/diversa dalla bocca di mia Madre!", anch'ella una riapparizione tra "le gioie defunte e i disinganni" del tempo. "Ho rivisto il giardino, il giardinetto/ contiguo, le palme del viale,/la cancellata rozza dalla quale/mi protese la mano ed il confetto.../" (G. G. Gozzano, *Cocotte*, da *I colloqui* (1911), Milano 1980, p. 190).

¹⁶ Ivi, p. 146.

Quand'io sarò in casa sua mi arrabbierò e dirò: 'Maddalena, è vera o non è vera la scena del teatro?'¹⁷;

Dal fondo della provana poteva apparire una ragazza bionda, vestita forse di un celeste carico, che alzando un braccio in segno di festa, dall'altro tenendo un ombrellino, andasse significando con un fazzoletto rosa al vento come desiderava che Teodoro le si avvicinasse e non rimanesse più egoisticamente solo all'ombra della quercia¹⁸

Anche in *Il 10 giugno 1918*, le proiezioni, più che visive visionarie, del sogno-ricordo assumono le sembianze di un viaggio "indietro", verso il passato dell'infanzia, o ancora forse più indietro, verso quello ancestrale, attraverso l'incursione-regressione nella Modena ducale e risorgimentale; ma anche vertiginosamente in "avanti", ai confini estremi della morte¹⁹.

Il risultato è un intrico di rimandi continui (una seriazione dei tempi come una immagine di continuo ribaltata da schermi di rifrazione) tra il tempo convenzionale (il tempo che complotta con la morte e dunque con l'oblio), quello immaginario del ricordo che restituisce la speranza del sogno, e infine il tempo della scrittura, *le temps retrouvé* di Delfini. *Modena 1831. Città della Chartreuse, 10 giugno 1918, 28 dicembre 1944, I moti del'31*: tutto lascerebbe pensare alla rievocazione di un "cimitero di memorie" e invece ci si accorge subito che si sta parlando del presente, l'unico presente possibile, quello della scrittura dei racconti. La noia spleenetica apre il varco al ricordo: sono due movenze di un unico gesto che si attualizza nella scrittura.

La noia delfiniana si adagia tra le dimensioni del "se avessi", il veleno del rimpianto, ("Se avessi avuto altri amici, o non li avessi avuti affatto, sarei diventato un grande narratore, prima della caduta del fascismo; e dopo lo sarei rimasto"²⁰) e del "potessi" ("Potessi partire. Partire come non è mai partito nessuno ... senza un addio ... senza un ricordo"), il sogno viziato dalla speranza "di fare prima o poi qualcosa di più forte e ardito". Avvertiamo una cognizione della noia, annidata tra le rinunce indolenti e gli entusiasmi, come categoria non tanto esistenziale quanto letteraria di cui Delfini diviene, in certi momenti, testimone attendibile, almeno quanto lo è di quella paralisi che inve-

¹⁷ Ivi, p. 153.

¹⁸ Ivi, p. 143.

¹⁹ Cfr. G. Ungarelli, *op. cit.*, cap. IV. Secondo Ungarelli ne *Il 10 giugno 1918*, racconto proustiano, in chiave simbolica "il vagabondaggio del ragazzo potrebbe essere interpretato come la ricerca di una figura paterna, intesa come proiezione futura del suo essere adulto, oramai distaccato dalla madre".

²⁰ Si tratta dell'incipit della *Prefazione al Ricordo della Basca*.

ste la sua scrittura, il suo gesto, quando si sente ostaggio della realtà:

Forse non ci sono mai riuscito a lavorare. Ma è un fatto che adesso ci riesco meno che meno. A passeggio, a letto, in lettura, la mia testa è di una fantasia sorprendente. Al tavolino con la penna in mano, tutto si ferma, più niente si ricava. Devo essere per certo in uno stato di intossicazione piuttosto accentuata²¹.

È a questo punto che la vertigine del ricordo rimonta più vorace che mai, soprattutto mentre si cammina, come vuole Delfini, “lasciando la vita lontano da sé”, attratti solo, scrive Benjamin, “dal magnetismo del prossimo angolo di strada”, sogno profetico dell’avvenire.

Chi cammina a lungo per le strade senza meta viene colto da un’ebbrezza. Ad ogni passo l’andatura acquista crescente; la seduzione dei negozi, dei bistros, delle donne sorridenti diminuisce sempre di più e sempre più irresistibile si fa, invece, il magnetismo del prossimo angolo di strada, di una macchia lontana di foglie, del nome di una strada²².

E oramai sappiamo quanto la scrittura del viandante-*flâneur* Delfini si moduli su continue fughe dal presente articolate, sul piano della narrazione, secondo un *decoupage* straniante e alogico. Fughe che consentono di salvare dalla “falsità” della “vita cosiddetta reale” l’evento per eccellenza: l’incontro d’amore e i suoi scenari. Delfini insegue con ostinazione, soprattutto nei *Diari*, l’idea di strappare l’amore alla vita, di liberarlo dalla sua occasionalità, per consegnarlo al ricordo, anche quando quest’ultimo è già in partenza il ricordo di un sogno perduto. Nella scrittura esso può dunque sottrarsi alle eventualità per divenire esperienza assoluta, necessaria, totale, “pura e senza compromessi”, perdendo in questo modo i connotati di “storia”. Il ricordo si fa proustianamente garante della “verità” dell’evento poetico²³. In un testo come la prefazione-racconto al *Ricordo della Basca*, strutturato sulla tensione tra la riemer-

²¹ A. Delfini, *Diari* cit., Parigi, ottobre 1932.

²² W. Benjamin, *Parigi capitale del XIX secolo* cit., p. 544.

²³ Di proustismo in Delfini si è ovviamente parlato, anche se è sempre meglio sottolineare la natura eterodossa e indiretta dell’acquisizione dei testi tecnici della memoria, dello *stream of consciousness*, così come della scrittura automatica surrealista. I testi di Proust, James, Joyce non operano mai su Delfini per influenza diretta, ma così come accade per gli eventi, si trasfigurano ed agiscono come stimoli sull’inconscio e l’immaginario. È un caso abbastanza singolare, quello di Delfini, se pensiamo invece alla “consapevolezza” con la quale in quegli stessi anni l’esperienza di “Solaria” apre la letteratura italiana alle sperimentazioni europee più avanzate.

sione di un flusso di ricordi e il sognare un unico sogno “che non avrà mai fine”, l’evento effettuale, l’incontro d’amore, si riduce a schermo sul quale si proietta tutta l’illusorietà di quelle dimensioni, risolto letterariamente nello scambio dei paesaggi di Giacomo ed Isabella la Basca. Ma alla fine, ci chiediamo, l’evento si è mai verificato?²⁴ Giacomo Disvetri, sulla rievocazione della Basca, la cui immagine riaffiora alla memoria prima nella voce, poi nel volto, costruisce il sogno, l’illusione dell’avvenire, la sua rappresentazione-premonizione: ricorda un sogno. La regola è sempre la stessa: il passato può esistere a condizione che non sia stato mai vissuto, esso è ricordo di un sogno perduto.

Ma cosa accade quando dalle spalle della memoria spunta l’oblio? Per Delfini “la comoda amnesia” con la quale sopraggiunge il ricordo dei ricordi ne *La Basca* non sembra minacciare la tenuta dell’adesione di scrittura e ricordo. Eppure, anche se all’interno di questa poetica scrivere rappresenta l’unica dimensione possibile di conservazione e di vita (scrivere è gesto più vivo della vita stessa), non possiamo trascurare il fatto che scrivere è anche consegnare alla carta la memoria personale per alleggerirne e liberarne il peso, l’ingombro. La scrittura, direbbe Weinrich, può all’occorrenza trasformarsi in strategia della dimenticanza, dell’oblio²⁵, per cui Delfini scrivendo non farebbe altro che annotare puntualmente di ricordare a se stesso di dimenticare i ricordi, i ritorni²⁶. Per tentare, forse, concedendo così una estrema *chance* alla vita, di vivere il presente?

