

# UNITRE PINEROLO A.A. 2017-2018

Vincenzo Baraldi

## L'AMORE: FOLGORAZIONI, PASSIONI, TORMENTI E PARADOSSI

### LEZIONE 9

#### ABBANDONO, SEPARAZIONE E PERDITA

##### 9.1 Esempi di rappresentazione letteraria

Nella coppia, quando cade il velo che avvolgeva la favola bella dell'amore perfetto e privo di incrinature, vengono in luce delle tensioni che possono sfociare nelle conseguenze più diverse. Nelle vittime di tradimenti o abbandoni subentrano di certo la frustrazione, le ferite al senso di sé e il dolore ma possono trovare spazio anche il desiderio di rivalsa, il conflitto, l'aggressività e perfino l'odio. In tempi in cui non vigeva il ricorso a "specialisti della mediazione nei rapporti di coppia", la letteratura si è spesso incaricata del compito di raffigurare questi aspetti dell'amore, esprimendone soprattutto le dimensioni catastrofiche. Abbiamo già citato la tragedia vissuta da Didone e rappresentata da Virgilio nell'*Eneide*; ci soffermiamo ora sul racconto lungo di **Camillo Boito** intitolato "*Senso*", di cui L. Visconti (nel 1954) offrì una pregevolissima trasposizione cinematografica, bella, ma, ovviamente non fedele in vari aspetti particolari rispetto al testo di partenza (1).

Va considerato inoltre il fatto che il passaggio dal "*per sempre*" al "*mai più*", anche quando non si verifica nei più aspri termini di antagonismo irriducibile, resta pur sempre segnato dallo sconcerto e dalla sofferenza.

**Peter Handke** è lo scrittore austriaco che affrontò, con "*La donna mancina*" il tema dell'abbandono da un punto di vista maschile nel momento dell'insorgere prepotente, sulla scena sociale, delle posizioni femministe contemporanee (2).

**Carlo Cassola**, invece, ci serve per osservare come uno scrittore più tradizionale abbia affrontato con uno stile teso, concentrato e di massima concisione, l'esperienza del lutto, raccontato attraverso la vicenda del carbonaio Guglielmo, precocemente costretto alla vedovanza, nel racconto lungo "*Il taglio del bosco*"(3).

Infine, venendo ad anni più vicini, la giornalista e scrittrice americana **Joan Didion**, con *“L’anno del pensiero magico”*, ci offre un prezioso memoriale del periodo successivo alla morte improvvisa del marito, trovando nella scrittura uno strumento di elaborazione del proprio dolore personale (4).

## 9.2 Voluttà, manipolazione, vendetta

Il titolo del paragrafo serve a indicare in *“Senso”* di **Camillo Boito** la presenza di tutti gli ingredienti di un classico melodramma o di un romanzo d’appendice. Tuttavia essi vengono rielaborati con impeccabile senso del ritmo narrativo e con un linguaggio privo di sbavature. Il testo fu pubblicato nel 1883 nella raccolta intitolata *“Senso. Nuove storielle vane”*, perché si trattava del secondo libro dell’autore. Ricordiamo che il periodo è quello in cui i lettori stanno accogliendo con favore lo spiritualismo e i fremiti dei romanzi di **Fogazzaro** (*“Malombra”* è del 1881), mentre **Verga** propone con *“I Malavoglia”* l’approccio verista (il romanzo è dello stesso anno); di lì a poco irromperà sulla scena **D’Annunzio** con il suo estetismo (*“Il piacere”* è del 1889). **Camillo Boito** si posiziona in un angolo più appartato, pur non disdegnando di apparire come un compagno di strada del fratello **Arrigo**, noto come narratore, librettista di opere liriche e poeta. Entrambi vengono classificati nei manuali scolastici come esponenti di un movimento artistico-letterario denominato *“Scapigliatura”* (equivalente italiano di *“bohème”*), che esprimeva una forte insofferenza verso gli autori canonici e i modelli letterari della tradizione, mirando a sovvertirli radicalmente, anche imitando autori stranieri, come Poe, Baudelaire, Dumas figlio. Camillo, dei due fratelli, fu qualificato da Benedetto Croce come un *“narratore occasionale”*, forse per sottolineare che professionalmente egli si dedicò per molti anni (dal 1860 al 1905) al proprio ruolo di docente di *“Architettura e Restauro”* presso l’Accademia di Brera, a Milano. Del resto lo scrittore stesso volle intitolare *“Storielle vane”* i racconti che andava pubblicando, come se intendesse –per modestia o per nonchalance- richiamarne il carattere secondario o marginale. Tuttavia fu un efficace creatore di studi d’ambiente e di atmosfere psicologiche ricostruite con apprezzabile lucidità.

