

EPIFANIO AJELLO, *Premessa* • ENRICO TESTA, *Strambo: alcuni appunti sulla parola e sul personaggio* • GIORGIO PATRIZI, *Da Margutte a Guizzardi, passando per Sterne. Stramberie e metaletteratura* • VINCENT D'ORLANDO, *Strambo o "farfelu?". Il Ramondès di Alberto Vigevani tra gallofilia e turbe identitarie* • FRANCO CONTORBIA, *Di una (stramba?) lettera di Zavattini a Montale* • NICCOLÒ SCAFFAI, *Stile e nevrosi di un narratore strambo: sul «Male oscuro» di Giuseppe Berto* • CLELIA MARTIGNONI, *Stramberia e lunaticità in Raffaello Baldini* • GIORGIO SICA, *La stramba ironia di Richard Brautigan* • GIULIO IACOLI, *Caratteri infiammabili. Matrici cineletterarie per i mattoidi celatiani*

In copertina: Pablo Picasso, *Don Quixote*, 1955

ISSN 1721-3509

SINESTESIE • Rivista di studi sulle letterature e le arti europee • GENEALOGIA E MORFOLOGIA DEL PERSONAGGIO STRAMBO

Genealogia e morfologia del personaggio strambo

a cura di Epifanio Ajello



SINESTESIE

fondata e diretta da Carlo Santoli

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

ANNO XIX • 2020

Edizioni Sinestesie

MOD
Società Italiana per lo Studio della Modernità Letteraria

SEMINARIO MOD 2019

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

La rivista aderisce al programma di valutazione della MOD
(Società italiana per lo studio della modernità letteraria)



Fondatore e Direttore scientifico / *Founder and Editor*

CARLO SANTOLI

Comitato scientifico / *Scientific Board*

EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno), CLARA ALLASIA (Università di Torino), ANNAMARIA ANDREOLI (Università della Basilicata), MICHELE BIANCO (Università di Bari *Aldo Moro*), GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari *Aldo Moro*), ANNALISA BONOMO (Università di Enna *Kore*), RINO CAPUTO (Università di Roma *Tor Vergata*), ALBERTO CARLI (Università del Molise), IRENE CHIRICO (Università di Salerno), RENATA COTRONE (Università di Bari *Aldo Moro*), BIANCA MARIA DA RIF (Università di Padova), ANGELO FÀVARO (Università di Roma *Tor Vergata*), ROSALBA GALVAGNO (Università di Catania), ANTONIO LUCIO GIANNONE (Università del Salento), ROSA GIULIO (Università di Salerno), ALBERTO GRANESE (Università di Salerno), ISABELLA INNAMORATI (Università di Salerno), GIUSEPPE LANGELLA (Università Cattolica di Milano), SEBASTIANO MARTELLI (Università di Salerno), ENRICO MATTIODA (Università di Torino), MILENA MONTANILE (Università di Salerno), ALDO MORACE (Università di Sassari), FABRIZIO NATALINI (Università di Roma *Tor Vergata*), LAURA NAY (Università di Torino), MARIA CATERINA PAINO (Università di Catania), GIORGIO PATRIZI (Università del Molise), DOMENICA PERRONE (Università di Palermo), FRANCO PRONO (Università di Torino), PAOLO PUPPA (Università Ca' Foscari Venezia), ANTONIO SACCONI (Università di Napoli *Federico II*), ANNAMARIA SAPIENZA (Università di Salerno), GIORGIO SICA (Università di Salerno), PIERA GIOVANNA TORDELLA (Università di Torino), GIOVANNI TURCHETTA (Università di Milano), SEBASTIANO VALERIO (Università di Foggia), PAOLA VILLANI (Università di Napoli *Suor Orsola Benincasa*), AGOSTINO ZIINO (Università di Roma *Tor Vergata*)

