

Per una cosmografia della peste. Appunti sulla storia di una metafora nel romanzo del secondo Novecento di *Fabio Stassi*

Era il terzo giorno di scirocco, l'aria greve, lattiginoso il cielo, il mare d'un verdastro torbido, oleandri robinie lentischi vizzi, muti, lenti gli scaricatori del mercato, la gente oppressa da quel sudario molle, quel fuoco mucido che sulla terra era calato nel finire di quella primavera. Impose a lui che andava verso lo Spasimo, per la Porta dei Greci, oltre le mura e Santa Teresa alla Kalsa, un cerchio di dolore sordo alla testa.

Era il tempo febbrile delle pesti, del colera di Palermo. In quel molo arrivava il paranzello o brigantino con l'infetto che lo scirocco spargeva al Castellammare, al Borgo, all'Oreto, a Sant'Erasmus, ai Tribunali.

Passavano i mulatti in cerata nera per quel tratto, le carrette cigolanti, «Chi ha i morti» gridavano.

Le fosse di Santo Spirito e di Vergine Maria erano colme, fumi grassi s'alzavano dalle spiagge.

Vincenzo Consolo, *Lo Spasimo di Palermo*

I Il seme della peste

In una sua introduzione al *Pentamerone*¹, Italo Calvino inventariò le metafore usate da Basile secondo varie categorie: le metafore dell'alba, quelle dell'opposizione semantica luce-buio, le appartenenti a un codice medico, le metafore della morte e via di seguito. Ne venne fuori quella che lui chiamò una «mappa», un suggestivo reticolo di metafore-meridiani e metafore-paralleli indispensabile per circumnavigare un'opera letteraria e tracciarne la forma. Se proviamo a tradurre questo suo discorso di perito cartografo in un suggerimento metodologico e ne ribaltiamo il punto di partenza, risalendo a ritroso le pagine dei romanzi o degli scritti in cui appaiono, di molte altre metafore potremmo scoprire una inedita e comune cosmografia.

La peste è senz'altro una di queste. In ogni tempo ha avuto il suo cronista. Tucidide, Boccaccio, Manzoni, su tutti, l'hanno consegnata dalla memoria storica a quella traslata e universale della letteratura. Negli ultimi cinquant'anni, inoltre, molti personaggi di finzione ne hanno fatto esperienza e, per quanti oblii ne sono seguiti, la loro è rimasta la più pittoresca testimonianza di tempi tristi e infermi. Tenendo saldo lo sguardo,

infatti, soltanto sulla narrativa contemporanea, la sua rappresentazione, realistica o allusiva, ricorre insistentemente, tanto da fissare in un generico sentimento della resistenza e in un altro dell'apocalisse una delle principali dialettiche che sottende i rapporti tra il romanzo e la storia presente.

Ma perché il mal contagioso si è riaffacciato sugli atlanti della letteratura alla fine della seconda guerra mondiale, senza più sparirne? Quali i nessi e i motivi? Purtroppo una storia della metafora, come auspicava Lucien Febvre², e di alcune metafore in particolare, non è ancora stata scritta. Non ci resta, dunque, che avanzare delle ipotesi.

La peste è la piaga che afflisce gli uomini per secoli: la malattia per eccellenza, il morbo, il male peggiore³. Ha una sua lugubre nomenclatura: il monatto che trasporta i morti, l'untore che diffonde il contagio, il lazaretto che racchiude le vittime, l'aggettivo "nera" che a lungo l'ha accompagnata... È portata dall'animale più immondo: il ratto, e non presenta un quadro clinico omogeneo. Non esiste una peste, esistono le pesti. Per di più, è avvolta dalla paura e dal sospetto: paura per ciò che non si conosce, paura di contrarne l'infezione, paura di un veneficio (e relativo sospetto del vicino, del padrone di casa, di un passante che vada troppo rasente al muro⁴). Segue gli esodi, è veicolata dagli eserciti e provoca una morte veloce o addirittura istantanea ma insieme ostentata. Naturalmente, ha i suoi profeti e le sue infermiere. E i suoi reduci. È infine maleodorante, come tutte le cose che imputridiscono.