Tenendo conto del trionfo del positivismo e dell’infatuazione per la scienza nella cultura del secondo Ottocento, potremmo parlare in proposito di *“realismo scapigliato”*, per indicare la natura di *“freddi referti”* che i suoi racconti manifestano, privi come sono di enfasi declamatoria o di inclinazioni alla pietà (5).

Tale orientamento di fondo si attiene del resto ai principi dichiarati dal primo Verga nel 1873, nella prefazione del romanzo *“Eva”*, in cui, dopo aver denunciato che l’arte, nella società e nella nuova

atmosfera di *“Banche e Imprese industriali”* rischiava di essere *“un lusso da scioperati”*, l'autore siciliano assegnava agli scrittori il compito di provocare il pubblico borghese spiattellandogli decisamente la verità *“senza retorica e senza ipocrisie”*.

Nelle righe di apertura del racconto di Boito, l'io-narrante femminile proclama l'importanza di rispettare la verità dei fatti, confessando –al di là di tutte *“le stupide affettazioni sociali”* - la propria passione degradante ed il proprio risentimento, quelle che vengono chiamate *“le proprie bassezze”*. L'ambientazione della vicenda, che si svolge in Veneto intorno alla metà degli anni '60 dell'Ottocento, è di tipo aristocratico; la storia è quella di una passione amorosa -travolgente per la protagonista: la contessa **Livia**- con il tradimento da lei subito e con la realizzazione della sua spietata vendetta.

Il testo si presenta come lo *“scartafaccio”* segreto, sorta di diario intimo o di memoriale, redatto, a vari anni di distanza dagli eventi, dalla donna, compiendo così un atto di spregiudicata autoconsapevolezza. Vi sono cenni alla personalità della scrivente anche nel presente: la nobildonna che racconta è giunta ormai alla soglia della quarantina; il suo temperamento è profondamente narcisista (come ci viene subito indicato ritraendola mentre osserva allo specchio la comparsa delle prime rughe sul volto); l'egoismo e la durezza dimostrati nel passato (cui *“va ripensando con acre voluttà”*) non sono in lei intaccati da considerazioni morali.

La storia ricostruisce un travagliato e tragico amore di sedici anni prima, che si era concluso (dopo l'abbandono subito) con la morte dell'amante da lei provocata; il resoconto dovrebbe servire anche come una giustificazione, più o meno meschina, della vendetta compiuta. Qualche commentatore ha rintracciato una possibile parentela della persona narrante con la marchesa di Merteuil, protagonista delle *“Relazioni pericolose”*, di cui abbiamo parlato in precedenza.

Il folle amore della contessa viene descritto su un piano di realtà. Si accese quando lei era una giovane sposa, in viaggio di nozze a Venezia con il marito, molto più anziano (sessantadue anni) e sposato per convenienza economica. Presa dagli impegni mondani e dagli intrattenimenti di quella vacanza, la protagonista conobbe **Remigio**, tenente dell'esercito austriaco: ne fu sensualmente attratta per la sua prestanta fisica (lui era *“straordinariamente vigoroso”* e *“bellissimo”*), ma anche per il fascino torbido che emanava: *<<Forte, bello, perverso, vile, mi piacque>>*. La stessa consapevolezza del carattere dissoluto dell'ufficiale la spinse a tradire il marito e legarsi: fu colpita dalla *“mancanza di fede, di onestà, di delicatezza, di ritegno”* da parte di Remigio.

Diventata la sua amante, le piaceva di lui *<<la stessa viltà...che cosa mi doveva importare dell'eroe? Anzi la perfetta virtù mi sarebbe parsa scipita e sprezzabile>>*. La relazione tra i due assunse un carattere accesaamente sensuale: *<<Mi stringeva alla vita in modo da stritolarmi, e mi*

*mordeva le spalle facendomele sanguinare>> (6), <<sentivo i suoi denti incidere la mia pelle, e pregustavo un mondo inenarrabile di allegrezze furiose>> (7).*

L'uomo però manipolava la situazione, approfittando dei sentimenti della contessa per trarne, in modo sempre più sfrontato, il massimo vantaggio economico per sé. Partendo dai primi regali, riuscì progressivamente a farsi sovvenzionare per coprire i propri consistenti debiti di gioco. Del resto in diverse occasioni esibì con cinismo tutta la propria assenza di moralità, mentre lei ne era complice e succube. Ad esempio in occasione di una passeggiata lungo i canali, i due amanti videro un bambino caduto in acqua; di fronte alle invocazioni di aiuto proferite dalla madre disperata perché il figlioletto stava annegando, il tenente –che pure era un abile nuotatore- replicò con freddezza <<*non so nuotare*>>.

