

Rosa Maria Ponte: NEL CUORE DELLA NOTTE - 2001 Palermo, La Zisa

**Annunci di verità segreta, verso il cuore della notte.
(Un labirinto 'convergente')**

1. Il motivo del Principe Felice di Oscar Wilde si fa più interessante con il romanzo di Rosa Maria Ponte *Nel cuore della notte*, più aperto nel modo di svolgersi sull'onda di un insistito continuo ricordo e dell'incognita che l'accompagna. Il modulo del Principe e della rondinella si fa segnale nel romanzo di un esito più volte annunciato attraverso reiterate fasi sempre provvisorie e alla fine non detto, lasciato intendere in uno spessore di mistero, quel far sentire senza togliere il velo. Così da creare non meno quello stato di attesa, che culmina in un epilogo non esplicito, non dichiarato.

Rosa Maria Ponte si muove con esperta capacità di costruire un impianto narrativo in questo suo primo romanzo (qui alla presentazione nello splendido ambiente di Palazzo Asmundo, con il coordinamento della Casa Editrice "La Zisa" di Palermo), di tenere in mano una regia tesa a dare struttura e sviluppo ai vari piani della materia messa in scena. Fatti, personaggi, stati d'animo, riflessioni si compongono in un grande quadro, a tratti ampio da sembrare quasi epico, in sostanza condotto molto sul confidenziale intimo, di là dall'episodio in sé, sui valori del vivere, dell'essere nel suo segreto. Quando si svelano le situazioni, quando il senso delle cose?

E proprio dal personaggio della zia a quello della nipote ancora bambina, dal Principe alla vita non più del Principe si snoda una materia a più centri su uno sviluppo narrativo a più piani appunto, si susseguono scene di una cronaca familiare che si rivela ben presto non più solo cronaca. Anzi voce di emozioni composite, rese credibili grazie a una calda partecipazione ai problemi sollevati, e perciò fatte rilevanti per tutto un tipo di società che vi si rispecchia, o che cerca altri modi e magari modelli di riferimento. Prima di tutto figure di famiglia che punteggiano qua e là senza un ordine di parentela, esperienze e fatti polarizzati da quel singolo parente intorno al quale ruota l'attenzione rievocatrice di lei piccola nipote, vista ossia raccontata da lei adulta per scorci retrospettivi, il nonno costruttore (p. 29), l'altro nonno capo manutenzione al teatro (p. 43), la figura singolare della zia (p. 37) e il marito di lei professore di pianoforte al Conservatorio (p. 51), la casa della zia con il senso di disagio della nipote per quel «giovane» zio (pp. 50-52), le abitudini di famiglia (pp. 24-5, 27), di un tipo di società. Tutta una materia viva corre sicura e discreta attraverso sottili interferenze di ordine storico, ambientale e di costume, psicologico e immaginativo, dovuto a questa forza di rimettere al loro posto, organicamente coordinandole, le varie parti del quadro di una società, anche problematicamente prospettandole.

Questa materia da romanzo in apparenza tradizionale, e facile a un primo approccio di tipo consueto, procede in realtà per segmenti a volte persino interrotti (se non interposti), a distanti riprese, tali da cogliere e mostrare un tipo di esistenza inteso non secondo un *continuum* narrativo (Genette parla di interruzioni e inoltre di palinsesto, anche di scrittura al II grado), comportando per chi legge un impegno di sintonizzamento sul piano di lettura, una "ricognizione" continua delle parti (l'ordine della storia ricavato dalla pianificazione narrativa dell'Autrice). Così succede in Rilke con *I quaderni di Malte Laurids Brigge* e negli altri non-romanzi di inizio Novecento, o anche di fine Novecento e Secondo Novecento come nel caso di Calvino con *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, di Pratolini con *Allegoria e Derisione*, e oggi si tende ancor più a scrivere senza un'intelaiatura di trama magari esplicativa, senza nessi logici "connettivi", mirando al fatto diretto senza una successione dei momenti (Vassalli, Baricco).