Ora che avevo più di cinquant’anni, pensavo a quel giorno in cui avevo meditato l’ultimo progetto erotico della mia vita. Ero tanto vecchio, ero disamorato oramai della vita e il nome di lei non mi veniva neanche più in mente. ... Ero stanco e finii con l’addormentarmi in treno (cosa che fino allora non mi era mai riuscita), mentre la mia fantasia di un vecchio deluso che ricorda l’ultimo

²⁴ La realtà non è qui solamente sepolta “dietro” o “sotto” il ricordo, essa stessa è una stratificazione di ricordi e rimandi infiniti ed esiste solo nell’orizzonte della loro dicibilità, nel riflesso della pagina.

²⁵ Cfr. H. Weinrich, *op. cit.*, in particolare il paragrafo 4 del cap. III (“Oblio illuminato”): *Perché il nome di Lampe deve essere dimenticato (Kan)*.

²⁶ Perché il dispositivo della rievocazione possa funzionare è necessario lo spostamento al passato dell’evento; allo stesso modo l’allontanamento, il prendere le distanze anche spaziali funziona da strategia del ritorno. Le fughe delfiniane dall’esilio cittadino, le sue partenze, servono a poter poi far ritorno. Il partire per ritornare è la dimensione dell’allontanamento iterativo all’interno della quale i luoghi perdono il loro profilo e divengono ubiqui. “Tornavo da Roma, dove avevo l’abitudine di andare ogni anno, per dieci giorni, nella seconda metà di aprile.....Inoltre c’era qualcosa che mi faceva tornare presto da Roma: l’amore. Erano anni e anni che vivevo questa storia: partire per innamorarmi di una ragazza lasciata nella mia città” (A. Delfini, *L’ultimo giorno di gioventù* (1938), in *Il ricordo della Basca* cit., p. 156).

giorno in cui aveva ancora da desiderare qualcosa si andava trasformando in un sogno angoscioso che pareva realtà, che diveniva realtà, che mi trovava alla stazione di Modena, un po' svanito e rinunciatario come se fossi stato quel vecchio ...²⁷

Il tentativo è dunque destinato a fallire dal momento che la scrittura non è mai trascrittura della vita hic et nunc, ma scivolamento o emersione del passato, anche se meno distante, che al limite può sfinire nel "sogno angoscioso" simile alla realtà, quasi mai nella realtà (il "come se" ci dice che "quel vecchio" non è lo scrittore, nemmeno una delle sue false identità, dei suoi personaggi, semmai una figura autentica della sua scrittura).

II. IL RICORDO E L'OBLIO

La dimensione del *ricordo/ritorno* nel testo delfiniano si fa possibilità di scrittura solo in virtù della *dimenticanza/distanza* che separa il presente dal tempo passato, o futuro, comunque da "un tempo". Il ricordare diviene possibile perché il tempo trascorso dal momento in cui l'evento si è verificato fino a quello in cui la scrittura ha innescato la macchina della rievocazione è andato perduto, per effetto di volontà o di non volontà. L'idea di una intima e necessaria coappartenenza di memoria e oblio era d'altronde già chiara a Proust quando parlava di *mémoire involontaire*, memoria dai tempi molto lunghi, che sfugge al controllo dell'intelletto e della volontà e si espone così all'oblio. Il ricordo può spontaneamente riaffiorare e divenire poetico solo grazie al profondo oblio che l'ha inabissato e occultato alla coscienza. Per questo, come suggerisce Weinrich, la poetica proustiana può essere chiamata "una poetica del ricordo dalle profondità dell'oblio"²⁸.

Il processo stesso della scrittura, poiché istituisce delle distanze, somiglia generativamente al processo del ricordo che "mette in profondità" e allontana, disperde, il tempo. La scrittura autobiografica è dunque anch'essa necessariamente una scrittura dell'oblio, scrittura in cui si muore tutte le volte in cui si tenta di scrivere il ricordo di sé: quando mi pongo nella condizione di ricordare (ri-vivere) io non posso non aver dimenticato; e quindi sancisco la mia morte ogni qualvolta mi predispongo al ricordo. La vertigine dell'oblio com-

²⁷ A. Delfini, *Prefazione al Ricordo della Basca* cit., p. 61.

²⁸ H. Weinrich, *op. cit.*, p. 210; in particolare il cap. VI, "Poesia dell'oblio".

pare solo nel momento in cui divengo uno scrivente; ed è la scrittura che può a questo punto innescare la memoria *à rebours*, che può ricordare. Per questo motivo, proprio perché ogni scrittura del ricordo presuppone l'oscuramento, la perdita, l'oblio di ciò che è stato, l'impossibilità per l'autore di scrivere di proprio pugno l'evento della propria morte si rivela una falsa impossibilità.

Il potere di trascinamento del passato, seppure esposto agli assalti dell'oblio, non basta a spiegare il modo con cui la scrittura "dice" la vita e insieme sancisce il proprio momento. La riflessione di Ortega y Gasset sulla biografia ci fa intravedere altre possibilità di lettura, dal punto di vista dell'*io*²⁹. Il nostro *io*, che già alla nascita ipotoca l'avvenire, l'insicurezza dell'avvenire, "la prima cosa che fa, prima di rendersi conto del presente in cui è, è protendersi verso il futuro: si *futurizza*, e di là si rivolge al presente, alle circostanze in cui già ci troviamo". "Pertanto il modo di essere nel presente nostro *io* è un costante stare venendo a lui dal futuro"³⁰. Siamo orteghianamente "felicità" quando il nostro *io* "riesce ad accomodarsi in buona parte alla circostanza, quando questa coincide con lui"³¹ e non gli oppone, nelle sue figure di corpo, anima, clima, società, spigoli o resistenze. Per queste ragioni, perché il modo di essere nel presente viene all'*io* dal domani, l'atto della scrittura, in virtù del suo esistere conteso tra l'appartenenza al passato e la vocazione al futuro, è sempre attuale espressione dell'*io*. Quanto più l'evento si fa imprevedibile, irrintracciabile, se cercato al di qua della narrazione, nella vita, anche se passata, tanto più l'*io* si vivifica nella scrittura. Quando poi la scrittura porta sul suo corpo i segni della morte dello scrivente, essa realizza la piena felicità dell'*io*. E nessuna circostanza potrebbe opporvi resistenza.

La rilettura di una "occasione" letteraria (offerta da Delfini come "evento" della sua vita descritto con evidenza quasi documentaria), ci può aiutare a comprendere come la scrittura del ricordo, attraverso la quale il tempo gioca tutte le carte delle sue dimensioni, possa essere pensata come metafora dell'intera poetica dell'autore. Si tratta dell'episodio della traslazione della salma del padre così come è riportato nell'*Ultimo preambolo a Modena 1831. Città della Chartreuse*:

Intatto nel viso, nel corpo, nella barba, nei capelli (così come risultò all'apertura della cassa, nel cimitero di Modena, la mattina del 10 febbraio 1962, davanti a me e al mio giovane e carissimo cugino Paolo Tardini e al direttore del cimitero)

²⁹ Cfr. J. Ortega y Gasset, *Carte su Velázquez e Goya*, Milano 1984.

³⁰ Ivi, p. 152.

³¹ Ivi, p. 153.

egli si lasciò vedere da me per la prima volta nella mia vita. Non avevo mai avuto un ricordo visivo di lui. Lui, mio padre, aveva 33 anni; e io, suo figlio, cinquantaquattro. Unico al mondo, io credo, ho visto per la prima volta il papà: lui, in età di mio figlio; io, in età di suo padre!³²

Insieme ad altre “catastrofi” della vita di Delfini [la casa venduta, l’infanzia smarrita, e alle altre irrimediabili “amnesie del cuore” che tutte insieme fanno quel “... qualcosa che avevo perduto, qualcosa che ritrovato (ma che non era più ritrovabile) avrebbe fatto di me un’altra persona”³³], anche questo episodio assume una sua valenza metaforica. In questo particolare luogo della scrittura delfiniana, lo slittamento del passato nel presente si dà non come richiamo, rimemorazione attiva, rievocazione per volontà del soggetto-autore (la strategia *furba* del flash-back), ma come emergenza, urgenza dell’evento passato, come apparizione per emersione, riaffioramento, naturale disseppellimento di un volto (il volto del padre come il volto, la voce della Basca) che “si lascia vedere” così, “intatto”, come era il giorno della sua morte.