Con lo scoppio della terza guerra d'indipendenza (1866) la contessa Livia, nell'empito della passione, fu da lui spinta a mettere a rischio non solo i propri beni, ma anche la propria reputazione. Infatti Remigio sollecitò ed ottenne una consistente somma di denaro e dei gioielli, che dovevano servire per farsi dichiarare inabile al servizio attivo da parte di medici compiacenti e per porre la relazione amorosa al riparo da ogni minaccia esterna.

Partito per Verona, dopo una sola lettera però non fece più pervenire notizie.

Prima trepidante, poi sempre più sofferente, la contessa Livia cercò di affrontare l'abbandono. Solo con grandi difficoltà riuscì a lasciare Trento e la casa di famiglia, per cercare di raggiungere Remigio nella città dove era di stanza. Giunta finalmente a Verona, quando riuscì a trovare l'alloggio dell'amante, ebbe la possibilità di scorgerlo, non vista, e lo colse mentre si intratteneva con un'altra, dedicandosi per di più a discorsi sbeffeggianti nei confronti della stessa Livia. Un'ulteriore decisiva conferma le venne dalle chiacchiere colte in un caffè, dove altri militari parlavano di quel tenente che, grazie ai soldi di un'ingenua contessa, era riuscito a sfuggire all'impegno al fronte e a dedicarsi a facili amori nelle retrovie. Stravolta dalla delusione e dalla rabbia, la contessa riuscì a richiamare tutte le sue doti di freddezza e la mattina seguente si recò al comando della fortezza, per denunciare Remigio come disertore. L'uomo venne quindi fucilato, mentre lei assisteva impassibile all'esecuzione.

La guerra è solo un elemento di contorno, ciò che conta è l'inferno privato in cui siamo introdotti: non ci sono né pietà né rimorsi successivi; non c'è nessun valore morale che illumini la scena. Con un po' di buona volontà, in questo universo cinico e perverso possiamo notare una piccola possibile incrinatura, rappresentata dall'atteggiamento con cui il severo generale si rivolge alla donna intenzionata a denunciare l'amante traditore: <<*Signora, ci pensi; la delazione è un'infamia e l'opera sua un assassinio*>>. Ma l'invito alla compassione risulta privo di qualsiasi effetto.

### **9.3 Il coraggio di esistere per una “donna mancina”**

Lo scrittore austriaco **Peter Handke**, enfant terrible della letteratura d'avanguardia dei secondi anni Sessanta (del Novecento), coetaneo dei leaders studenteschi del '68, dopo aver attraversato una fase in cui intendeva la letteratura come provocazione e spericolata ricerca formale, si impose come drammaturgo, poeta, narratore e sceneggiatore (molto note le sue collaborazioni ripetute con il regista W. Wenders, più di tutte quella per il film *“Il cielo sopra Berlino”*). Handke decise di contestare l'impostazione che attribuiva alla letteratura compiti di rappresentazione della realtà storica e sociale, puntando invece all'obiettivo di esprimere la costellazione interiore dell'esperienza personale, andando alla ricerca dell'autenticità dell'esistenza. A tale scopo, fin dagli inizi degli anni Settanta, si produsse in opere narrative in forma diaristica, come nel caso di *“Breve lettera del lungo addio”* (1972), in cui raccontava un viaggio negli Stati Uniti, o con un taglio volto a ricomporre i frammenti dell'esistenza, come nel romanzo *“Infelicità senza desideri”*, in cui faceva il punto sulla vita e sulla morte della madre suicida, anche mediante riflessioni psico-sociologiche destinate ad affiancare, in parallelo, le denunce del movimento delle donne (8),

Nel 1976 affidò a *“La donna mancina”* il racconto delle vicende di una coppia, in cui la protagonista prende la decisione di separarsi dal marito, affrontando con coraggio una complicata solitudine, pur di sfuggire al ruolo, per lei ormai sclerotizzato, di moglie e di madre. Indagine sulla possibilità di un'esistenza autentica per ogni essere umano, il testo, benché scritto da un uomo, sollecitava anche una riflessione critica sulla condizione femminile, poiché cercava di coglierne da vicino –non potendo ovviamente farlo dall'interno- gli elementi più importanti.