Qui ora, *Nel cuore della notte*, un'idea predispone e guida, come stiamo cercando di mettere in evidenza, siffatte parti composte a interruzioni e a riprese intrecciate, sempre sull'onda di un sottile avvicinarsi dei campi tematico-emozionali con un esito stilistico di

interesse anche strutturale, oltre che creativo, lungo un tono di scrittura che avvince nelle vaste proporzioni del lavoro. Pure per il gioco di immaginare/ravvisare la figura del Principe in una statua di un palazzo in un gran viale urbano presso il Giardino Inglese, proprio Palazzo Di Martino. Ed emerge Palermo, anche quando solo fa capolino qua e là, come il luogo dove si richiama tutta una società, le cui scene e scorci spingono a volte per *flash* subavvertiti a sottolineare il ruolo di questa Città non sfondo bensì protagonista, sin dall'inizio del libro (poi p. 52) «- Alta sulla città, su un'elevata colonna, stava la statua del Principe Felice [...]. Ma io osservavo attentamente la statua di pietra corrosa dal tempo e dall'umidità nella nicchia del palazzo di fronte alla panchina, nel viale della Libertà, dove eravamo sedute» (e se fosse sulla Colonna dell'Immacolata davanti San Domenico...?). Di questa Città, sulla quale s'impenna così la ricca vicenda. Che sembra a un certo punto narrarsi da sé. Ma come? Secondo un combinarsi di prima persona diretta e di terza, oggettiva o narrativa, da sembrare persino "fuori campo" per essere di fatto entro il campo dell' insistito osservare/riflettere, l'idea orchestrante tali voci e scene. In una dimensione per questo corale, come stiamo dicendo, di romanzo "visivo" ("du regard"?) che attraverso l'occhio interiorizza. Un movimento narrativo che "sente", quasi suggerisce i tempi di un montaggio filmico (inteso su un taglio del genere), a saperlo fare adeguatamente, senza rovinare l'organicità del romanzo (occorrerebbe una competenza di regista, quella per es di un Serafino Gubbio operatore appunto cinematografico, per Pirandello).

Curioso effetto, impressione istintiva ma non trascurabile per questo senso di vicenda che si svolge spesso senza intervento (non invadente o soverchiante) dell'Autrice e da diverse angolature in terza se non "plurima"/"generica" persona, come il subentrare "staccato" oggettivo/esterno della voce narrante, «Mi invitavano a mangiare» poi «Al ricordo Barbara senti un po' di fame e ne approfittò» (p. 25), come già l'alternanza tra racconto della Zia, riferito, ed episodio in presa diretta, di colei che narra, cioè « - Una sera volò» e subito «Mi ero rifugiata nel canneto» (p. 23). Scena a più voci, tenuta sul filo unitario che l'attraversa del personaggio zia/nipote bambina (una costante, un *continuum* qui sì, ma sempre bilanciato *anceps* [oggi *bypartisan!*]), e che rincorre la coscienza rievocativa della protagonista (lei fattasi adulta, nel pensiero sempre alla zia poi morta), questa traducendo a cadenza incalzante (nel fondo dell'anima) i passi del Principe e della rondinella (di necessità sotto imminenza di consegna all'editore), mettendo Wilde in un suggestivo (severo) ripercorrimiento da "riscrittura", già qui misteriosa. Una riscrittura che lascia a un certo punto il modulo iniziale, continuamente variato come una "fuga", per aprire uno spazio nuovo, quello della Notte, il «cuore della notte», lo spazio segreto nel quale ha corso e sviluppo la vicenda, sì il "prima" ma proprio questo "dopo" oltre Wilde. Misurabile non in estensione materiale di pagine ma in uno stato psicologico di esistenza qualitativamente rilevante, anzi più volte in precedenza annunciato e fatto sentire in vari momenti spia, preparatori diremmo, e rivelatori appunto (p. 53).

Come va oltre Proust, il rapporto luogo-emozione sensoriale (alla Proust, appunto), per un'ampia scansione filtrata dal pensiero, di ricordi, episodi, collegamenti, di fatti a incastro sull'onda di questo essenziale costante riflettere. Ciò viene dalla stessa corallità di una Palermo, balenante a tratti nella corallità di scene della complessiva vicenda, segno di tale spazio segreto proprio di un riflettere fantastico-rappresentativo (non più Wilde), prefigurale dunque di quello ultimo, del suo culmine, nel «cuore della notte». Qui si compie quello che non c'è nel Principe felice, quello che non c'è nell'episodio paradigmatico della «madelaine». E la "riscrittura" dà questa dimensione nuova, di originale apporto a un motivo già noto (Borges), come la rimodulazione (alla luce di una cultura successiva) di motivi in gran parte mitici e simbolici procurati da Carla Amirante in *Tele bianche, bianche pagine*, che aspettano di essere raffigurate e scritte sulla rimessa in "funzione" di antiche esperienze testuali, come "travestimento" nobilitante per il costume odierno. Secondo una diffusa "maniera" compositiva, quale *longa manus* dell'intelletto.