In quella mattina del 10 febbraio 1962 si celebra la memoria, una memoria che può esistere solo a patto che il passato non continui nel presente, che non confluisca nell’attualità lasciandosi da essa assorbire. Nella discontinuità, nella frattura, la memoria si insinua e si fa garante della sopravvivenza del passato e della sua apparizione: è per questo che Delfini può dire: “Non avevo mai avuto un ricordo visivo di lui”. Perché all’apparire del volto (=il ricordo, la scrittura), il passato rompe definitivamente ogni rapporto di consequenzialità con il presente, quel volto non è mutato nel tempo, è intatto e appartiene ad un padre trentatreenne. La distanza che la discontinuità, che la caduta di ogni causalità tra ieri e oggi fa emergere (dopo la morte il tempo non è più trascorso), garantisce la memoria e mette a rischio identità e ruoli: “lui, in età di un mio figlio; io, in età di suo padre!”³⁴.

D’altronde l’incapacità del soggetto, la debolezza di volontà dell’io che vuole a forza legare il passato al presente, strappando il passato alla sua *vita di morte* per *presentarlo* (renderlo presente), esibendolo all’istante attuale, al tempo narrato, è il segno dell’insuccesso, del fallimento della volontà: è il trionfo dello stato di noia. “Anch’io ero orfano di padre, ed era morto tanto presto

³² A. Delfini, *Ultimo preambolo a Modena 1831. Città della Chartreuse* (1962), Milano 1993, p. 12.

³³ A. Delfini, *Il 10 giugno 1918* (1961), in *Il ricordo della Basca* cit., p. 223.

³⁴ Cfr. G. Bompiani, *Il passato eventuale*, in “Marka”, n. 27 (*Note di uno sconosciuto, inediti e altri scritti*), pp. 97-102.

che nonostante i miei sforzi di andare a ritroso nel tempo non mi era mai riuscito di vederlo”³⁵.

La macchina della memoria, quella che può andare a ritroso, al comparire della noia spleenetica che sospende direzione, continuità, consequenzialità dei percorsi, dei tempi, si inceppa e gli ingranaggi incominciano a girare a vuoto, a imbrogliarsi. O si riesce a *vedere*, gesto possibile solo nella distanza, e qui diviene possibile *ricordare*, oppure si vive sempre, continuamente, internamente alla vita, bandendo le separazioni, i progetti, le profezie. Allora è il passato che non attende inviti e si avventa sul presente.

Il registro diaristico con il quale Delfini descrive l’episodio della traslazione della salma del padre, fa dunque “saltare” quella presunta linearità del percorso temporale che il ricordo innescherebbe. Nel rovesciamento dei ruoli e delle identità (il figlio diventa padre, il padre figlio) che l’apparizione del volto e delle *sembianze* (ciò che sembra ma può non essere) istantaneamente produce, si profila la possibilità di una scrittura autobiografica-biografica, in cui è lo scrivente che può dichiarare la propria nascita e morte. Delfini-padre ora può pronunciare la sua nascita (in quanto figlio), ma Delfini-figlio anche la sua morte (in quanto padre).

La verità della scrittura (e della scrittura delfiniana, in particolare) sembra dimorare dunque nell’atto del dire e non necessita che la vita lo preceda. Sempre che si possa ricordare, con un momentaneo oblio. Anzi la narrazione attinge benjaminianamente “la sua autorità” dalla più inesorabile forma di oblio: la morte. Ma in questo caso, la morte, e l’oblio che porta con sé, sancisce la narrabilità della vita stessa, e quindi il prolungamento del ricordo di essa.

Come prova della relazione tra narrazione e morte, la quale dunque si pone all’origine del narrato, vi è il fatto che “la vita vissuta – che è materia da cui nascono le storie – assume forma tramandabile solo nel morente”³⁶: quando la vita vissuta scompare dalla scena può avere dunque inizio la sua “rappresentazione” (il passato esiste a condizione che non sia mai stato visto, si è detto). Benjamin al proposito scrive: “La morte è la sanzione di tutto ciò che il narratore può raccontare. Dalla morte egli attinge la sua autorità”³⁷.

E segnala a tal proposito un racconto di Johann Peter Habel, *Insuperato in-*

³⁵ A. Delfini, *Il 10 giugno 1918* cit., p. 206.

³⁶ W. Benjamin, “Il narratore. Considerazioni sull’opera di Nicola Leskov” cit., p. 246.

³⁷ *Ibidem*.

contro, che

comincia col fidanzamento di un giovane apprendista che lavora nelle miniere di Falun. Alla vigilia delle nozze è colpito, in fondo alla galleria, dal destino del minatore. La fidanzata gli serba fedeltà oltre la morte, e vive abbastanza per riconoscere un giorno, già vecchissima, nel cadavere che viene riportato alla luce dalla galleria abbandonata, e che, saturo di vetriolo, è rimasto intatto dalla disgregazione, il corpo del fidanzato. Dopo questo ritrovamento anch'essa è avocata dalla morte ³⁸.

La sequenza narrativa degli eventi, e persino la sua espressione linguistica, ci riporta immediatamente a Delfini:

1. Il rinvenimento dalla profondità buia di una miniera/tomba (dopo molti anni “un ... cadavere viene riportato alla luce”), ha luogo come l'evento della traslazione della salma del padre, per naturale emersione dall'oblio che si è prodotto lungo la “galleria” del tempo/memoria;
2. l'intatta e inalterata condizione del corpo, alla luce del giorno, nell'istante del riconoscimento (“il corpo è rimasto intatto dalla disgregazione”; “intatto nel viso, nel corpo, nella barba, nei capelli, ... la mattina del ...”);
3. “Dopo questo ritrovamento anch'essa è avocata alla morte”. Riportato alla vita “il volto ora visibile del padre”, Delfini potrebbe essere nell'età del padre, e il padre del figlio.

Qui, per Benjamin, ha inizio la possibilità di una narrazione, proprio dalla morte. Il racconto hebeliano della “storia naturale” (tutto ciò che nel frattempo è accaduto, i fatti) è il racconto della morte (delle morti) che appare nella storia a turni regolari.

Benjamin, riformulando l'affermazione di Moritz Helmann, scrive:

Un uomo [...] che è morto a cinquantatré anni, apparirà al *ricordo interiore*, in ogni punto della sua vita, come un uomo che muore a cinquantatré anni. In altri termini: l'affermazione che non ha senso per la vita reale, diventa inoppugnabile per la vita ricordata ³⁹,

e potremmo aggiungere, quando essa è vita narrata.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Ivi, p. 252.

III. LETTURE DAL MONDO DELLA NOIA

The crack-up
F.S. Fitzgerald

Io volevo soltanto una pace assoluta per riflettere sul perché avessi sviluppato un atteggiamento triste nei riguardi della tristezza, un atteggiamento malinconico nei riguardi della malinconia e un atteggiamento tragico nei riguardi della tragedia: *perché mi fossi identificato con gli oggetti del mio orrore o della mia compassione*. Ciò sembra forse una sottile distinzione? No, non lo è: un'identificazione come questa significa solo la morte dell'azione ⁴⁰.

Delfini (la sua scrittura) ha spesso, come Fitzgerald, il gesto di una simile "identificazione" tra se stesso e gli oggetti/soggetti del proprio sentire. Questa può assumere l'apparenza di una *imitazione per simpatia*, oppure di una sfida, una competizione con la natura propria della malinconia, della tragedia. Gesto che, è bene precisarlo, sembra non aver semplicemente a che fare con lo scambio biografico tra autore e personaggio, ma che comunque produce quasi sempre l'impossibilità di separare e distinguere quelle identità. Di qui la difficoltà a rintracciare le responsabilità, i referenti, i veri eventi, nel racconto di Delfini, a venire a capo della loro frenetica mobilità nella inalterabilità dei luoghi.