**Marianne**, la protagonista –una trentenne del ceto medio borghese- viene chiamata *“la donna mancina”* perché risulta diversa dalle altre, sembra appunto fare le cose con l'altra mano; infatti dichiara che da un uomo si aspetta di essere amata <<per ciò che è e per ciò che diventerà>> (9), uscendo dai contorni di ogni immagine statica e da ogni copione prefissato. Vorrebbe, insomma, un uomo capace di amare in lei <<la donna che non dipende più da lui>> (10). Tale consapevolezza interiore non si afferma attraverso l'ordinato e solido snodarsi di una trama; compare piuttosto balenando all'improvviso, in un contesto in cui gli atti e gli oggetti della vita quotidiana si accampano in tutta la loro concretezza, ma spesso slegati fra loro, in un'atmosfera sospesa e nei vuoti di due esistenze minacciate dal trionfo dei rispettivi falsi sé. L'iniziativa parte da Marianne. Se nel testo di *“Infelicità senza desideri”*, la percezione di sentirsi *“un niente”* conduceva la madre protagonista ad una serena follia ed all'estremo del suicidio, in questo caso invece Marianne sceglie per sé una *“lunga stagione di solitudine”*, proprio per impedire di essere trasformata

definitivamente in una sorta di automa, che si esprime soltanto attraverso la cura delle faccende di ogni giorno. Ciò che prima era ovvio, tutti i rapporti umani che in precedenza potevano essere dati per scontati, partendo dal suo ruolo di donna sposata, si sono trasformati in problema; anche le legittimazioni che giustificavano i comportamenti legati all'esperienza affettiva, amorosa, di amicizia e di solidarietà hanno perso la loro rilevanza.

Si apre un percorso non facile né per lei, né per il marito, di cui pure all'inizio del racconto veniamo a sapere che sente di amarla veramente e che vive l'intera vicenda come un trauma insopportabile. Infatti, nei suoi benintenzionati tentativi di fronteggiare la nuova situazione, non sa uscire dagli schemi socialmente previsti; cerca di comprendere, di agire, ma talvolta è come inebetito ed infine cederà al rancore, invitando rabbiosamente la moglie a sottoporsi "*a un paio di elettroshock*".

Dal canto suo, Marianne imbocca, senza mappe, il percorso di una nuova conoscenza di sé e della propria soggettività, venendosi a trovare come in una bolla che la separa da tutti. Dopo aver invitato il marito ad andarsene, sposta i mobili nella casa; si procura un lavoro di traduttrice a domicilio e vi si concentra con impegno; continua a prendersi cura del figlioletto di otto anni, della spesa, dei pasti, della casa. Per scelta, rifiuta di aggregarsi ad un gruppo di femministe, in cui la sua amica Franziska svolge un ruolo preciso e la vorrebbe inserire; si sottrae alle avances e alle attenzioni che qualche conoscente le rivolge. La sua vita non cambia di molto, ma per lei ha una diversa qualità, acquista un valore.

Il processo è perfino un po' misterioso, perché all'inizio Marianne non sa con esattezza che cosa la spinga; eppure gli atti ed i gesti più semplici la confermano nella sua aspirazione a non sentirsi più umiliata, a cercare di individuarsi da capo. Si profila per lei, seppur indistintamente, la possibilità di una svolta.

Come accennato, l'autore non spiega apertamente le motivazioni di quei comportamenti, si limita a registrare i gesti di Marianne: la presenta mentre si guarda allo specchio come per ritrovare se stessa; oppure mentre passeggia con il figlio, o quando è al supermercato; o, ancora, quando gironzola per la casa in modo inconcludente. Tuttavia nel testo compaiono anche dei segnali minimi della conquista, da parte sua, di una "*accresciuta forma di realtà*"; essi si manifestano soprattutto attraverso lo sguardo. Si può trattare della vista di un mobile o della cima degli alberi mossi dal vento, del riflesso del sole sui vetri della finestra, oppure della forma –mai notata prima- dei fiocchi di neve; per non dire di un aereo che sorvola la pianura o dei cani che tremano di freddo in mezzo alla strada... E' come se i vari aspetti del mondo si ripresentassero nella loro purezza primitiva, con un alone di luce bianca, ma anche con un sovrappiù di senso. Il testo, per questa via, si carica quindi

di intensità, spesso restituendoci un'atmosfera assorta, quasi estatica e delle risonanze poetiche, benché sia stato scritto in prosa.