2. Ora, dal procedere di sempre nuovi fatti e scene mai conclusi o mai validi da soli si avverte un tempo lungo in cui venga a risolversi la logica del Principe con il suo rincorrere/obbligare l'azione traduttrice, e succeda qualcosa che dia il senso appunto di un simile fluire di coscienza, rievocativo/traduttorica, ma soprattutto magico/esistenziale e mitica su reali esperienze, del pensiero che immagina e filtra cronache di vita. Perché il nucleo di fondo ha valenza metaforica, simbolica, e si ammanta nel suo riproporsi cadenzato di un alone suggestivo di Mto, tale in quanto allontana il fatto contingente preciso in un tempo di memoria indirizzata a un assetto futuro, dove della vicenda si attui finalmente un compimento autentico (non immediato, non presente). Un tempo, per questo dipanarsi ampio, di Attesa e di Mistero, di incognita.

Dal meccanismo strutturale della Soglia per Genette, indicato qui dal nostro preside Antonio Martorana (nella sua premessa al romanzo), mi è venuto da ricordare la Soglia e il Volto, elemento da me considerato parecchio tempo fa come aspetto tematico di indagine (non al modo di Genette, piuttosto a quello speculativo di Valéry). In Rilke il guardare circoscritto per inquadrature disciplinate e disciplinanti la scrittura (*Le finestre*). In Lina Galli quel suo creare passaggi di stati d'animo segreti e drammatici (*Sommessamente parli, o Non ci toccano, o Ritornano, in Un Volto per sognare*), come pure di lei l'idea del "varco" confidata a Nora Baldi (*Punta Sottile, e Ci attendono*, ivi), o quel suo dire «Sfoglio i volti come tante pagine» (ivi). Ancora in Rilke quando parla dei volti delle cose, e del cieco i cui sensi profondi vedono i volti delle cose, la fisionomia diremmo invisibile di una situazione (*Il cieco*). Dunque, con la Soglia e il Volto, i piani della vicenda del romanzo *Nel cuore della notte*, il procedere narrativo che si affaccia a impressioni segrete raramente esplicite e complete, il più delle volte interrotte come già notato da fermenti di altre poi sovrapposte, a emozioni sopraggiunte da altre parti di questa storia che cresce, si accresce sul modulo ricorrente di «La Zia continuava a raccontarmi», «la Zia narrava» (in tale caso "diretto", con la "Z" maiuscola).

E poi la funzione allontanante del Mito si combina con quella inversa "avvicinante" dell'Attesa (se verso il suo obiettivo), pur sempre uno stato di "distanza" però, un "non avvicinamento" ancora. Quasi che il temporaneo "non avvicinamento" fosse in certo senso intenzionale nella apparente "dispersione" dei vari episodi e storie connesse e moltiplicantisi, in quanto cambiano e si susseguono nell'ordine proprio di sequenze di un film, con la tecnica della dissolvenza e della pausa improvvisa, della zoomata alternantesi secondo il caso a un allargamento di inquadratura.

S'inserisce così in questo modo di procedere un fatto preciso di cronaca, la ricerca di documenti scoperti da poco, e presi in considerazione da questa singolare protagonista "incuriosita", accattivanti «carte, custodite in un cassetto segreto di un vecchio scrittoio, uno dei pochi rottami di mobili che ancora si trovavano in quella casa» (p. 134) in seguito a un passaggio di proprietà, come il tema della conferenza stessa che ancora incuriosisce e attrae sempre lei, come pure lo spunto scatenante dell'invito alla conferenza che dà luogo a tale sua pista investigativa, dapprima solo di curiosità esterna poi anche di interesse psicologico personale.

Ecco lo spiraglio su "Palermo segreta", soggetto di straordinario fascino che emerge sotto stratificazioni e modifiche urbane arbitrarie, ma qui di un mondo sotterraneo «dei cunicoli che, partendo da un'antica chiesa del centro storico, la chiesa di San Matteo, si diramavano per tutta la città vecchia e che la leggenda diceva frequentati, un tempo, dai Beati Paoli, e poi di una cripta che, per quanto ricordava un monaco ultra centenario [...], conteneva dei corpi di frati perfettamente conservati e che era rimasta sigillata dal parziale crollo del monastero durante un terremoto» (p. 135), al centro di questa conferenza (facile il pensiero alla cripta dei Cappuccini invece ben nota), in un circolo di prestigio.