Si può dire, sull'esempio di Fitzgerald, che l'atteggiamento triste, malinconico o tragico è per Delfini uno status poetico e che porta con sé la conseguente "morte dell'azione"; esso non ha necessariamente bisogno che tristezza, malinconia, tragedia esibiscano la loro natura categoriale, in realtà superflua, inutile, residua. "L'atteggiamento" (triste) sa accaparrarsi in fretta i diritti su ciò che lo circonda, riducendone l'esistenza alla stregua di una definizione nominale (la tristezza).

È così che la narrazione delfiniana ha inizio quando l'azione "muore" nella noia. Ad un patto stretto giovanissimo con la noia che si impossessa di ogni fibra di volontà e celebra il disincanto e la dimenticanza (essere dimenticati e dimenticare), Delfini deve l'origine di buona parte delle possibilità della sua scrittura. Tacciata da Otto Weininger di "immoralità" ⁴¹, la noia si alimenta

⁴⁰ F. S. Fitzgerald, *The crack-up* (*L'incrinatura*, 1936) in *Romanzi*, Milano 1977, p. 1385.

⁴¹ O. Weininger, *Taccuino e Lettere*, Pordenone 1986, nota 35, pp. 12-13. "La noia e l'impazienza sono i sentimenti più immorali che possano esistere. Perché con essi l'uomo

dell'oblio del presente, si nutre della sua agonia. Messa fuori gioco l'invadenza, e l'insolenza anche, del qui e ora, la scrittura è libera di agitarsi in una estrema tensione tra memoria, ricordo, sogno, profezia, oblio.

Scriva Benjamin, al proposito:

La noia è un caldo panno grigio, rivestito all'interno di una fodera di seta dai più smaglianti colori. In questo panno ci avvolgiamo quando sogniamo. Allora siamo di casa negli arabeschi della fodera. Ma sotto quel panno il dormiente sembra grigio e annoiato. E quando poi al risveglio vuol narrare quel che ha sognato, non comunica in genere che questa noia. E chi potrebbe infatti con un gesto rivoltare la fodera del tempo? Eppure, raccontare dei sogni non significa altro che questo ⁴².

Delfini non fa altro che continuare a rivoltare quella fodera, raccontando i fasti del colore attraverso metafore del tempo, dall'alba al tramonto, seguendo la ritmica del sonno (e in esso del ricordo) e del risveglio ⁴³. È per questo che il grigio delfiniano non è mai grigio assoluto ma "un rosa grigio che si ricordava come azzurrino" o pronto a trasmutarsi, ad accendersi, come un "incendio" nella nebbia ⁴⁴.

Dominique

E. Fromentin

Sono modesto, e profondamente umiliato di non essere che un uomo, ma mi rassegnato. Sai qual è la mia più grande preoccupazione? Uccidere la noia. Chi riuscisse a rendere questo servizio all'umanità sarebbe il vero distruttore dei mostri. La volgarità e la noia! Tutta la mitologia dei pagani primitivi non è riuscita a immaginare niente di più sottile e di più terrificante. Si rassomigliano molto, perché sia l'una che l'altra sono brutte, piatte e smorte, anche se multiformi, e dan-

pone il tempo come "reale": egli vuole che esso trascorra senza che lui lo riempi, senza che esso sia "forma fenomenica" della sua liberazione interiore e della sua espansione, mera forma in cui egli deve realizzarsi; egli vuole che trascorra indipendentemente da lui e che lui stesso dipenda da esso. Contemporaneamente la noia è l'esigenza di eliminare il tempo dall'"esterno", la pretesa di un miracolo del demonio".

⁴² W. Benjamin, *Parigi capitale del XIX secolo* cit., p. 156.

⁴³ Cfr. A. Delfini, *Il 10 giugno 1918*, cit. Il racconto è tutto avvolto intorno al ricordo di una giornata intera, quella di un compleanno dello scrittore, i cui avvenimenti, più fantastici che rimemorati, appaiono ritmati sulle metamorfosi dei colori atmosferici.

⁴⁴ Cfr. A. Delfini, *Il 10 giugno 1918* cit., p. 212.

no della vita un'idea da esserne disgustati fin dal primo giorno in cui ci si mette piede. Inoltre sono inseparabili, e formano una coppia orrenda che nessuno vede. Guai a chi se ne accorge troppo giovane! Io le conosco da sempre⁴⁵.

Chi parla e si confessa, in quella "analisi generale della crisi amorosa" che è *Dominique*, unico romanzo di Eugène Fromentin, fa parte della schiera di "tutti i respinti della grande promozione capitalistica, chiamati, per sopravvivere, a trasformare in solitudine gloriosa l'abbandono in cui li lascia la storia"⁴⁶. E pare proprio che la forma della confessione finisca quasi sempre per produrre, insieme ad una dichiarazione di nullità, l'apprensione della noia. Chi la conosce non è più in grado di ignorarla: ne è come dannato ("Guai a chi se ne accorge troppo giovane! Io le conosco da sempre"). Altrimenti l'intera vita può trascorrere, come dire, all'oscuro di essa. La noia, così come la volgarità, "formano una coppia orrenda che nessuno vede", hanno la natura delle ovvietà, creature fantasmatiche (si dissolvono nel nulla non appena le interroghiamo, sfuggenti al tatto e pronte a ritornare non appena abbiamo voltato loro le spalle) che riconosciamo con fatica nel tempo e nel luogo in cui viviamo. Invisibili perché tacitamente accettate, condivise, integrate nell'organismo, innervate nei suoi tessuti.

Olivier, il personaggio del romanzo di Fromentin che noia e volgarità ha riconosciuto subito, agli albori della sua esistenza, ha creduto di poter sfidare queste entità "brutte, piatte e smorte, anche se multiformi", ingaggiando una battaglia strenua ma inutile. Il suo suicidio ne è l'esito finale. La morte di Olivier *per sfiguramento* in realtà è la vittoria/vendetta di quei mostri che sono Noia e Volgarità, muse moderne, anch'esse senza volto e identità, abitatrici di spazi vuoti e sordi. Multiformi, certo, e ubiqua, come le ovvietà, ma solo per chi non ne ha consapevolezza. D'altronde Dostoevskij aveva ben chiarito già nelle *Memorie del sottosuolo* quanto "aver coscienza di troppe cose è una malattia, una vera e propria malattia"⁴⁷. E tra le cose di cui si può avere letale consapevolezza, la noia può portare alla malattia, alla morte, una morte senza figura e profilo, capace di confondersi anch'essa con gli eventi ovvi della vita.

Il tutto ha inizio quasi sempre con una dichiarazione di nullità. E il romanzo può prendere l'avvio proprio da una simile lucida ammissione.

Dominique confessa di essere approdato alla *nullificazione di sé* come ad una saggia conquista dell'esperienza di vita:

⁴⁵ E. Fromentin, *Dominique* (1862), Torino 1972, con una prefazione di R. Barthes, p. 178.

⁴⁶ R. Barthes, *Prefazione* a E. Fromentin, *op. cit.*, p. XII.

⁴⁷ F. Dostoevskij, *Memorie del sottosuolo*, Torino 1988, p. 8.

– Certo non mi posso lamentare, – mi diceva la persona di cui riferirò le confidenze nel racconto molto semplice e scarsamente romanzesco che state per leggere, – poiché, grazie a Dio, io non sono più niente, se mai sono stato qualcosa, e auguro a molti ambiziosi di finire così ⁴⁸;

Benché non fosse il primo venuto come pretendeva di essere, e fosse rientrato nel grigiore della vita di provincia dopo esserne uscito con un inizio di celebrità, tuttavia gli piaceva confondersi nella moltitudine degli sconosciuti che chiamava ‘le quantità negative’ ⁴⁹.

Allo stesso modo, attraverso la tormentosa analisi interiore delle *Memorie del sottosuolo*, Dostoevskij, con il respiro generale che assume questa dichiarazione di poetica, fa così esordire “l’uomo del sottosuolo”, momentaneamente emerso dal suo habitat di dannazione:

Non solamente non sono riuscito a diventare maligno, ma niente addirittura: né cattivo né buono, né malfattore né onesto, né eroe né inetto. Ora poi concludo la mia esistenza nel mio angolo, stuzzicandomi con la rabbiosa e del tutto inutile consolazione che una persona intelligente non può nemmeno diventare seriamente qualcosa, ma diventa qualcosa solo chi è stupido ⁵⁰;

In tutto questo veleno di desideri insoddisfatti, rientrati in tutta questa febbre di esitazioni, di decisioni prese una volta per sempre e di pentimenti che dopo un minuto si ripresentano, è racchiuso appunto il succo di quello strano godimento di cui parlavo ⁵¹.