Anche per la sua pregevolezza stilistica, la pubblicazione in Italia della *“Donna mancina”* venne accolta con interventi elogiativi, da parte di germanisti del calibro di Italo Alighiero Chiusano e Claudio Magris, come ricorda la quarta di copertina del volume.

A titolo di curiosità, si potrebbe osservare che R. Rossanda, all'epoca dei più infuocati dibattiti femministi, colse l'occasione del libro per un intervento in cui manifestava le proprie riserve nei confronti dell'entusiasmo unilaterale che spingeva varie donne del movimento ad assolutizzare la ricerca dell'identità femminile attuata chiudendosi in una *“stanza tutta per sé”*, dalla quale – secondo lei- le più fragili correvano il rischio di uscire solo per precipitare nell'atto luttuoso ed irreparabile del suicidio. Ma chi ve lo sta ricordando è un maschio... e se quella era stata in effetti la fine di Virginia Woolf, non è per quella della Marianne di Handke.

#### **9.4 L'insopportabilità della vita dopo la perdita della persona amata**

Richiamiamo alcune componenti del processo che gli psicanalisti hanno chiamato “elaborazione del lutto” e i filosofi “esperienza-limite”, con cui siamo chiamati a confrontarci nella nostra costitutiva imperfezione di esseri umani. Pensiamo a:

- 1) sentirci vivere ma separati da qualcosa/qualcuno che di colpo viene a mancare; l'essere consapevoli che una parte di noi, come se fosse “carne della nostra carne”, si è staccata per sempre;
- 2) continuare ad agire negli spazi quotidiani, tra le persone e gli oggetti consueti, fino a poco a prima condivisi con l'altro/a;
- 3) provare intensamente lo spaesamento e lo sgomento per l'assenza della persona che non c'è più;
- 4) affrontare l'impossibilità della rassegnazione, l'inevitabilità della perdita e il ricorrente desiderio che l'essere amato ci venga restituito;
- 5) combattere con il senso di inadeguatezza o di colpa per non averne saputo impedire il distacco;
- 6) trovarsi in una profonda solitudine, con l'emergere di ricordi dolorosi e la pena di non trovare parole adeguate per esprimere il vuoto che si è aperto.

Compiere un'elaborazione letteraria di questi momenti e dell'intero processo costituisce una sfida piuttosto ardua: infatti incombono prepotentemente i rischi di caduta nell'enfasi retorica, nella falsificazione benintenzionata e negli abbellimenti posticci, o, invece, nell'ossessività delle lacrime e della lamentazione (pensiamo alle atmosfere di certe poesie pascoliane).

**Carlo Cassola**, con il racconto lungo *“Il taglio del bosco”*, ci immerge in questa problematica, rappresentando in tutta la radicale semplicità e verità elementare i genuini sentimenti di un carbonaio della maremma toscana colpito dalla morte improvvisa della moglie. Il testo fu pubblicato prima in rivista, a puntate, e quindi in volume nel 1954 e viene considerato uno dei prodotti più efficaci della narrativa di quegli anni.

Più volte l'autore ha ripetuto di aver preso le mosse, nei suoi progetti di scrittura, dalla tecnica dei racconti dublinesi del primo Joyce; in proposito si è assunto il compito di far emergere, scrivendo, il <<subliminale>>, ciò che <<resta sotto la soglia (sub limine) della coscienza pratica>>. Ha inteso perciò rappresentare i fatti minimi, più elementari della nuda esistenza umana, lasciando da parte “l'ideologia e la politica” le “angosce della fede perduta”, i conflitti di valori e la grande storia.

Si è impegnato quindi in ciò che alcuni studiosi hanno chiamato **“realismo esistenziale”**, attuato delineando i fatti quotidiani e banali della vita, nominati attraverso un lessico semplice e dimesso, sospeso nell'attesa del possibile balenare, improvviso e immotivato, dell'emozione attraverso la quale un personaggio può cogliere “l'essenza perenne della propria esistenza” (11).

La trama del **“Taglio del bosco”** è ridotta a pochissimi avvenimenti; l'ambientazione è nell'entroterra maremmano, sulle colline; siamo alla fine degli anni Trenta del Novecento, ma la vicenda sembra fuori dal tempo: i personaggi vivono in un paesaggio isolato; la loro vita è scandita dal trascorrere delle stagioni, dal duro lavoro, da pochi affetti fondamentali; le conversazioni hanno breve durata come avviene tra persone semplici.