Comitato scientifico internazionale / *International Scientific Board*

ZYGMUNT G. BARANSKI (University of Cambridge), MARK WILLIAM EPSTEIN (Princeton University), MARIA PIA DE PAULIS D'ALAMBERT (Université Paris-Sorbonne), GEORGES GÜNTERT (Universität Zürich), FRANÇOIS LIVI (Université Paris-Sorbonne), MARTIN MCLAUGHLIN (University of Oxford), ANTONELLO PERLI (Université Nice Sophia Antipolis), NICCOLÒ SCAFFAI (Université de Lausanne), MARA SANTI (Ghent University)

Redazione / *Editorial Board*

CHIARA TAVELLA (coordinamento), LORENZO RESIO

Per la rubrica «Discussioni» / *For the column «Discussioni»*

LAURA CANNAVACCIUOLO (coordinamento), SALVATORE ARCIDIACONO, NINO ARRIGO, MARIKA BOFFA, LOREDANA CASTORI, DOMENICO CIPRIANO, ANTONIO D'AMBROSIO, MARIA DI MAURO, GIOVANNI GENNA, CARLANGELLO MAURO, GENNARO SGAMBATI, FRANCESCO SIELO

Revisori/*Referees*

Tutti i contributi pubblicati in questa rivista sono stati sottoposti a un processo di *peer review* che ne attesta la validità scientifica

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

GENEALOGIA E MORFOLOGIA DEL PERSONAGGIO STRAMBO

a cura di
Epifanio Ajello

XIX – 2020

Edizioni Sinestesia

Rivista annuale / *A yearly journal*
XIX – 2020

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

*

© Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesia
www.edizionisinestesia.it – infoedizionisinestesia.it
C.F. e P. IVA 02672230642 (Proprietà letteraria)
c/o Prof. Carlo Santoli, Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
Registrazione presso il Tribunale di Avellino n. 398 del 14 novembre 2001
Direttore responsabile: Paola De Ciuceis

Rivista «Sinestesia» – Direzione e Redazione
c/o Prof. Carlo Santoli Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino, rivistasinestesia@gmail.com
Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro) va indirizzato ai suddetti recapiti.
La rivista ringrazia e si riserva, senza nessun impegno, di farne una recensione o una segnalazione.
Il materiale inviato alla redazione non sarà restituito in alcun caso.

*

I pdf della rivista «Sinestesia» e dei numeri arretrati sono consultabili in *open access*
e scaricabili gratuitamente dal sito: www.sinestesia Rivista di Studi.it.

Tutti i diritti di riproduzione e traduzione sono riservati / *All rights reserved*

Condizione preliminare perché i prodotti intellettuali siano sottoposti alla valutazione
della Direzione e del Comitato Scientifico è la presentazione del Codice Etico (consultabile
online sul sito della rivista), accettato integralmente in tutte le sue parti e controfirmato.

*

Impaginazione / *Graphic layout*
Gennaro Volturo

Fotocomposizione e stampa / *Typesetting and printing*
a cura di PDE srl
presso Print on Web srl
Isola del Liri (FR)

INDICE

EPIFANIO AJELLO, <i>Premessa</i>	9
ENRICO TESTA, <i>Strambo: alcuni appunti sulla parola e sul personaggio</i>	21
GIORGIO PATRIZI, <i>Da Margutte a Guizzardi, passando per Sterne. Stramberie e metaletteratura</i>	43
VINCENT D'ORLANDO, <i>Strambo o "farfelu?" Il Ramondès di Alberto Vigevani tra gallofilia e turbe identitarie</i>	59
FRANCO CONTORBIA, <i>Di una (stramba?) lettera di Zavattini a Montale</i>	75
NICCOLÒ SCAFFAI, <i>Stile e nevrosi di un narratore strambo: sul «Male oscuro» di Giuseppe Berto</i>	83
CLELIA MARTIGNONI, <i>Stramberia e lunaticità in Raffaello Baldini</i>	95
GIORGIO SICA, <i>La stramba ironia di Richard Brautigan</i>	109
GIULIO IACOLI, <i>Caratteri infiammabili. Matrici cineletterarie per i mattoidi celatiani</i>	121