È il godimento di chi si sia trovato a “seppellirsi vivo dal dolore nel sottosuolo” alimentandosi di “pentimenti” e “voti di rigenerazione” ⁵², di inerzia e coazione immaginativa. Di noia come somma di cifre di segno opposto, destinate ad annullarsi.

Ma voi mi domanderete perché mi rovinavo e tormentavo così da me stesso? Risposta: perché era un po’ troppo noioso starmene a mani conserte, sicché mi davo ai contorcimenti [...].

Mi inventavo da me le avventure e mi componevo una esistenza, per vivere in qualche maniera [...].

Un’altra volta mi volli innamorare per forza, anzi due volte. E soffrivo, signori,

⁴⁸ E. Fromentin, *op. cit.*, p. 5.

⁴⁹ Ivi, p. 6.

⁵⁰ F. Dostoevskij, *op. cit.*, p. 7.

⁵¹ Ivi, pp. 13-14.

⁵² Ivi, p. 18.

ve ne assicuro [...]. E tutto per noia, signori, tutto per noia; l'inerzia mi aveva oppresso. Infatti il diretto, legittimo, immediato frutto della coscienza è l'inerzia, cioè il cosciente starsene – a – mani – conserte⁵³.

È chiaro come Antonio Delfini abbia dimorato, almeno per una volta, in quello stesso sottosuolo dostoevskijano, da uomo consapevole che si confessa (“eppure ogni anno mi intestardivo di nuovo a innamorarmi”⁵⁴), che si tormenta istigando la propria vena malevola, che gode nell'affinare sempre con maggior cura la sua attitudine ad indispettire (“... se ne stava immerso in una lunga serie di indignazioni interne contro il mondo che lo circondava”⁵⁵). La coscienza mette in campo una perfidia dagli effetti corrosivi e strabici, che sanno procurare alla fine avvilito, autodenigrazione, esaltazione.

Non sono stato cattivo; non sono stato buono: non lo saprei dire. Sono così perfido, e lo son stato, che ormai non capisco più quando lo sono e quando non lo sono. *Io che mi autoconosco.*

Veramente io credo di conoscermi bene: solo per il fatto che mi offendo e mi umilio (solamente nel mondo) nell'animo tutto il giorno: Io non sono niente – dico – io son disgraziato. Ma poi spero (o credo) di essere senz'altro il più opposto contrario!
E lo credo⁵⁶.

Ma sognavo allora, ed ero stretto tra due fuochi: il mio amore per te e la visione di lontane barriere chiuse da combattenti allegri e fragorosi, nelle quali spuntava come nelle speranze eroiche, una luce di crepuscolo eterno. E se mai fui infedele verso di te fu unicamente per quella visione della quale non mi resta più niente. Forse nel fondo del cuore c'è ancora qualcosa che può essere un ricordo di essa.

Il mio progetto era di strapparti dagli imbecilli fra i quali ti ho visto, e di condurti laggiù alle barriere, senz'alcun pericolo per te poiché c'ero io che avevo costruito e le barriere e i combattenti e il crepuscolo eterno. Ma come tutti i progetti, quando sono puri e senza compromessi, svani nel fumo più triste e pesante nel quale oggi mi tocca vivere⁵⁷.

Soltanto che per Dostoevskij una emersione dal sottosuolo, dal luogo di abiezione e veleno, è possibile attraverso la scrittura, quasi strumento terapeutico. Non certo neutrale o “vero”, ma teatro, luogo scenico della “rivelazione

⁵³ *Ibidem.*

⁵⁴ A. Delfini, *Ultimo giorno di gioventù*, in *Il ricordo della Basca* cit., p. 157.

⁵⁵ A. Delfini, *Il contrabbandiere*, in *Il ricordo della Basca* cit., p. 120.

⁵⁶ A. Delfini, *Diari 1927-1961* cit., p. 22.

⁵⁷ A. Delfini, *Lettera a una ragazza*, in *Diari 1927-1961* cit., p. 110.

per simulazione”.

Infine, io mi annoio, e non faccio mai nulla. Scrivere è veramente come un lavoro. Dicono che col lavoro l'uomo diventa buono e onesto. Béh, ecco una occasione almeno ⁵⁸;

... sono convinto che noi del sottosuolo bisogna tenerci a freno. Siamo magari capaci di starcene in silenzio nel sottosuolo per quarant'anni, ma se una volta usciamo alla luce, e ci apriamo un passaggio, allora si parla, si parla, si parla ... ⁵⁹

E, anche qui, la scrittura del ricordo:

Oggi vien giù la neve, quasi bagnata, gialla, torbida. Anche ieri nevicava, anche nei giorni scorsi nevicava. Mi sembra che proprio per via della neve bagnata mi sono rammentata la storia che ora non vuole lasciarmi in pace ⁶⁰.

Dalla noia si può dunque uscire attraverso la salvazione della scrittura (la scrittura del ricordo). Ma in Delfini è nella noia, stando in essa, in quella dimensione in cui riferimenti a direzioni (ieri=ricordo e domani=profezia), a luoghi (reali e immaginari) saltano per ricomporsi, a loro modo, nel discorso letterario, che si dà azione e possibilità. E la confessione si fa ontologicamente menzogna ⁶¹.

I fratelli Tanner

R. Walser

In Robert Walser l'attitudine del personaggio all'inseguimento della libertà non prende le forme del progetto, della sfida, dell'impegno morale. Simon Tanner ⁶² incarna il tipo dello spirito d'aria, mosso dalla fantasticheria, dal gusto del vagabondaggio, dell'avventura dell'incontro, e in nessun caso risentito

⁵⁸ F. Dostoevskij, *op. cit.*, p. 42.

⁵⁹ *Ivi*, p. 38.

⁶⁰ *Ivi*, p. 42.

⁶¹ La distinzione dostoevskijana tra “uomo d'azione” (o di carattere, votato all'utilità) e “uomo cosciente” è in Delfini chiaramente espressa nei ritratti delle due categorie umane dell’“annoiato inferiore” e dell’“annoiato superiore” in *Icsipylon* (in “Caratteri”, I, 4, 6 luglio 1935).

⁶² R. Walser, *I fratelli Tanner* (1907), Milano 1977.

o rancoroso nei confronti dell'umanità. Nulla dell'uomo del sottosuolo dostoevskijano. Semmai una predisposizione a vivere generosamente, perennemente in debito con il mondo. Grazie a questa sua "levità", il personaggio walsariano fa svaporare tutti i malesseri che in lui si sedimentano e che nel percorso di vita intercetta, attraverso la fuga del ricordo. Il ricordare (recuperare quindi l'onere del vissuto), che potrebbe produrre un "appesantimento" di questa entità libera e sfuggente, in realtà presto rivela le sue intenzioni: il ricordo di Simon si trasmuta nel sogno, nel presentimento che è poi il desiderio malioso della fantasticheria.

Scrivere il ricordo, alla maniera di Walser, sembra in alcuni momenti una pratica di sapore surrealista (la *dictée sans pensée*) o addirittura fa pensare al rituale dada del *ready-made*: "Non sapeva come occupare il tempo, e siccome per la sua professione era abituato a scrivere, così stava scrivendo quasi automaticamente senza volerlo, e precisamente su delle striscioline di carta che aveva ritagliato con la forbice"⁶³.

Subito si costituisce lo scenario: la condizione esistenziale della noia (a partire dal non sapere come "occupare", "riempire" le forme del tempo) sta in una sorta di disancorata levitazione. Il mondo e se stessi visti dall'alto. "Si sentiva a suo agio a starsene lì seduto a far qualcosa e ad abbandonarsi all'idea di essere un dimenticato"⁶⁴.