Non solo «per fare una cortesia a chi l'aveva invitato, era stata attirata da un particolare argomento che sarebbe stato trattato quella sera [...]. Di recente aveva letto nei giornali, e anche il telegiornale nazionale ne aveva parlato, che in una casa nobile

della città vecchia, in via Alloro, un edificio cadente, quasi in rovina, che ora il Comune aveva acquistato dagli eredi degli antichi proprietari per farne un museo, erano state ritrovate, casualmente, delle carte appartenenti a uno dei principi di cui il palazzo portava il nome» (p. 134). Curiosità seria, perché «Queste carte [...] contenevano dei disegni anatomici umani e delle formule che facevano pensare che si trattasse di appunti riguardanti delle tecniche di imbalsamazione. Dalle conoscenze anatomiche, quegli schizzi sarebbero dovuti risalire alla seconda metà del Settecento e quindi non era stato difficile individuare i proprietari dell'edificio in quel periodo [...]. Accanto ai corpi o parte dei corpi disegnati, oltre alle formule, c'era scritto anche un nome, talvolta femminile altre volte maschile. Allora quelle ricerche non erano state soltanto teoriche, erano state messe in pratica su dei cadaveri? Il conduttore di una trasmissione televisiva molto seguita, che si occupava di misteri, di fatti inspiegabili, aveva avanzato l'ipotesi che in qualche parte del palazzo, magari in un sotterraneo o dietro qualche varco segreto, si trovassero i corpi di quella persona che il nobile aveva mummificato, dopo averle uccise, probabilmente dei servi... ma queste erano ipotesi fantasiose» (pp. 134-5).

E alla conferenza rivede dopo tanto tempo, «Seduto davanti a lei» (narrata in terza persona), «un signore dai capelli grigi», il vecchio amico Giulio degli anni giovanili che fa seguito alle pagine già del racconto di Giulio (in prima persona, «- Ora di me sai tutto -», p. 124), lui già sposato come le era noto che le racconta il lungo periodo della sua vita, specie da quando si erano lasciati, anzi lasciati dopo le speranze di vivere insieme, come un giovanile amore non detto (pp. 81-8). Un motivo si ribalta nell'altro (la fine del racconto, p. 124 del § XXV, nell'incontro-ritrovamento con le amare riflessioni di Barbara, pp. 135-7 del § XXVIII): proprio in precedenza la narrazione in prima persona al maschile è di Giulio. Lo si ricava da questo sottile passaggio di stati d'animo, di "soglia" (diremo con Antonio Martorana) fra momenti che si richiamano attraverso le interruzioni. «Ma la rondine, invece di picchettare col becco delicatamente la copertura dorata del corpo del principe, straziava senza pietà le viscere di Barbara strappandone pezzo da pezzo. Lei interruppe allora la traduzione, andò nel bagno e aprì l'armadietto, "che la mia mente si perda negli abissi del passato, che il mio cuore fermi il suo battito per sempre" [...]. Andò a sdraiarsi nella poltrona e rimase immobile, aspettando l'effetto del farmaco [...]. Tutt'intorno c'era un profondo silenzio. Improvvisamente una luce bianca abbagliante, poi dei lampi verdi, blu, arancione vorticosamente invasero la stanza, rimbalzando dai muri al soffitto, dal soffitto al pavimento per trasformarsi poi in una verde distesa di pini, in un cielo di un profondo azzurro e in un sole morente di un pomeriggio d'autunno di tanti e tanti anni prima e, mentre un grande benessere la invadeva, vide Giulio e senti la sua voce che raccontava» (p. 114).