Niccolò Scaffai

STILE E NEVROSI DI UN NARRATORE STRAMBO:
SUL «MALE OSCURO» DI GIUSEPPE BERTO

1. Per definire il significato dell'aggettivo "strambo" conviene ricorrere al campionario dei sinonimi elencati da Epifanio Ajello nel suo *Elogio del personaggio strambo*: «"balordo", "bislacco", "bizzarro", "lunatico", "perdigiorno", "strampalato", "stravagante", "trasognato"»¹, e potremmo aggiungere ancora: "spostato", "inetto", "stralunato", "*farfelu*". La parola stessa pare sottrarsi a una determinazione semantica, proprio come i personaggi che incarnano la stramberia si allontanano da ruoli e funzioni precostituite. Se esiste un'essenza dello strambo, questa risiede nell'inessenziale, nell'indecidibile: sembra una contraddizione in termini, e in effetti lo è. Lo strambo è infatti la figura contraddittoria per eccellenza: muovendosi "a zig zag", aggira o scavalca le soglie tra i generi e i registri; non ha verità da trasmettere, né in senso tragico né per via euforica. Quest'attitudine sviluppa un elemento già implicito nell'origine della parola: "strambo" viene infatti dal latino *strabus*, a sua volta dal greco *strabós*, cioè "strabico", colui che guarda in direzioni diverse e che perciò, in senso traslato, assume prospettive oblique, disegna traiettorie non lineari (la radice è quella del verbo *strépho*, "volgere", "girare").

Con il pretesto dell'etimologia, possiamo provare a dare al termine una specificazione propriamente narrativa, estendendo l'attributo dal personaggio *agente* nel racconto al personaggio *autore*, o se si vuole dall'io narrato all'io narrante – due istanze peraltro spesso non del

¹ E. AJELLO, *Elogio del personaggio strambo*. Per Gianni Celati ed Ermanno Cavazzoni, in «Studi novecenteschi», XXXVIII, 81, 2011, p. 185.

tutto distinguibili. Nel racconto, anche lo sguardo – come ogni altra cosa – è fatto di parole, è una costruzione formale basata su struttura e stile. Lo sguardo del narratore strambo è perciò anche un effetto o una qualità formale; in questo senso, facendo riferimento al titolo del seminario, la stramberia è una questione morfologica oltre che tematica o psicologica. In base a quest’accezione, possiamo definire “strambo” quel narratore autodiegetico che assume un punto di vista “storto”, fuori asse rispetto al piano degli eventi oggettivi su cui si collocano gli altri personaggi e le vicende narrate. L’irregolarità della prospettiva si può manifestare nella forma del racconto: non è solo questione, cioè, di quel che il narratore dice, ma anche di come lo dice, di come costruisce la narrazione e di come adopera gli strumenti espressivi.

Perciò, un narratore può definirsi “strambo” quando nel suo racconto reagiscono tra loro fattori di natura sia stilistico-strutturale, sia tematico-conoscitiva quali ad esempio: 1) l’autodiegesi; 2) la postura eccentrica (con un narratore, cioè, che racconta la propria vicenda in maniera dichiaratamente idiosincratica); 3) il programmatico squilibrio dei piani temporali (che incide sulla percezione soggettiva degli eventi); 4) l’adozione di un registro o modo più comico-grottesco che tragico. Questi elementi caratterizzano anche la linea umoristico-sterniana della letteratura europea; linea che interseca i rami dell’albero genealogico del personaggio strambo: tanto è vero che su quella traiettoria si trova a buon diritto anche Zeno Cosini, cui spetta un posto d’onore nella galleria di famiglia dei personaggi e dei narratori strambi.

Potremmo allora chiederci che cosa caratterizza la stramberia rispetto all’umorismo; e, subito dopo, se esistono dei tratti peculiari dello strambo novecentesco che lo distinguono dai suoi “parenti” sette-ottocenteschi. In altre parole, lo strambo è una categoria diacronica, come un “modo” letterario, o può anche essere interpretato in base a delle varianti storiche? Sono questioni aperte, ma direi intanto che un carattere proprio dello strambo, anche se non di suo esclusivo appannaggio, è la dissonanza rispetto al contesto storico-sociale. In effetti, potremmo considerare alcune manifestazioni della stramberia come risposte umoristiche all’alienazione, in senso sia sociale sia psicologico.