Il protagonista **Guglielmo** è vedovo da tre mesi; non riesce a ricavare conforto al suo dolore né dall'affetto delle due figliette né dalle buone prospettive economiche che il lavoro gli offre. Riservato e taciturno di carattere, spera di trovare sollievo nello svolgimento attento ed accurato delle sue mansioni di capo-carbonaio, poiché a casa tutto invece continuamente gli richiama la lacerazione subita e la solitudine in cui è piombato.

Il racconto copre gli eventi di cinque mesi circa. L'incarico ottenuto- il taglio di un bosco dell'entroterra tra Cecina e Marina di Massa- consente al protagonista di partire e trascorrere il periodo invernale nel folto della selva, tagliando alberi e macchia, organizzando il trasporto del legname, dedicandosi alla produzione del carbone. A fargli compagnia ci sono quattro lavoranti da



lui scelti: Fiore è l'esperto del mestiere, il capo-macchia, rustico e silenzioso, temprato da fatiche e sofferenze personali, apparentemente insensibile; Amedeo è il cugino tranquillo e normale; Francesco è invece un vecchio girovago, non più nel pieno delle forze richieste ai boscaioli, ma con doti spiccate di intrattenitore e di narratore di leggende popolari; Germano è il giovane e spensierato ventenne che completa la squadra.

Dopo la costruzione del capanno, destinato a fungere da ricovero degli uomini per tutta la stagione del disboscamento, inizia l'attività, con il susseguirsi uniforme delle giornate, l'avvicinarsi del clima favorevole o avverso, il pesante lavoro dei boscaioli, le sere trascorse intorno al fuoco ascoltando le storie di Francesco o giocando a carte e disputandosi il tabacco.

Ma l'isolamento e l'assenza di distrazioni, invece di cancellare intensificano la forza dei sentimenti: in quell'accampamento gli uomini possono essere colpiti all'improvviso da un oscuro senso dell'esistenza, da una tristezza profonda che li coglie in un giorno di pioggia o alla fine delle chiacchierate serali. Nei momenti di pausa Guglielmo, in particolare, è invaso dal ricordo degli eventi luttuosi che gli hanno sottratto la moglie: la malattia di lei, la speranza, la perdita; tanto che per il giorno di Natale preferisce non tornare al paese, sentendosi sopraffatto dalla desolazione e dall'infelicità.

Con la ripresa del lavoro, vengono poi affrontati vari problemi pratici: l'inclemenza del tempo, la visita dei montanari, la febbre che colpisce il protagonista, la ricerca di un carbonaio.

Tuttavia permane il carico della pena:

*<< Precipitare nel buio del sonno era quanto di meglio gli restava. Quando Guglielmo sentiva il sonno venire, era contento, perché per qualche ora sarebbe stato libero da ogni pensiero, e perché un altro giorno era passato >>. (12).*

La stessa presenza vicina a lui di Amedeo, con la sua serenità, e di Germano, con i suoi ingenui progetti, acuisce il senso di solitudine.

Infine, con l'arrivo della stagione primaverile, il momento della partenza è ormai prossimo; Guglielmo resta per tre giorni e per tre notti accanto al vecchio carbonaio che sorveglia la catasta che, bruciando lentamente, si trasforma in carbone: l'uomo è vedovo come lui e tra i due si svolge un dialogo malinconico e molto significativo.

Ha scritto A. Asor Rosa, a proposito del racconto:

*<<L'amore che Guglielmo prova per sua moglie è evidentemente un dato importante, anzi essenziale della sua personalità: eppure, esso non è mai nominato direttamente, né potrebbe*

*esserlo perché in realtà Guglielmo non lo sente come tale, né sa che il suo sentimento porta tale nome. Esso è piuttosto per lui una forza oscura e naturale di attrazione verso una creatura vicina, solidale e amica; e la perdita della moglie è conseguentemente angoscia, altrettanto indefinibile e naturale, dell'isolamento e dell'inutilità della vita>>. (13).*

Alla fine, recatosi al cancello del cimitero, Guglielmo è ancora una volta assalito da una stretta al cuore; perciò avvertiamo che il suo lutto non è stato superato:

*<<pensava che Rosa avrebbe dovuto aiutarlo. Non era possibile continuare così. Lassù dal cielo doveva dargli la forza di vivere. E guardò in alto. Ma era tutto buio, non c'era una stella>>.*

All'angoscia e al nudo dolore che segnano l'esistenza non c'è risarcimento. Lo stile si incarica di puntare al massimo della semplicità: anche in questo finale osserviamo il succedersi in sequenza di frasi brevissime e chiare che sembrano risuonare nel silenzio che circonda il protagonista. Come Montale, anche **Cassola** tende ad un linguaggio “scabro ed essenziale”, capace insieme di rendere realisticamente gli oggetti nella loro fisicità e di comunicare una domanda metafisica, che però resta aperta e priva di risposte consolatorie; l'operazione, in questo caso, anche per la misura breve del romanzo, gli riesce perfettamente.