Ed è ora in prima persona di lui, per diverse pagine. Lei vista nel racconto di lui. E lui che le confida tutto di sé, «di me sai anche che sono un vigliacco, il solo autore del fallimento della mia vita» (p. 124). In un tale stato d'animo «Barbara lo aveva ascoltato muta per tutto il tempo, ora non sapeva cosa dirgli per consolarlo [...]. Pochi infatti, pensava, hanno il coraggio di mettere a nudo la propria anima, di ammettere davanti a un altro le proprie debolezze» (ivi). Così, nel ripercorrimento tortuoso della loro storia riemergente a tratti, lo stacco dato del fatto diretto: entrarono nella macchina posteggiata lì vicino, seguito dal commento «nessuno dei due parlava» al modo di una colonna sonora in un momento di pausa. Cui subentra di nuovo il fatto, ma riferito "a vista" in un gioco di sguardo, il guardare negli occhi dell'altra/dell'altro:

«L'attirò a sé e i suoi occhi sprofondarono in quelli di lei. E allora Barbara vide riflessi in quegli occhi intensi, pieni di un'umile richiesta d'amore, una distesa di pini di un verde morente sotto un cielo violetto dove il sole, da poco tramontato, lasciava veli danzanti di porpora e d'oro» (p. 124).

Che è un gran bel riflettersi e scambiarsi di posizioni anche strutturalmente complementari di racconto nel romanzo, racconto non proprio autonomo ed "estraneo",

bensi fase, parte che ora si chiude della storia a più riprese già fatta intendere dalla/della protagonista. Epilogo amaro (sentiva «un gran vuoto intorno, una disillusione come per un inganno subito», p. 137) della storia di lei che tornata a casa, considerando quanto egli le aveva taciuto (la decisione di sua moglie di adottare un bambino, p. 136), «in cucina, dove ormai consumava i suoi pasti, non smetteva di pensare a quell'avvenimento che le aveva turbato la serata» (p. 137).

Situazioni nascoste, sovrapposte e tortuose. Dei personaggi, dei luoghi, fra loro confusi. Città nascosta, con i suoi luoghi segreti di un mondo inaccessibile, o riservato a pochi, non diversamente da talune altre più o meno grandi, attraenti per una loro vita sotterranea. E l'episodio dell'incontro con Giulio è rivelatore di tutta una storia lontana, riemersa, del fondo amaro di un'esistenza tuttora presente, di lei. Rintracciabile nei riferimenti a vie, case magari non sempre di bella apparenza, nel ricordo dei momenti felici di lui con i colleghi universitari che si diffonde a parlare lungo il suo racconto. «Ci piaceva passeggiare per le strade, a quei tempi non sempre bene illuminate, del centro storico con i suoi antichi palazzi in parte diroccati dai bombardamenti della guerra ormai lontana e di cui nessuno più parlava attorno al tavolo da pranzo nelle sere d'inverno. Restavano però le macerie e i ruderi dei palazzi cadenti che non erano vuoti e abbandonati, come si sarebbe detto a prima vista, ma brulicavano di una vita nascosta e disperata al di sotto della povertà, al di sotto della più misera delle miserie, la vita di coloro che vivevano nella periferia più lontana e oscura di una società che li avrebbe sempre ignorati [...]» (p. 121). Anche i sentimenti di Barbara «brulicavano di una vita nascosta», sopita e rintuzzata da lei per pudore, per la situazione creatasi dal "tradimento" di lui.

3. Non più la morte della rondinella con un finale fantastico-allegorico messo esplicito per un insegnamento edificante, ma qualcosa di nascosto che nel romanzo *Nel cuore della notte* svela senza risolvere il Mistero, anche quando Barbara dice «ma ora avevo capito, il mistero mi si era svelato» (p. 140). Per lei. E per il lettore? Diremmo meglio, per il fatto in sé. Per la vicenda, basta questa chiarificazione? C'è il mistero della sofferenza, del male, del nostro stesso esistere, ben maggiore che quella del Principe non più felice. Pirandello si chiederebbe «C'è logica?». Anche capire (nel razionale) non basta.