2. Tra psiche e società, si svolge non a caso l'itinerario di un narratore tra i più strambi del secondo Novecento, quello del *Male oscuro* di Giuseppe Berto, che esprime la dissonanza nello stile e nella costruzione del romanzo.

Il capolavoro di Berto, pubblicato nel 1964, è il racconto di una nevrosi angosciosa, "male oscuro" di cui lo scrittore realmente soffrì e per il quale si sottopose alla terapia con Nicola Perrotti (1897-1970), uno dei più importanti e famosi psicoanalisti italiani. La vicenda raccontata dal protagonista-narratore procede perciò dalla dimensione psicopatologica, ma costituisce anche la rappresentazione esemplare di un'epoca e di un *milieu* culturale. La nevrosi che colpisce il protagonista, infatti, è riconducibile anche alla fatica della scrittura (il protagonista è uno sceneggiatore malpagato, che non riuscirà mai a finire un suo romanzo) e al conflitto con un'élite culturale (i cosiddetti «radicali») da cui il narratore si sente rifiutato. Berto aveva ragione perciò a rivendicare «la validità verso tutti»² come obiettivo e giustificazione di un libro che «vuole trascendere la dimensione del privato»³. In questo senso, il romanzo non parla tanto «dell'individuo moderno chiuso nel proprio guscio» (così Celati, nell'intervista che Ajello riprende in chiusura del suo *Elogio*)⁴, quanto delle relazioni tra il soggetto e gli altri, in una determinata società, in una determinata epoca. Il paradosso è che da un lato questa determinazione è ottenuta attraverso costanti riferimenti realistici (a luoghi, persone, eventi, costumi); dall'altro viene elusa e smarginata per mezzo di continui rituali patologici che alterano i contorni del realistico. È proprio in un paradosso come questo che si riconosce l'attitudine alla stramberia del narratore, capace di camminare sul crinale tra la ragione e il suo opposto, tra realtà e immaginazione.

² G. BERTO, *Appendice*, in ID., *Il male oscuro* (1964), postfazione di C.E. Gadda, con un saggio di E. Trevisani, Neri Pozza, Vicenza 2016, p. 470.

³ C. DE MICHELIS, *Il male oscuro*, in *Giuseppe Berto vent'anni dopo*, Atti del Convegno (Padova-Mogliano Veneto, 23-24 ottobre 1998), a cura di B. Bartolomeo e S. Chemotti, intr. di C. de Michelis, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma 2000, p. 35.

⁴ AJELLO, *Elogio del personaggio strambo*, cit., p. 198.

La stessa organizzazione del paratesto⁵, a cominciare dalla nota iniziale, tende a collocare il libro sulla soglia ambigua tra autobiografia e invenzione:

Da quando Flaubert ha detto «Madame Bovary sono io» ognuno capisce che uno scrittore è, sempre, autobiografico. Tuttavia si può dire che lo è un po' meno quando scrive di sé, cioè quando si propone più scopertamente il tema dell'autobiografia, perché allora il narcisismo da una parte e il gusto del narrare dall'altra possono portarlo addirittura ad una maliziosa deformazione di fatti e di persone⁶.

Il personaggio narratore del *Male oscuro* cerca di andare oltre «la crosta dei fatti e delle cose» sotto la quale si intuisce «un'altra verità»⁷ da scoprire a poco a poco. Oltre l'aspetto «fenomenico» esiste cioè un livello che lo stesso narratore definisce «psicoanalitico», che permette di accedere a una diversa interpretazione degli eventi; ma il punto, o per meglio dire la stramberia, consiste nel lasciare disponibili al lettore sia l'uno sia l'altro aspetto, rendendo complanari i due livelli, quello superficiale e quello profondo, con una sorta di umoristico sabotaggio o scoronamento del simbolico:

I fatti sia nel loro accadimento che nella loro successione sono fin troppo chiari, sicché volendolo la loro interpretazione potrebbe esserlo altrettanto, tutto sta a crederci però poiché sembra che le cose lineari non abbiano possibile dimora in questo mondo, per quanto poi a pensarci bene le cose più lineari siano proprio quelle che non ne hanno l'apparenza e viceversa, e in verità tutto sommato il fare distinzioni e classificazioni sia pure a base filosofica è quasi sempre fatica sprecata, comunque per il momento è preferibile ch'io riferisca i fatti con quel po' di concatenazione logica che naturalmente li lega salvo poi a spiegarli diversamente in un tempo successivo se mi

⁵ Cfr. S. PACURAR-LEROUX, *Le paratexte, ou comment lire «Il male oscuro» de Giuseppe Berto*, in «Chroniques Italiennes», 2-3, 2003, pp. 123-34.