Perché gli ingranaggi del ricordo si inneschino (ricordo delfinariamente sempre in bilico tra rivivificazione del passato e passione del sogno-profezia) sembra necessario lo stabilirsi di uno stato di noia, appunto: paralisi della volontà, quella utilitaria, che fa quotidianamente essere; sospensione della coscienza di sé, allentamento delle maglie che tengono insieme l'identità. Per potersi abbandonare "all'idea di essere un dimenticato". Dalla spoliatura di sé come identità, volontà, necessità, si origina un recupero di sé come scrivente, attore di una pratica della scrittura quasi "inconscia" e "automatica": anche il linguaggio si rinnova attingendo al rimescolio del *demi-sommeil*, ai suoi equivoci travestiti da lucidi eventi.

Il ricordare nasce sempre però da una scelta ("voglio ricordarmi", "ricordare è per me un vero passatempo senza calcoli di emotività"⁶⁵, dice spesso Delfini), atto di volontà (il primo e l'ultimo) davvero poco proustiano, attività praticabile solo a patto, dicevamo, di credersi "dimenticato". Ricordare da "dimenticato", da inesistente, non facilita forse le cose alleggerendo dal pe-

⁶³ Ivi, cap. VII, p. 97.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ A. Delfini, *L'ultimo giorno di gioventù*, in *Il ricordo di Basca* cit., p. 156.

so del presente esserci dinnanzi al mondo?

Simon

ripensava alla sua fanciullezza, che non era poi così indietro nel tempo eppure era lontana come un sogno, e scriveva:

‘Voglio ricordarmi della fanciullezza, perché questo è nella mia situazione attuale un esercizio appassionante e istruttivo’⁶⁶.

Ecco che il passato su cui esercitare la memoria personale (“non poi così indietro nel tempo”) sfugge al rischio di ispessire ed appesantire lo spirito Simon Tanner nel momento in cui si ribalta in sogno “lontano”. La lontananza del sogno (“eppure era lontana come un sogno”) è l’effetto della sua natura di anelito, della distanza che il desiderio richiede sempre perché possa divenire la rappresentazione, il ribaltamento, al futuro, di un evento passato. Di qui l’eternità della fanciullezza di Tanner. Il verbo che fa agire la sua vita è quasi sempre il futuro semplice (“sarà la figlia giovane ...”⁶⁷, nel prefigurarsi una moglie) o al limite un tempo ottativo (“Arrivato a casa la sera, starei seduto nella stanza riscaldata”⁶⁸). Il vizio del sogno si insedia e attecchisce nel sogno; sogno genera sogno, e il tutto nella pacatezza, in accordo e armonia con l’agogica del mondo (“con i miei sensi splendidamente sani, mi trasporterei in sogno giù nella pianura dove si stende la piccola città”⁶⁹). Questa natura del sogno, e persino le circostanze del suo prendere avvio e poi svolgersi e distogliersi, somiglia, per certi versi, a quella del sogno di Teodoro Gondaro/Antonio Delfini.

Le circostanze, in Walser:

Nella calda ora di mezzogiorno stava sdraiato nell’erba giallognola sotto il dolce, splendido cielo, lunga la sponda del fiume, e non solo poteva, ma era addirittura costretto a sognare⁷⁰;

Ma non sognava cose lontane, remote e più belle, pensava invece e penetrava felice col suo sogno in ciò che gli stava intorno: non conosceva nulla di più bello⁷¹;

e in Delfini:

⁶⁶ Ivi, p. 97.

⁶⁷ Ivi, p. 105.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ Ivi, p. 107.

⁷⁰ Ivi, p. 117.

⁷¹ *Ibidem*.

La casa era intonacata di un giallo chiaro, e il sole la scopriva tutta, silenziosa e addormentata. Si sdraiò sull'erba raccogliendo la testa fra le braccia per pararsi dalla luce.

Si ricordava intanto di quella famosa eterna donna alla quale erano rivolti tutti i suoi pensieri, e adesso la vedeva sotto forma di bimba di sette anni ⁷².

In Walser sognare è tutt'uno con la possibilità di conoscere ciò che gli sta intorno, le manifestazioni chiare e armoniose dello spirito della natura. "Ciò che gli stava intorno" è lo stesso presente destinato continuamente ad essere ribaltato dal gioco di specchi che è il ricordo/sogno di Delfini: un presente sfuggente, sospinto da continue tensioni e infingimenti, proprio quel presente nel quale il gesto della scrittura, il suo segno, diviene possibile.

Il ricordo/sogno walseriano tende sempre ad assestarsi lungo i confini del mondo, le sponde ben stagliate del fiume, onorandone la finitezza: sente di non potere e non volere andare troppo indietro (alle sue origini) né troppo avanti (alla morte). E se il cuore di Antonio Delfini/*Il fidanzato* rabbrivisce quando si accorge di aver sfondato, e forse profanato, i limiti del ricordabile/sognabile, la coscienza vigile di Simon Tanner lo avverte: "All'inizio il mio sogno mi piaceva, ma ora mi accorgo che vuol degenerare, e ciò non si adatta a Hedwig; perché Hedwig è dolce, e quando soffre, soffre in modo più bello e più segreto" ⁷³.

Ad un certo punto quel "degenerare", per Walzer, rappresenta proprio il rischio di uscire fuori dai limiti di un genere di scrittura, un genere di sogno che è e deve mantenersi nella misura, nell'equilibrio, nel rispetto classicissimo della bellezza e del decoro di Hedwig.

Nadja

A. Breton

Quando il tempo sembra vivere una vita propria, disancorata dalla volontà del soggetto, dalla sua ansia riempitiva; quando la presa sugli oggetti, sulle cose intorno, si fa debole e questi a loro volta non reclamano attenzioni, allora non resta altro che scrivere. Per noia.

⁷² A. Delfini, *Il fidanzato*, in *Il ricordo della Basca* cit., pp. 141-142.

⁷³ R. Walser, *op. cit.*, p. 120.

Lo stato di noia favorisce la disarticolazione dei rapporti causali, smonta l'ordine degli eventi irridendone la presunzione di essere germinazioni, grumi rappresi dell'*Erlebnis*. La noia lascia languire le intenzioni fino a perderne il polso per vederle poi riapparire, reclutate tra le (contro) figure dell'attesa, dell'impazienza. Essa è palude dell'azione (Fitzgerald), osservazione distratta, senza "fuoco" e brumosa, in genere da una finestra, o dalle sue metafore (A. Delfini); luogo, quest'ultimo, di attraversamento dello sguardo in cui si conciliano i due benjaminiani universi dialettici del paesaggio e dell'*intérieur*⁷⁴. "Sono sempre alla finestra, e le nuvole passano sopra la mia casa. Guardo giù nella strada la gente che passa, e aspetto che in mezzo al silenzio compaia un ricordo"⁷⁵.

La noia può alimentarsi consumando se stessa e i propri veleni nello smarrimento deambulatorio. L'"anima errante" che è la Nadja⁷⁶ di André Breton, viene intercettata dallo scrittore mentre, presa dal suo vagabondare senza meta e sedotta dal magnetismo dei luoghi, disegna un reticolo geometrico di coincidenze⁷⁷.

Le meravigliose peregrinazioni di Nadja e il *depaysement* che esse generano, mettono in circolo la vertigine immaginativa, il flusso verbale ("la pensée

⁷⁴ "Paesaggio – questo diventa la città per il flâneur. O più esattamente: la città per lui si scinde nei suoi poli dialettici. Gli si apre come un paesaggio e lo racchiude come una stanza" (W. Benjamin, *Parigi capitale del XIX secolo* cit., p. 544).

⁷⁵ A. Delfini, *Attesa*, in *Ritorno in città* (1931), Parma 1963, p. 116. La finestra, insieme alle altre figure del confine, della soglia (i porticati, le vetrine, oppure i luoghi estremi della città come la stazione ferroviaria, la campagna) rappresentano in Delfini le dimensioni idonee per transitare (il vagare dei pensieri) da fermi (l'inerzia, l'anchilosi che subito la noia può procurare). Cfr. S. Calabrese, "Genealogia della soglia", in *L'esilio del flâneur*, Pisa 1992. In questo saggio critico si suggerisce giustamente come il topos della finestra possa diventare il punto di partenza per "una storia degli archetipi materiali della modernità" (ivi, p. 47). Gli stessi personaggi flaubertiani "sfuggono alla noia che li opprime proprio grazie alla finestra: essi allestiscono gli scenari vertiginosi di una "rêverie" muovendo da questo luogo ..." (ivi, p. 48).