E ricomincia il racconto, sulla traccia della Zia quando narrava, di Barbara «che aveva ripreso a battere sulla tastiera la traduzione che ormai si avviava alla fine» (p. 138), e che non deve solo tradurre, ma farsi una ragione della vita (sulla falsa riga di tanto tradurre), della propria, di uno stare fra avvenimenti in qualche modo insoliti, certo sviati dalle aspettative, dalle possibili promettenti premesse (con Giulio). E nella sofferenza anche del corpo, nel venir meno delle forze, quando la morte prospetta una nuova Soglia aperta su ciò che non conosciamo, ancora. Riprende il racconto alla bambina, che si era fatta a sua volta adulta interprete di questa vicenda, sfuggita dalle mani del Principe non più felice, lui persi gli occhi, persa la spada preziosa, portato via il rivestimento d'oro. Al tempo della *diegesi* non corrisponde il piano di costruzione del romanzo con l'ordine distributivo dei fatti, degli elementi di tale vicenda o *diegesi*, per es la notizia informativa «La zia era morta già da alcuni anni, il marito solo da un mese» (cap. X, p. 54), a un terzo circa del romanzo, quando poi Barbara continua il suo racconto sino alla fine, attraverso le impercettibili fasi di un subentrare della nipote "narrante" alla Zia quando lei raccontava (la zia pure vista com'era da bambina, la nipote piccola pure ripresa da adulta "sovrapposta" alla Zia narrante). Della protagonista, che cerca di capirsi nella zia e nel ricordo del suo «racconto di questa fiaba» (pp. 52-3), «quella sensazione che somigliava quasi a un presentimento o forse a un ammonimento» (p. 53), preannunciante in qualche modo «il significato della sua esistenza, lo svelarsi del mistero che la zia una volta le aveva preannunciato all'inizio del racconto, ma che lei ora non ricordava più» (ivi).

A questo punto, nel suo animo assorto prossimo ad addormentarsi (dopo che un velo di tristezza, «come una volta nel giardino dei suoi ricordi, era sceso nel suo cuore» durante una breve pausa sul testo del Principe Felice, segnata dalla citazione conscia/inconscia «"Non è la Morte sorella del Sonno?"», p. 132), il lavoro di traduzione volge dunque alla fine e le risuona (di nuovo) in mente la frase chiave «"Non è la Morte sorella del Sonno?... In quel momento si senti all'interno della statua uno strano *crac*, come se qualcosa si fosse rotto [...]» (p. 138). Così, già straziata per sé (il rapporto con Giulio e le emozioni sofferte, specie p. 124), scossa poi qui allo spaccarsi del cuore di piombo, appunto (p. 138), «Lei allora rivisse quella serata, quando il suo cuore di carne si era spaccato in due nel momento in cui, uscita dalla macchina dopo quella notizia e la volontà di lui di interrompere tutto tra loro, avrebbe voluto che la richiamasse, dicendole che quello che le aveva detto non era vero, che aveva solo voluto mettere alla prova il suo amore» (ivi). Vanamente però.

Qui il suo intenso riflettere, intimo, fra sé e sé, portato dalla regia narrativa, la vede affranta in una precisa condizione temporale: «Quando salì a casa andò dritto nella stanza da letto dei genitori, dove non entrava mai, ma che la donna ogni settimana spolverava e arieggiava e si coricò in quel letto le cui lenzuola venivano cambiate regolarmente, come se la camera fosse abitata o aspettasse ospiti» (p. 138). Di nuovo, con il fatto la notazione di riferimento e confronto con un "prima" (gradevole, rassicurante). Ecco, «Si coricò nel mezzo, come faceva da piccola, tra i suoi genitori, ed essi tornarono sulla terra da quella lontana stella ai margini dell'ultima di tutte le galassie dell'universo che è il meraviglioso mondo dei Morti e dal quale è permesso loro di tornare solo una volta in tutta l'eternità» (ivi). Fantasticheria compensatrice e credenze diffuse di una cultura naturale "utilizzata" al caso proprio. «Così aveva sognato di loro: che erano discesi per lei in quella stanza e le si erano coricati accanto negli stessi posti che una volta occupavano quando lei, da piccola, dopo un brutto sogno, cercava il loro conforto [...]. E in quel sonno profondo, non c'era Giulio, non c'era menzogna, non c'era dolore, solo un'immensa, profonda, totale serenità» (ivi). Il luogo gratificante, dove potersi chiudere in sogno. La casa grande, già presente nel racconto rievocativo disagiato più lontano (p. 63), poi in quello difficile più vicino (p. 138). Una storia che da più rami confluisce verso il suo culmine.