⁶ BERTO, *Il male oscuro*, cit., p. 8.

⁷ Ivi, p. 109.

basteranno le forze, affinché chiunque possa vedere il doppio aspetto di queste traversie, quello tradizionale fenomenico e quello per così dire psicoanalitico libero poi ognuno di fare la scelta che meglio gli aggrada, dato che io non pretendo vincolare nessuno alla mia interpretazione favorita, ammesso che ora ne abbia una dopo essere rimasto lungamente in forse⁸.

Come si vede bene in questo brano, il narratore non adotta uno stile complesso per aderire a una realtà altrettanto complessa, ma potenzialmente interpretabile attraverso le risorse conoscitive della scrittura. Non ci sono verità ultime a cui tendere, ma neppure “gomitoli di concause” da sciogliere (Berto non è Gadda, anche se ha ripreso dalla *Cognizione* il sintagma “male oscuro”)⁹. Ogni possibile verità qui si alterna ed equivale al suo opposto, non c’è selezione, non ci sono chiare priorità logiche o morali. In termini freudiani, questa procedura somiglia più alla “costruzione”, cioè all’elaborazione di congetture su una situazione articolata, che non all’“interpretazione”, cioè all’univoca decifrazione di un simbolo cui corrisponde un preciso significato.

Ora, sul piano dello stile argomentativo, a tale costruzione corrisponde un effetto di saturazione. Nel *Male oscuro*, la voce del narratore produce una continua, eloquente diceria. È una sorta di *horror vacui* verbale, non meno sintomatico della menzogna. In questo, il nostro narratore strambo è molto diverso da Zeno Cosini, a cui pure si ispira. È vero che non sono pochi i contatti e le somiglianze tra il romanzo di Svevo e quello di Berto, a cominciare dal comune scenario enunciativo, cioè la psicanalisi come istigazione alla scrittura. «Pare che la psicoanalisi non danneggi la capacità creativa di un artista – osserva il narratore del *Male oscuro* – anzi si potrebbe dire che la esalti come

⁸ Ivi, p. 167.

⁹ «Questa perturbazione dolorosa, più forte di ogni istanza moderatrice del volere, pareva riuscire alle occasioni e ai pretesti da una zona profonda, inespugnabile, di celate verità: da uno strazio senza confessione. Era il *male oscuro* di cui le storie e le leggi e le universi discipline delle gran cattedre persistono a dover ignorare la causa, i modi: e lo si porta dentro di sé per tutto il fulgurato scoscendere d’una vita, più greve ogni giorno, immedicato» (C.E. GADDA, *La cognizione del dolore*, ed. critica commentata a cura di E. Manzotti, Einaudi, Torino 1987, pp. 311-2; *corsivo mio*).

dimostrato ad abundantiam dal caso di Italo Svevo al quale ambirei di somigliare se non fosse per la particolarità che io ho paura di fumare mentre lui impostava tutti i suoi problemi di coscienza sull'ultima sigaretta che non era mai l'ultima»¹⁰. Appunto: ambirebbe di somigliare, ma non gli somiglia poi tanto. Diversamente da Zeno, per il narratore del *Male oscuro* raccontare non significa camminare sul bordo di un vuoto, facendo della reticenza e della bugia un sistema retorico, una chiave per accedere ai sensi impliciti. La pagina, perciò, non è più un velo, come quello che Zeno stende tra sé e il passato, ma è una tela ossessivamente riempita di caratteri. Per questo, se i temi sono simili, lo stile è diversissimo.