Con una sintesi un po' sbrigativa, potremmo stabilire in conclusione che **Cassola**, in questo testo, ci offre un'elegia accorata e dolente, trasfigurando in forma narrativa l'atroce sofferenza personale provata per la scomparsa della propria amatissima moglie; ma, forse, così dicendo non rendiamo del tutto giustizia all'eccellenza artistica raggiunta dall'autore nel racconto.

### **9.5 L'anno del pensiero magico**

La scrittrice di origine californiana **Joan Didion**, nata nel 1934, esordì come giornalista per la rivista “Vogue”. Presto si affermò per le sue acute analisi di costume e, soprattutto, per i suoi reportages di elevata qualità, in cui fondeva taglio narrativo, precisione della documentazione, completezza e approfondimento delle questioni con una pregevole ed incisiva elaborazione linguistico-letteraria, ispirando rigorosamente la sua prosa al modello di Hemingway.

A tale esperienza affiancò via via la produzione di più ampi testi, a carattere poetico osaggistico, e anche veri e propri romanzi. Entrata a far parte dell'élite colta, progressista e “liberal” di New York, divenne quindi un'autorevole testimone ed osservatrice critica delle trasformazioni della società statunitense. Inoltre, insieme con il marito, **John Gregory Dunn** si impegnò nella stesura a quattro mani di numerose sceneggiature per il cinema.

Critici e lettori hanno concordato spesso nel riconoscere ai suoi scritti doti di cristallina leggibilità e la straordinaria capacità di fare i conti anche con ciò che lei stessa definì “*l'inesprimibile rischio del quotidiano*”, cioè la messa a fuoco delle pratiche sociali minime della vita di ogni giorno, cogliendo la precarietà esistenziale dei personaggi, una volta dissolte le apparenze brillanti che ne velano le esperienze.

Il libro “*L'anno del pensiero magico*” fu pubblicato nel 2005: da poco l'autrice, come racconta, aveva perso il marito, morto, dopo quarant'anni di matrimonio e attività professionale svolta spesso in comune, per un improvviso arresto cardiaco, verificatosi la sera del 30 dicembre 2003. Sembrava la cena di una serata qualunque, seppur segnata dalla preoccupazione per il ricovero in ospedale della figlia Quintana, in seguito a serie complicazioni causate da una polmonite. Il camino era appena acceso, la tavola cominciava ad essere apparecchiata, c'era un prossimo articolo da commentare insieme; improvvisamente John si accasciò sul pavimento, per l'infarto. La narrazione prosegue scandagliando, con sincerità estrema, l'esperienza della perdita della persona amata e delle sofferenze conseguenti; tra ricordi, riflessioni, stralci di conversazione, provvisori stratagemmi per sopravvivere, l'impegno nella composizione letteraria si trasforma progressivamente in strumento di elaborazione del lutto subito.

Il testo conferma che il dolore occupa un continente interiore retto da leggi sue proprie, che “*nessuno conosce finché non ci arriva*”. Il “*pensiero magico*” è il mezzo cui tutti siamo indotti a ricorrere, per evitare il confronto con un distacco irreparabile. “*La vita cambia in fretta. Una sera ti metti a tavola e la vita che conosci è finita*”. Ma sembra impossibile riuscire ad accettare fino in fondo che la persona con cui si è condivisa ogni esperienza significativa abbia cessato di esistere. Allora un primo passo possibile consiste nel negare la realtà della morte; scrive Didion:

*<<Pensavo come pensano i bambini, come se i miei pensieri e i miei desideri avessero il potere di rovesciare la storia, di cambiarne l'esito>>.*

Si rende conto che al fondo di certi comportamenti c'è un residuo di illusioni non confessabili, dovute alla fragilità di fronte alla perdita. Ad esempio lei, subito dopo l'infarto, preme perché si svolga l'autopsia sul cadavere del marito, con la segreta speranza che si possa dimostrare che quello che non ha funzionato sia “qualcosa di semplice” e quindi curabile.