⁷⁶ A. Breton, *Nadja* (1928), Torino 1972.

⁷⁷ "Chi cammina a lungo per le strade senza meta viene colto da un'ebbrezza. Ad ogni passo l'andatura acquista crescente; la seduzione dei negozi, dei bistros, delle donne sorridenti diminuisce sempre di più e sempre più irresistibile si fa, invece, il magnetismo del prossimo angolo di strada, di una macchia lontana di foglie, del nome di una strada" (W. Benjamin, *Parigi capitale del XIX secolo* cit., p. 544). Nella poetica di Breton l'*hasard objectif*, quello che possiamo dire l'imprevisto, la *chance*, il caso, filosoficamente non è altro che il luogo geometrico delle coincidenze. Problema la cui soluzione risiede, dichiara Breton, nella "delucidazione dei rapporti che esistono tra la 'necessità naturale' e la 'necessità umana', correlativamente tra la necessità e la libertà" (A. Breton, *Entretiens* (1952), Roma 1989, p. 109).

se fait dans la bouche”⁷⁸), liberano il demone dell’analogia⁷⁹. In simili condizioni la caduta della memoria orientante⁸⁰ diviene il presupposto perché la *dictée sans pensée* si attualizzi, perché l’amnesia favorisca il travestimento del “qui” nel suo immediato rovescio, l’“altrove”⁸¹. La stessa *flânerie* delfiniana funziona da immagine/rappresentazione del differimento continuo del tempo dell’evento e della natura ubiqua di quest’ultimo. Lo scopo, il polo d’attrazione dell’agire, o meglio dell’agire pensato, è sempre futuro e a noi le apparizioni dei personaggi delfiniani nelle strade non possono che apparire insulse, gratuite, senza scopo. Ma è proprio nella loro intima natura di casualità che risiede la loro stessa necessità a venire⁸². Nadja come la Madonna di Castelfranco⁸³ sono la rivelazione visionaria della inenarrabilità dell’avvenimento. In Delfini, ciò che è stato “conosciuto e visto una sola volta”⁸⁴ può “far testo” ma mai storia. Può aiutare la nascita di un personaggio, ma quasi mai garantirne identità e destino: “Più avanti, andando a casa, e solo, mi pareva di essere qualcuno che non ricordavo e che mi era assai familiare. Chi era? Lo ravvisai in un giovane magro e triste, modesto e goffo, conosciuto e visto una sola volta in vita mia”⁸⁵.

⁷⁸ Nadja si annuncia come “âme errante” ma si capisce subito che di una “voce errante” stiamo subendo il potere incantatorio. Cfr P. Quignard, *Le nom sur le bout de la langue*, Paris 1993.

⁷⁹ Cfr. la nota di Lino Gabellone a *Nadja* cit., pp. 145-157.

⁸⁰ “Mi hanno raccontato una volta una storia così stupida, così tetra, così inquietante. Un tale si presenta un giorno in un albergo e chiede una camera. Gli danno il numero 35. Scendendo, qualche minuto più tardi e restituendo la chiave al portiere, dice: ‘Scusi tanto, non ho memoria. Se permette, ogni volta che tornerò all’albergo vi dirò il mio nome: Monsieur Delouit. E ogni volta mi ripeterete il numero della mia camera’. ‘Bene, signore’. Poco più tardi, torna, socchiude la porta: ‘Monsieur Delouit’. ‘Numero 35’. ‘Grazie’. Un minuto più tardi, un uomo straordinariamente agitato, coi vestiti coperti di fango, tutto coperto di sangue e ridotto a un aspetto quasi disumano, si rivolge al portiere: ‘Monsieur Delouit’. ‘Come? M. Delouit? Chi vuole prendere in giro? M. Delouit è salito ora’. ‘Scusi, ma sono io ... Sono caduto dalla finestra. Il numero della mia stanza per piacere?’ (A. Breton, *Nadja* cit., p.137).

⁸¹ “Può darsi che la mia vita sia essa stessa un’immagine di questo genere” (l’immagine di un fantasma cioè di “un tormento che potrebbe essere eterno”), e che io sia condannato a tornare sui miei passi anche quando credo di esplorare, a cercare di conoscere quel che dovrei semplicemente riconoscere, a apprendere una piccola parte di ciò che ho dimenticato” (A. Breton, *Nadja* cit., pp. 9-10).

⁸² Cfr. G. Ungarelli, *A. Delfini fra memoria e sogno* cit., pp. 53-67.

⁸³ A. Delfini, *La Madonna di Castelfranco*, in *La Rosina perduta*, Firenze, 1957. Tra le altre, questa figura femminile appare allo scrittore una sola volta, il 18 settembre 1940 mentre scendeva da un treno.

⁸⁴ A. Delfini, *Prefazione a Racconto non finito*, in *La Rosina perduta* cit., p. 23.

⁸⁵ *Ibidem*.

Se la noia delfiniana per il mondo (la “sua” noia, si intende, non quella noia, la “vostra noia” di cui Delfini vuol esser lasciato “innocente”⁸⁶) ha i tratti della “noia vibrante” che pervade Breton dinnanzi a Nadja, figura del presentimento, allora scattano altre filiazioni, altre sorprendenti coincidenze e figure.

Effetti di oblio, in Delfini:

Passando davanti alla libreria Cavallini, sotto il portico, avevo scorto, dentro la bottega, la ragazzetta dalle mani piccole, che ricordavo di aver veduto un anno prima al mio fianco in un cinematografo di Milano ... e avrei voluto raccontarle quanto mi stava accadendo; e cioè, che avevo dimenticato tutto, persino lei e che proprio di lei mi ero innamorato come se fosse la prima volta che la vedevo⁸⁷;

in Breton:

A circa un anno di distanza, lo ha incontrato per caso: entrambi si sono molto sorpresi. Lui, prendendole le mani, non ha potuto trattenersi dal dire come la trovasse cambiata e, posando lo sguardo sulle mani di lei, si è meravigliato di vederle tanto curate ... Meccanicamente allora, a sua volta, lei ha guardato una delle mani che stringevano le sue e non ha saputo reprimere un grido accorgendosi che le ultime due dita erano inseparabilmente congiunte.

A questo proposito, molto turbata, mi interroga a lungo: ‘È mai possibile questo? Essere stata tanto tempo con una persona, aver avuto tutte le occasioni possibili di osservarla, essermi dedicata a scoprirne le minime particolarità fisiche o meno, per finire col conoscerlo così male, al punto di non essermi nemmeno accorta di quello! Lei crede ... Lei crede che l’amore possa avere simili effetti?’⁸⁸

Scambi di vedute, in Breton:

Come si spiega che proiettati insieme, una volta per tutte, così lontano dalla terra, nelle brevi tregue che ci lasciava il nostro meraviglioso stupore, abbiamo potuto scambiarci vedute incredibilmente concordi da sopra le macerie fumose del vecchio pensiero e della sempiterna vita?⁸⁹;

e in Delfini:

Luna ... Non vedi dunque più quando la Basca e Giacomo si scambiavano i pae-

⁸⁶ A. Delfini, *Avvertimento* (1932), in “Marka”, n. 27 (*Note di uno sconosciuto. Inediti e altri scritti*), p. 23.

⁸⁷ A. Delfini, *Un anno dopo* (1938), in *Il ricordo della Basca* cit., p. 161, 164.

⁸⁸ A. Breton, *Nadja* cit., p. 57.

⁸⁹ *Ivi*, p. 94.

saggi?

‘Ho il tuo paese nel mio pensiero’, diceva lui, ‘e non vi scorgo che una lampada a petrolio rovesciata sul tavolo. Vedo anche, se voglio, altre cose’ ...

Ho il tuo paese perché ti vedo, e niente posso desiderare di più ...