Questo ci dà l'occasione per porci un'altra domanda, dopo quella sulla possibile storicizzazione della categoria di strambo: esiste uno stile strambo e, nel caso, in che relazione si trova con il livello tematico?

3. A giudicare dal *Male oscuro* si direbbe che quello stile esista e asseondi o addirittura crei la stramberia; vediamo allora in che cosa consiste, quali ne sono i tratti fondamentali. Innanzitutto, la scrittura del *Male oscuro* tende a restituire l'andamento del monologo di un paziente durante l'analisi, monologo libero di svilupparsi attraverso spontanee associazioni che si addensano intorno ai nuclei traumatici (in questo caso, il rapporto con il padre e la frustrazione letteraria). Ma sarebbe sbagliato considerare il romanzo una semplice trascrizione di un discorso terapeutico, anziché il risultato di un'elaborazione cosciente. Lo stesso autore ha riflettuto sulla propria ricerca stilistica nei *Soprappensieri* (i suoi articoli, spesso dedicati proprio al rapporto tra psicoanalisi e scrittura):

[Il linguaggio psicanalitico] consiste, io credo, nella tecnica delle libere associazioni adottata come sistema narrativo. Il discorso tradizionale è caratterizzato dalla logica, quello psicanalitico dalla libertà. Dato un pensiero iniziale o un fatto qualsiasi che serva da punto di partenza, vi si collegano in una disposizione diciamo così lineare

¹⁰ BERTO, *Il male oscuro*, cit., p. 315.

e in piena libertà altri fatti o riflessioni che devono sgorgare il più automaticamente possibile dalle profondità dell'essere, senza alcuna obbligatoria dipendenza coi concetti e le immagini che seguiranno, ma in assoluta corrispondenza con quanto affiora dall'inconscio [...]. Per quanto riguarda la trasposizione della tecnica delle libere associazioni alla letteratura, invece, è l'autore stesso che dev'essere contemporaneamente analizzando e analista, ossia, almeno nella fase di revisione del testo, non bisogna mai dimenticare che un risultato artistico apprezzabile si ottiene soltanto con una rappresentazione organica di fatti, pensieri e stati d'animo, ed è quanto mai improbabile che questo risultato venga raggiunto automaticamente¹¹.

Come già le citazioni dal libro fin qui riportate hanno in parte mostrato, il discorso si sviluppa in un monologo protratto in lunghissimi periodi; la loro estensione, determinata anche dal ricorso a uno stile ipotattico eccezionalmente ostinato, assume un'apparenza caotico-accumulativa per via di un uso del tutto idiosincratico della punteggiatura: in pratica, è ammessa solo la virgola, che ha una debolissima capacità gerarchizzante non solo rispetto alla struttura della frase ma anche rispetto all'organizzazione enunciativa. Ciò aumenta l'effetto di libertà o meglio di entropia del discorso, pur nel sostanziale rispetto dell'*ordo verborum*:

La grande paura era di fermarmi e forse fu questa paura che mi fece trovare un modo di scrivere, sembra abbastanza nuovo: periodi interminabili che corrono per pagine e pagine senza punti, con pensieri che si collegano l'uno all'altro in apparente libertà – sono, in fondo, le associazioni della psicoanalisi – ma con un costante desiderio di ordine, di logica, di chiarezza¹².

L'effetto di continuità e la debolezza delle scansioni che si apprezzano al livello sintattico-interpuntivo si trasmettono anche al livello

¹¹ ID., *Soprappensieri. Tutti gli articoli* (1962-1971), a cura di L. Fontanella, Aragno, Torino 2010, pp. 195-196.

¹² ID., *Il male oscuro*, cit., p. 468.

superiore del macrotesto. La narrazione non è infatti articolata in paragrafi o capitoli chiaramente individuati da elementi paratestuali quali titoli, intertitoli e numeri; gli unici segnali sono i capoversi e soprattutto le sezioni bianche, nel margine superiore delle pagine. Il narratore si muove, e noi lettori con lui, in uno spazio verbale apparentemente senza direzione e priorità, senza imposizioni e necessità, come quei vagabondaggi a cui spesso si abbandonano gli strambi.