Non riesce poi a disfarsi completamente dei capi di abbigliamento e degli accessori di John, in base ad una confusa convinzione:

*<<non potevo dare via il resto delle sue scarpe... Avrebbe avuto bisogno di scarpe se doveva tornare>>.*

Anche quando, durante la notte degli Oscar, si rende conto che quella che compare sullo schermo televisivo è la figura di John in una retrospettiva dedicata alle personalità legate al cinema che sono scomparse in quello stesso anno, viene colta da una forte sorpresa.

Lei ha rinunciato al possibile sostegno costituito dalle pillole che il medico le offriva, perché i farmaci ottendono la coscienza; del resto si è imposta un atteggiamento controllato, tanto che il personale sanitario che l'assisteva e l'infermiere che le porgeva il certificato di morte del marito hanno concluso: "la signora è un osso duro". Ma impone un ordine al tumulto che preme interiormente costa fatica; richiede l'analisi e la messa in questione dei propri atti, andando al fondo di essi con sincerità e precisione. Nei dodici mesi di questo lutto, si susseguono osservazioni sulla malattia e sulla morte, sull'urgenza di una reazione, sul dolore che minaccia la sanità mentale; sulla buona e sulla cattiva sorte e sul calcolo delle probabilità; sul matrimonio, sui figli e sulla memoria. Il testo evidenzia soprattutto la capacità critica della scrittrice di guardare a se stessa, portando alla luce dati riferibili alle sue più dirette ed intime disposizioni, ed insieme indicando alcune verità ineluttabili, che hanno una portata di ampiezza generale. Quindi "*terminare il libro è stato una dolorosa presa d'atto*"; anzitutto che la volontà di capire e la connessa disperazione erano un tentativo di <<*prolungare la mia conversazione con John*>>; e poi anche che erano il portato di una società immatura di fronte al dolore e incapace di creare rituali collettivi per elaborare il lutto.

Sul piano personale qualcosa comunque è scattato, dopo che i mesi sono trascorsi:

<<*Per tutto l'anno ho misurato il tempo con l'agenda dell'anno scorso: cosa facevamo in questo giorno... dove eravamo andati a cena... il giorno in cui siamo volati a Honolulu dopo le nozze di Quintana... il giorno in cui siamo tornati da Parigi... è quel giorno lì? Oggi mi sono accorta per la prima volta che il mio ricordo di questo giorno un anno fa non riguarda John... John non vide questo giorno un anno fa. Era morto*>>. E poco più avanti:

<<*So anche che, se dobbiamo continuare a vivere, viene il momento in cui dobbiamo abbandonarli [ i morti], lasciarli andare, tenerceli così come sono, morti*>>. (14).

## NOTE ALLA LEZIONE 9

- 1) Camillo Boito, “*Senso*” (1883), Marini ed, Lecce 2015
- 2) Peter Handke, “*La donna mancina*”, Garzanti, Milano 1986
- 3) Carlo Cassola, “*Il taglio del bosco*”, Mondadori, Milano 1969
- 4) Joan Didion, “*L'anno del pensiero magico*”, Il Saggiatore, Milano 2006
- 5) Cfr.: A. Borlenghi (a cura di), “*Narratori dell'Ottocento e del primo Novecento*”, tomo I, Ricciardi, Milano-Napoli 1961; E. Sormani, “*Prosatori e Narratori dalla Scapigliatura al Decadentismo*”, in C. Muscetta (a cura di), “*Letteratura italiana*” Laterza, vol. VIII, Roma-Bari
- 6) Camillo Boito, op. cit., p. 36
- 7) Camillo Boito, op. cit., p. 50
- 8) Peter Handke, “*Breve lettera del lungo addio*”, trad. it. Feltrinelli, Milano 1972; “*Infelicità senza desideri*”, trad. it. Garzanti, Milano 1976,
- 9) Peter Handke, “*La donna mancina*”, Garzanti, Milano 1986, p. 39
- 10) Peter Handke, op. cit., p. 51
- 11) W. Pedullà, “*La narrativa del benessere*”, in “*Storia generale della letteratura italiana*”. Vol. XV, pp. 33-85, Motta ed., Milano 2004
- 12) Carlo Cassola, op. cit., p. 132
- 13) A. Asor-Rosa, “*Scrittori e popolo*”, II ediz., Einaudi, Torino 1988, p. 277
- 14) Joan Didion, op. cit, pp. 216-217.