E il tuo mi dà sempre un’idea strana. Mi sembra (se un giorno mai ci verrò) ...⁹⁰

Sorprese, prodigi, tra ordine e caso, in Delfini:

Il più volgare motivo, l’incontro più banale di oggetti o di persone, gli bastava per perdersi nelle sue lontane evasioni sempre diverse, ma esasperatamente pogiate sul medesimo inalterabile prato⁹¹;

in Breton:

..., più importanti ancora per lo spirito l’incontro di certe disposizioni di oggetti, mi appaiono le disposizioni di uno spirito nei confronti di certi oggetti, se è vero che queste due specie di disposizioni reggono da sole tutte le forme della sensibilità⁹²

Evaristo Carriego

Jorge Luis Borges

Ho creduto, per anni, di essere cresciuto in un suburbio di Buenos Aires, suburbio di strade avventurose e di tramonti visibili. A dire il vero sono cresciuto in un giardino dietro le lance di un’inferriata, e in una biblioteca d’innumerabili volumi inglesi⁹³.

⁹⁰ A. Delfini, *Il ricordo della Basca* cit., p. 194.

⁹¹ A. Delfini, *Piccolo libro denso* cit., p. 3.

⁹² A. Breton, *Nadja* cit., p. 13. Questa affermazione di Breton si inserisce nella sua riflessione generale sul ruolo della critica per la quale auspica la possibilità di poter accedere ai “minuti eventi della vita corrente della persona dell’autore” (ivi, p. 11), come nel caso di De Chirico: “De Chirico ha riconosciuto allora che non poteva dipingere se non quando era *sorpreso* (sorpreso lui per primo) da talune disposizioni di oggetti e che tutto l’enigma della rivelazione stava per lui in questa parola: sorpreso” (ivi, p. 12); “Al di qua di quelle disposizioni d’oggetti che presentarono per lui una fragranza particolare, sarebbe il caso di fissare l’attenzione critica anche sugli oggetti in questione e di ricercare perché, in così piccolo numero, questi e non altri siano stati chiamati a disporsi in quel modo. Non si sarà detto niente su De Chirico sinché non si sarà dato conto dei suoi punti di vista più soggettivi intorno al carciofo, al guanto, al biscotto o al rocchetto” (ivi, p. 13).

⁹³ J. L. Borges, *Evaristo Carriego*, Torino 1972, p. 7.

Non si potrebbe certo dire lo stesso di Antonio Delfini. Che sia cresciuto “in un giardino dietro le lance di un’inferriata, e in una biblioteca d’innumerabili volumi inglesi”. Perché, all’autore de *La Basca*, un racconto-ricordo annodato tutto intorno al mistero di una sola parola: “entonces”, piacque dirsi scrittore “emotivista”. Forse per rimediare al fatto che dietro la sua personalissima inferriata di lance, la borgesiana “biblioteca d’innumerabili volumi” non era mai stata “Letteratura”. Istituzione, storia, mondo, frequentato con l’intelligenza e il disordine dell’istinto e insieme sdegnato, come solo si può sdegnare ciò da cui ci si sente insistentemente respinti⁹⁴. Quanto alle ragioni della sparizione della realtà dietro al benjaminiano “caldo panno grigio”, sipario di molteplici travestimenti (l’aver *creduto* di essere, di vivere), in Delfini vanno rintracciate nelle estreme infiammazioni della noia e del ricordo che sostanziano la sua scrittura. In Borges, invece, sono rinvenibili nelle stratificazioni carsiche della “Biblioteca”, della “Memoria”.

Accade però a Delfini quello che per Borges accade allo scrittore Evaristo Carriego: “il suburbio crea Carriego ed è da questi ricreato”⁹⁵; lo stesso scambio genetico per cui “l’aver creduto, per anni ...” fa sì che tutto, soggetti e oggetti, diventino identità precarie, suscettibili di ricreazione, nessuno escluso, il lettore, l’autore (Borges-Carriego-Delfini). Modena crea Delfini ed è da questi ricreato, insieme al personaggio di se stesso. A condizione che il suburbio/Modena non possano dirsi mai, ingenuamente, già la “realtà”. “Cosa c’era intanto dall’altra parte delle lance dell’inferriata? Quali destini elementari e violenti andavano compendosi a pochi passi da me, nella bottega sordida o nelle spianate turbolente? Com’era in realtà quella Palermo o come sarebbe stato bello che fosse?”⁹⁶

Sulla sua scena, Delfini è un personaggio di Delfini così come nella Palermo di Buenos Aires “Evaristo Carriego ... è un personaggio di Carriego”⁹⁷.

⁹⁴ A Delfini lettore dei *Canti orfici* di Dino Campana, non è sfuggito il diverso valore, il dualismo, tra il ricordare-rivedere la creola Manuelita, immagine del *contatto colle forze del cosmo*, e il moltiplicarsi dei ricordi che nasce dalla memoria delle *immagini antiche* della Poesia. Certo, ciò che di Campana è trapelato in Delfini è più la segreta corrispondenza tra Manuelita e la natura del suo paesaggio (la fanciulla di Bahía Blanca come la Basca), che la memoria, da cui il poeta è raggiunto, dei fantasmi della Letteratura, con tutto il mondo di immagini che da essa risorge. Cfr. D. Campana, *Dualismo-Ricordi di un vagabondo. Lettera aperta a Manuelita Tchegarray*, in “Il Papiro”, 1912.

⁹⁵ J. L. Borges, *op. cit.*, p. 115.

⁹⁶ Ivi, p. 7.

⁹⁷ “Tutti, adesso, vediamo Evaristo Carriego in funzione del suburbio e siamo pro-

Ma le parole di Borges, dal *Prologo* dell'*Evaristo Carriego*, alludono anche ad altro, e cioè al tentativo di una biografia in cui l'autore si misura con la prova del documento, che finisce per risolvere, poi, nell'invenzione del ricordo, nella germinazione immaginativa. È il dramma della biografia: "Che un individuo voglia risvegliare in un altro individuo ricordi che non appartengono che a un terzo, è un paradosso evidente: Realizzare in tutta tranquillità questo paradosso, è l'innocente volontà di ogni biografia"⁹⁸.

D'altronde "il motivo per cui le biografie significano così poco" e risultino "quanto di più inintelligibile possa secernere la mente umana", avverte Ortega y Gasset, risiede nell'abitudine a ignorare che "i fatti biografici non sono cose che succedono, ma cose-che-succedono-a-qualcuno"⁹⁹:

La difficoltà e nello stesso tempo il bello della biografia consistono nel fatto che il biografo deve sostituire il proprio punto di vista con quello del biografato" [...]. "Per questo è d'uopo che in ciascuna delle sue pagine consti *previamente* al lettore, nel modo più preciso possibile, l'*io* del suo personaggio. Giacché [...] l'*io* è effettivamente il fatto previo in ogni vivere, la prima cosa che è quando è una vita"¹⁰⁰.

E se la ricostruzione biografica per Borges si può affidare solo a "ricordi di ricordi di altri ricordi", il più fragile degli archivi mnemonici, allora essa è quanto di meno comunicabile vi sia. È intrasmissibile prodigio.

Anche la storia non è aliena da simili destini:

Avevo trovato il *documento!* In me, inerudito, era passato nell'autunno del 1961, un incantesimo da rabadomante. Oramai si trattava per me di un documento inoppugnabile per la qualifica di *Modena, città della 'Chartreuse'* ...
... Avrò sbagliato tutto: nomi di persone e luoghi e interpretazioni ecc. ecc. Ma con questo bagaglio di errori, di offese, di bestemmie, di vacuità storiche, ho *accertato* (ed è quanto soprattutto importava) Modena come centro vivente della *Chartreuse* e cancellato Parma per sempre¹⁰¹

pensi a dimenticare che Carriego (così come il guappo, la sartina e il gringo) è un personaggio di Carriego, e parimenti il suburbio in cui lo immaginiamo è una proiezione e quasi una illusione della sua stessa opera" (J. L. Borges, *op. cit.*, p. 15).

⁹⁸ Ivi, p. 31.

⁹⁹ J. Ortega y Gasset, *Carte su Velázquez e Goya* cit., pp. 150-151.

¹⁰⁰ Ivi, p. 151.

¹⁰¹ A. Delfini, *Modena 1831. Città della Chartreuse* cit., pp. 15-16.