Lo stile del discorso ha delle ripercussioni anche sul piano della costruzione narrativa, a cominciare dall'assorbimento della mimesi all'interno della diegesi. Il narratore del *Male oscuro* non ricorre al solo indiretto libero per assumere e "rivivere" nel racconto toni e prospettive di altri personaggi, ma si appropria delle parole altrui (grazie anche all'assenza di virgolette o di altri segnali grafici del discorso diretto), come si osserva nel brano seguente:

mai nel lasciare terra natale e parenti avevo provato una così grande urgenza come questa volta, altro che addio monti sorgenti dall'acque e simili buggerature che insegnano a scuola, ma poi manco ero arrivato a Roma si può dire che la sorella maggiore mi telefonò per dirmi guarda che è morto stanotte alle quattro, no non ha chiesto di te non ti ha cercato, sì ha sofferto molto povero disgraziato è rimasto lucido fino all'ultimo momento gli hanno dato anche l'Estrema Unzione, che ne so io il primario ha detto che andava tutto bene solo il cuore non ha tenuto, lei diceva queste cose con grande difficoltà perché piangeva molto e io le risposi in fretta aspetto le nove che aprano la banca poi prendo il primo treno¹³.

La morte del padre viene raccontata così, non attraverso un vero dialogo sviluppato in una scena, ma attraverso l'appropriazione delle parole della sorella. È un esempio di come la costruzione del discorso narrativo dia il senso di una percezione obliqua degli eventi, dello sguardo indiretto, sghembo (di nuovo, alla lettera, strambo) del narratore. È come se l'assorbimento delle frasi altrui producesse, per

¹³ Ivi, p. 62.

reazione, una delega del *pathos*, una sorta di estraneazione; quasi annullata nel flusso del discorso, la notizia appare irrealistica, è un non evento.

Un altro assetto discorsivo marcato nel romanzo è il dialogo *in absentia*¹⁴, che avviene per lo più tra il narratore e l'ombra del padre:

sebbene un po' commosso non ho ancora il sospetto di quanto stiano per cambiare le cose a causa di questa morte, anzi mi sento relativamente a posto e gli dico scusami se ti ho lasciato solo al momento di morire ma dimmi tu che ci stavo a fare, e poi secondo me questo è un segno che ti volevo bene altrimenti non me ne sarei andato, prova ne sia che tante volte in guerra sono rimasto come niente fosse accanto a gente che moriva però si trattava di gente estranea di cui non m'importava che poco, certo c'è quella storia del cattivo odore e tu puoi dire che se uno ti vuole bene sul serio manda giù la puzza e altro, volendo bene si sopporta tutto, sicuro hai ragione ma d'altra parte hai avuto un sacco di soddisfazioni dalla vita, non ci fosse stata quest'ultima settimana di patimenti ti sarebbe andata proprio bene, non ti lagnare vecchio, e comunque vedrai che io finirò peggio, vuoi scommettere che finirò molto peggio di te¹⁵.

Nel brano, oltre al tono grottesco (lo strambo, come si è detto, mette la sordina al tragico e tollera il patetico attraverso l'umoristico), si nota un uso non scontato dei tempi verbali, in particolar modo del presente a carico dell'io narrato («non ho ancora il sospetto», anziché «non avevo»). In effetti, tra le caratteristiche della narrazione nel *Male oscuro* c'è proprio la vicinanza o addirittura la sovrapposizione tra io narrante e io narrato. Tra le due istanze, infatti, non c'è una separazione né emotiva né conoscitiva, perché la struttura stessa del racconto è fatta per limitare lo iato, dal momento che le libere associazioni producono continui zig zag temporali, intromissioni e *flashback*. Poiché il romanzo imita o riproduce una situazione terapeutica, il narratore non compie una semplice evocazione di un passato già dato e acquisito; gli eventi

¹⁴ Cfr. S. VITA, *Il «discorso associativo» e il dialogo in absentia nel «Male Oscuro» di Giuseppe Berto*, in «Poetiche. Rivista di letteratura», XVI, 41, t. 2, 2014, pp. 415-446.

