

violenza dell'aristocratico Gesualdo, la sua potente musica e le tele di Caravaggio, appare qui, quasi in dissolvenza, sopra i Quartieri Spagnoli di oggi, dove Martone immagina di provare *I sette contro Tebe* di Eschilo, da esportare tra le rovine di una Sarajevo immersa nella guerra civile (ma l'esperimento non riuscirà). Se Napoli, come è detto nell'ultima pagina di questo bel libro, è il luogo dove i territori devastati dell'arte e della storia hanno il loro teatro di elezione, è facile pronosticare al mito di Partenope, affascinante e ingombrante, attraente e irritante, un lungo futuro.

Franco Arato
(Università di Torino)

Paolo Sortino, *Elisabeth*, Torino, Einaudi, 2011, pp. 216.

La realtà e il racconto parlano lingue diverse. Talvolta possono assomigliarsi, ma non coincidono mai. Li separa una differenza sostanziale: la realtà, nel farsi racconto, acquisisce un senso, una direzione, una *intenzione* che le sono estranei. Pensiamo all'efficace esempio brechtiano dell'incidente stradale. Interrogato dalle forze dell'ordine su quanto è accaduto, il testimone racconterà i fatti col maggiore scrupolo possibile. Sarà tanto più attendibile quanto meno dubiterà del suo punto di vista, fingendo di credere (o credendo sul serio) che non ci siano altre versioni possibili oltre alla propria. Ammettiamo che ci riesca e che il realismo sia stato raggiunto alla perfezione. L'incidente si è svolto proprio come lo ha riferito il testimone, le responsabilità vengono accertate e la legge fa il suo corso.

Anch'io, adesso, sto raccontando una storia, che – come quella del testimone – ritaglia un episodio di realtà. Qui sta la differenza. Quando si ritaglia una figura o un articolo di giornale, o quando si isola un aforisma dal contesto, automaticamente gli si dà un'importanza speciale, facendogli assumere un significato che forse prima non aveva. Allo stesso modo, il racconto del testimone – ritagliando i contorni dell'evento cui egli ha assistito – viene direzionato verso uno scopo preciso: spiegare come si sono svolti i fatti al fine di individuare i colpevoli e tutelare le vittime.

Quale significato può avere invece l'incidente in sé? A meno che non si chiami in causa Dio o il destino (finendo per raccontare un'altra storia, a cui si decide di credere e basta), la risposta è *nessuno*.

Se la realtà capita senza un significato, il racconto ne ha necessariamente uno, con buona pace di chi detesta gli apologhi morali e la letteratura didascalica. Raccontare è, per sua stessa definizione, un'operazione comunicativa: che si realizza con qualcuno per qualcosa. I racconti ispirati a fatti di cronaca sono i più problematici. Nella memoria di chi li legge resta l'impronta della realtà, con la quale ci si sente sempre in dovere di fare i conti. Così, una frase come quella scritta all'inizio di *Elisabeth*, in cui l'autore prende le distanze da personaggi e luoghi reali chiamando in causa le licenze romanzesche, può sembrare o un espediente ipocrita per tutelarsi da possibili rischi legali o un controsenso, un'ammissione di sconfitta da parte del narratore. È esattamente il contrario: un gesto di onestà, riconoscere che il reale non può essere rivissuto se non in una forma infedele, in qualche modo catartica e maieutica: il racconto.

Un fatto di cronaca incomprensibile e insensato come quello accaduto ad Amstetten tra il 1984 e il 2008 acquista, attraverso il racconto, un significato e uno scopo che a un primo sguardo sembrano inaccettabili. Il male – pensa il lettore – è sempre male, non può confondersi con il bene. Se Sartre, nel *Diavolo e il buon Dio*, mescolava le carte affermando che i due opposti non sono poi così opposti e possono anche intrecciarsi, ben altra cosa è essere chiamati a esprimere un verdetto di condanna o assoluzione su un uomo che ha *realmente* sequestrato e stuprato la figlia per ventiquattro anni. Non è ammissibile pensare che un delitto, prolungandosi per tanto tempo, possa diventare alla fine qualcosa di diverso. E che cosa, poi? Verso quali paradossi etici vogliamo spingerci? Non è in fondo pericoloso rinunciare al diritto-dovere di discernimento?

Eppure è proprio questo che può e deve fare la letteratura: portare la realtà verso latitudini così improbabili da metterla alla prova, scardinarla, farle assumere risonanze inaspettate.

Paolo Sortino lo fa con arte da vero maestro, stupefacente per un esordio romanzesco. La profondità e la pericolosità del viaggio che egli compie e fa compiere al lettore hanno dell'incoscienza. Il lettore sia avvisato: non è una lettura indolore, questa, né risolutiva e catartica nel senso proprio del termine. *Elisabeth* non scioglie gli

interrogativi suscitati dal fatto di cronaca, ma ne aggiunge altri. Essendo affrancato dall'obbligo di impartire condanne o assoluzioni, il romanzo scende più a fondo delle responsabilità, per interrogare le coscienze e mettere alla prova i meccanismi di sopravvivenza psichica dell'individuo. L'operazione è tanto più audace, se si considera che – per ottenere questo risultato – Paolo Sortino ha dovuto scrivere un anti-romanzo dell'immobilismo, inchiodato a un'unità di luogo e di azione assoluti: il bunker in cui Josef Fritzl ha rinchiuso la figlia e in cui non è accaduto nient'altro che l'ossessivo ripetersi di una stessa situazione, cristallizzata in sé come l'esistenza dei fantasmi nelle leggende inglesi. Eppure il romanzo non annoia mai. Ogni pagina è diversa dalla precedente e la narrazione assume la forma di un gigantesco imbuto che, per forza di gravità (parola quanto mai polisemica), spinge il lettore verso un esito *inevitabile*. Terminare la lettura diventa indispensabile e liberatorio come rivedere la luce insieme a Elisabeth, ma al tempo stesso è spaventoso, perché quello che ci attende alla fine e al di fuori ci è ignoto, non ha nome né senso. Quello no, neanche il racconto sa spiegarlo; può solo indicarlo e pregare il lettore di non distogliere lo sguardo.

Aldo Simeone