Ora appunto, «Lei non sempre era in grado di uscire per provvedere alle proprie necessità giornaliera. Sistemò meglio il cuscino e si sdraiò senza scostare le coperte. Com'era più comodo avere tutto nella stessa stanza, il letto, il computer i libri. C'erano anche il telefono e un televisore che però non usava quasi mai, nemmeno la sera, preferiva sempre leggere. Anche la cucina e il bagno erano vicini [...]. Nelle altre stanze Barbara non andava mai, non era necessario. E poi nelle altre stanze abitavano i fantasmi. Una notte, nei primi tempi della sua malattia, lei aveva osato entrare nel salotto. Era l'ultima delle dodici stanze della sua grande casa, lì dove tra divani, vetrine e altri antichi mobili stava quella pendola che ogni settimana la donna delle pulizie caricava, prima di andarsene, con una chiavetta che poi riponeva nel solito cassetto di una grande credenza in noce. I rintocchi delle ore e delle mezze, che giungevano da lì smorzati fino allo studio, confortavano le sue notti insonni [...]» (p. 63). La compagnia del suono nel silenzio solitario (Leopardi, «veniva il vento recando il suon dell'ora dalla Torre del Borgo»).

Incontra questa voce narrante tesa a ricomporre l'ampio quadro sogni, incubi, impressioni subitane fra esperienze diverse e molteplici, moti d'animo improntati anche al senso di malinteso, dell' "errore", a un confondersi fuori dal dominio della razionalità (Svevo, sbagliò funerale; Borgese, sbagliò piroscifo), come l' "errore" per Rosa Ponte (Barbara) di credere sbagliata l'ora della pendola, «Ma una notte [...] improvvisamente si accorse di non aver notato il silenzio dell'antico orologio. Pensò di essersi distratta e di non aver percepito i rintocchi nell'ansia di prender sonno. Sospettò anche che la donna avesse dimenticato di dare la carica, ma poi riflettendo capì che non era possibile [...]. E allora cosa poteva essere successo [...]?» (pp. 63-4). Tutti elementi che riempiono la

vicenda di Barbara o del Principe non più felice in un ambiente anche urbano significativo, Palermo, ricco di dignità, e allungano il tempo dell'Attesa (come la tematica da me considerata in *I segnali dell'Attesa per Pavese e Valéry e gli archetipi conosciuti in Antonio Conti*, appartenente a *Il Simbolo nel Mito attraverso gli studi del Novecento*, a cura di A. Aiardi e S. Sconocchia, Centro Internazionale Studi sul Mito, Università di Macerata 2007) per l'incidere della sofferenza e del disagio, quasi la sviano, la dilazionano, la trattengono nel suo complesso farsi verso quel culmine.

4. Ricorrono dunque nella struttura del romanzo *Nel cuore della notte* l'Attesa lungamente cadenzata di qualcosa che si sente si deve compiere, il sonno quando benefico come un sogno gratificante, l'oblio di un presente diretto o solo richiamato, elementi insistiti rivelatori gradualmente di un culmine che sta nella realtà più profonda dell'immaginazione e del sogno auspicato. Per gradi prefiguranti quello svelamento, in particolare la riflessione o momentanea presa di coscienza di Barbara, in terza persona, che ricorda(va) come «il racconto di questa fiaba, quand'era bambina l'aveva colpita ma ora, da adulta, anzi abbastanza avanti negli anni, non sapeva dare un nome a quella sensazione che somigliava quasi a un presentimento» (p. 53). Le occorre «trovare nel racconto un significato che appartenesse solo a lei come la zia le aveva promesso e che allora, sebbene bambina, aveva intuito» (ivi). Chi e cosa si annuncia nel messaggio difficile da intendere? Sintomatica la commozione di entrambe, nel ripercorrimento insoddisfatto di Barbara:

«La Zia si interruppe e disse: - La storia ti ha fatto piangere, vuol dire che sei una bambina sensibile e che anche alla tua età capisci tante cose [...]. – Cosa vuoi sapere, - chiese dolcemente la Zia - se la rondinella portò al giovane scrittore lo zaffiro del Principe con cui comprare legna e cibo? [...]. – Vedi, il Principe, quando era vivo, non si era mai preoccupato di sapere come stava il suo popolo. Viveva in un grande palazzo contornato da un parco e da lì non usciva mai [...]. Ma quando morì, e dall'alto della colonna poté vedere quanto povera e infelice fosse la sua gente, pur non avendo più un cuore umano, ma un cuore di piombo, come tutte le statue, ebbe pietà di quelli di cui non si era mai curato. Ma ora non gli restava che il suo corpo da donare, che era prezioso perché fatto d'oro e pietre rare, ma che sarebbe stato inutile se fosse rimasto lassù solo come abbellimento della città. Donare se stessi è un miracolo che solo l'amore può fare. Così mi disse la Zia e io capii» (p. 80). Capire, non nella razionalità consapevole ma nell'intuizione.