¹⁵ BERTO, *Il male oscuro*, cit., pp. 62-63.

prendono forma mentre vengono esposti e verbalizzati, acquistano un senso attraverso la parola. L'esperienza vissuta dal protagonista non ci viene riferita perciò in un racconto ulteriore, ma in una narrazione che appartiene a un tempo non cronologico bensì psicologico, in cui passato e presente coesistono, così come io narrante e narrato si sovrappongono. Dopo ellissi anche molto ampie, il tempo della storia raggiunge la senilità del protagonista, ma il lettore quasi non se ne accorge, perché non gli viene fatta percepire la misura del tempo che è trascorso. Nel finale, la consistenza quasi onirica del tempo narrativo tende infatti a perdere il contatto con il tempo esterno.

Si pensi, ad esempio, al momento dell'incontro, verso la fine del romanzo, tra il protagonista e la figlia ormai cresciuta:

il contadino è riuscito a trovarmi quei bidoni da petrolio e io vi ho applicato un manico di filo di ferro ed ora l'acqua attinta dal pozzo la porto con quei bidoni benché non pieni si capisce dato che ormai sono vecchio e da vecchi è più difficile abituarsi agli sforzi, comunque io penso che siano già pieni a tre quarti e sempre più progredisco sicché non ci manca molto, e dunque passa parecchio tempo e poi viene lei, ha diciassette anni ed è stata promossa all'esame di maturità e va con alcune amiche e amici in Sicilia a fare un giro, loro hanno preso alloggio per la notte in un autostello non lontano da qui e lei ne ha approfittato per venirmi a trovare¹⁶.

Grazie alla sintassi coordinativa, l'incontro è presentato tra padre e figlia allo stesso livello delle altre azioni. Non c'è apparente differenza, infatti, tra il riempitivo e la svolta (per quanto il gesto di portare i bidoni riproduca un gesto del padre e non sia quindi del tutto neutro). Il tempo sembra non essere passato e nessun sommario "flaubertiano" precede e annuncia l'incontro. Il *pathos* viene anticipato e disattivato dalla sorpresa: insomma, quel che in altri casi sarebbe *solo* il vertice emotivo della narrazione qui diventa *anche* il culmine della stramberia. Le cose importanti accadono e non si capisce bene come né perché. Certo, quell'incontro resta comunque una svolta e segna l'esito della

¹⁶ Ivi, p. 459.

vicenda. La fine del romanzo coincide, se non con la soluzione di un conflitto, con l'esaurimento di una tensione (come suggerisce la citazione conclusiva, dal cantico di Simeone). Ma anche nel momento finale, il narratore ci sorprende, aggira le attese, volge letteralmente lo sguardo altrove. Non è il *pathos* degli addii che si addice agli strambi, ma un desiderio contemplativo, a metà strada tra felicità e infelicità.

Per concludere, seguiamo allora un'ultima volta lo sguardo del nostro narratore, proviamo a star dietro al moto imprevedibile dei suoi pensieri:

Lei si alza e se ne va se no i suoi amici magari stanno in pensiero dice, e io la guardo andare con cuore stretto perché è tale e quale la madre sua quel giorno sulla fontana di piazza del Popolo quando la vidi per la prima volta, comunque ora accendo un fuoco e prendo i tre capitoli del capolavoro e li brucio un foglio alla volta ma senza rammarico perché si sa che ormai la mia gloria non può importare a nessuno, e poi brucio anche le fotografie del padre morto senza guardarle si capisce e anzi voltando la testa quando vedo la busta accartocciarsi al calore, e intanto sulla costa della Sicilia si è acceso il faro bianco di Punta Faro e si vedono anche le luci rosse dell'elettrodotta e quelle più basse del porto, e si cominciano a distinguere le lunghe file di lampadine della costa, si è fatto tardi ma innaffierò egualmente l'orto e stasera proverò a portare i due bidoni pieni come faceva mio padre può darsi che ce la faccia senza versare l'acqua né cadere, e poi sarà tempo di dire *Nunc dimittis servum tuum Domine*, forse è già tempo¹⁷.

¹⁷ Ivi, p. 460.