Chi si annuncia "nel cuore della notte", suonando alla porta, non può avere volto e nome nella realtà contingente della veglia e del razionale, altro che per via metaforica differita o più volte annunciata, può solo prendere (razionalmente?, inconsciamente?) alla sprovvista, cogliere di sorpresa (una sorpresa che magari metta in scacco l'attesa dimenticata). La rondinella e quel cuore spezzato assumono una portata di nuovo significato, dalla fiaba allegorica al problematico romanzo, dove è diversamente straziato il cuore della nipote protagonista. Su di lei prende nuovo corso il pensiero che la tocca e la emoziona al confronto, «Com'era simile nell'aspetto lo scrittore che viveva nella soffitta, descritto da Oscar Wilde, al giovane collega che aveva subito notato quel primo giorno di scuola di tanti anni fa, entrando nella sala dei professori della nuova scuola [...]. Questa era stata la prima volta che aveva visto Giulio ed era rimasta stordita da quella raffica di parole» (pp. 80-81). Allora, «Sognare le era stato facile in quei primi tempi, anzi in quei primi giorni, [...] con l'allegria di incontrare Giulio» (p. 83). Ora, come nella pagina non scritta e letta da Rosa Ponte alla presentazione del libro (Palazzo Asmundo, 19 giugno 2011), l'anima della protagonista si aggira tra emozioni e fantasmi, cercando la Soglia, la sua, nelle fisionomie apparenti delle cose

Dallo spiraglio appena aperto vede Barbara al momento dentro se stessa (con altra voce, di Carmelo Fucarino, potremmo aggiungere «Solo uno spiraglio ho dischiuso / tra battente e battente / e un luccichio / tremola tra le palpebre, / le pupille in attesa. // [...] //

Fermarmi ad attendere / statua di sale / oltre la soglia / e non chiedere parola / che sussurri menzogne, / misteri già tutti svelati», *Al di là della porta* ; magari con accanto questo pensiero di lui in prosa che dice «Davanti alle infinite strade, i raggi della ruota che gira in eterno, l'uomo si era scoperto nudo, prigioniero di tutte le strade percorse [...]», *A' rebours*, entrambi in *Percorsi di labirinto*). Mentre non sembra prigioniera delle strade percorse, ma di malintesi, rigidità di comportamento proprio, di non aver colto in tempo una possibile situazione a lei favorevole. Di non aver colto i messaggi delle cose, rimanendo invischiata in un "non svelamento". Che ora si dipana e a quel culmine le si offre, su quella soglia. Quale.

La soglia dell'Amore generoso nella sua pienezza, verso l'intera esistenza, «"[...] com'è meravigliosa la potenza dell'amore!"» (p. 71), per Barbara che traduceva e rifletteva (ma, «Chi meglio di lei avrebbe potuto dire di conoscere la potenza dell'amore... e anche la sua crudeltà?», ivi). E della Morte quanto della Vita autentica «che dura» (così nei versi di Biagio Marin), non può avere volto comune. E della Memoria, che colma il vuoto della dimenticanza e della stratificazione separatrice, e richiama magari amaramente in vita tanta esperienza rimasta in abbandono. Oblio, e «amarezza di qualcosa di incompiuto, di qualcosa che avrebbe potuto essere o avrebbe dovuto essere, come di una risposta, da lungo attesa, che prima di giungere si era dissolta nel vuoto» (ivi). Un'esistenza che «non conclude» (direbbe Pirandello), prima del farsi chiaro nella mente di lei.

Si fa strada il Volto, una fisionomia senza nome (come la Zia), si fa strada la persona ormai senza figura (Giulio, persa con la realizzazione mancata l'unità delle proprie azioni), si rivela il significato fatto essenza, mai pronto e immediato da riconoscersi in tratti pratici fisici, se comunque importante e vero di là dalle lacerazioni, che per ciò si fa "attendere", senza una riconducibilità nell'ordine del consueto, e si ricompone ("converge") nel pensiero, quando questo immagina e sogna una realtà autentica. Nell' interiorità non frastornata della notte, sciolto il filo tortuoso al fine con lo svelarsi della chiarezza .

Palermo (Trieste), 19 maggio 2011

Fabio Russo (040. 9498111)
< russo.fab@alice.it >