La sua virulenza la rese esemplare e alla fine idiomatica, tanto che fu debellata in ogni parte del mondo, meno che nei dizionari. Non c'è sinonimo più efficace per indicare l'esplosione di un'epidemia o il dilagare di una qualsiasi corruzione. Anzi, con la sua identificazione batterica nel 1894 e la sua progressiva scomparsa, a parte alcuni focolai ancora attivi tenuti sotto controllo dal sistema sanitario internazionale, il termine "pestilenza" e tutti i vocaboli relativi furono definitivamente metaforizzati: si può vincere una malattia, ma non cancellare la memoria della situazione che quella malattia aveva determinato e le conseguenti possibilità che ne erano state rivelate. Da molto tempo, il suo nome non indica altro che questo: uno stato estremo, una condizione di condiviso malessere, da cui si genera la diffidenza, la menzogna, l'errore, l'odio, la sopraffazione, l'isteria burocratica e, in definitiva, l'ingiustizia. La sciagura della peste che sopravvive è questo scadimento universale dell'umano, su cui la letteratura ha lavorato con sorprendente coerenza, costruendo infinite variazioni su un solo tema.

Lo aveva ben compreso Manzoni. *I Promessi Sposi* sono, per citare ancora Italo Calvino, «il romanzo della carestia, della terra desolata», ritraggono una natura abbandonata dal divino e propongono «una visione della storia come continuo fronteggiamento di catastrofi» e una religiosità

affatto «consolatoria» o «dissimulatrice della spietatezza del mondo», una religiosità che «nel suo nocciolo profondo non è più ottimista dell'ateismo di Leopardi»⁵. La peste è il fulcro del congegno narrativo, uno straordinario laboratorio che riproduce la chimica di ogni sentimento: «oltre che grande rappresentazione corale, è una dimensione nuova in cui tutti i personaggi e le storie si ritrovano diversi»⁶. Una dimensione che, pagina dopo pagina, acquista d'autonomia tanto che l'inserito che rievocava l'atroce episodio della colonna infame Manzoni si vide costretto a squadernarlo dal romanzo, facendone una delle più lucide e geometriche riflessioni che siano mai state scritte sulle oscure passioni che si animano sotto ai flagelli, un libro magistrale su «un delitto che non c'era, ma che si voleva», sull'«indegnaione alla rovescia», l'«innocenza disarmata», il «timore di mancare alle aspettative generali»... insomma, su quello che Manzoni stesso definì riassuntivamente un «sogno perverso e affannoso»: il «tempo del colera»⁷.

Come tutte le situazioni estreme, anche la peste impone una rivolta etica: invoca un riscatto, suscita la pietà, la necessità di intervenire o, almeno, l'esigenza di un esame disincantato ma partecipe della fragilità della condizione umana esposta ai capricci della *Tüche* greca o ai disegni di un'imperscrutabile giustizia divina o, soltanto, alla propria devastante negazione. Prima era il Fato a regolare o promuovere il disordine delle cose; l'uomo poteva solo sperare nella benevolenza di un dio: aiuto e pena venivano entrambe dal cielo, non restava spazio che per la volontà e per l'astuzia. Poi seguì l'età del castigo: dal VI al XIX secolo la peste fu raffigurata come una freccia che colpiva l'umanità per i suoi peccati⁸. Un male che scendeva dall'alto, come una folgore, la cui causa era già umana ma la fonte ancora divina, soprannaturale. L'artista ne dava spesso un riscontro diretto, in tavole, affreschi, ex-voto... (sin dall'inizio fu privilegiato, tra arte e peste, un rapporto di testimonianza oculare, anche se simbolica). Solo nel Novecento, dopo che la scienza aveva dimostrato che a provocare l'infezione è un batterio parassita della pulce dei ratti, decadde lo schema iconografico della freccia avvelenata ma, ancora più profondamente, si incrinò il tradizionale piano cartesiano su cui si sosteneva la sua, ormai millenaria, rappresentazione. Apparve abolita di colpo, per quanto ciò accadesse in seguito ad una lunga gestazione, la prospettiva verticale. Da Camus in poi, non ci sarà più un "alto" e un "basso", una freccia che scende, né un luogo della giustizia, né uno della provvidenza, né uno della punizione. Tutto torna all'uomo, interamente: colpa e responsabilità, cura e malanno, principio e fine. All'uomo non si addebiterà più la famigerata diceria di diffondere il seme della peste, un seme scagliato comunque sul mondo da altra terribile mano; sarà lui stesso l'origine di quel seme, l'arco che lo ospita. Negli anni immediatamente

successivi al secondo conflitto mondiale, si compirà così un processo di dolorosa antropomorfizzazione: anche la peste, il peggiore dei flagelli, si dovrà attribuire, come è stato per le guerre o per le carestie, alla natura umana. Lo scarto è violento. Da una scaturigine inclemente ma in ogni caso celeste si è costretti a riconoscere una derivazione mostruosa: la distanza è la stessa che passa tra gli dei e i topi. Addirittura, il carattere animalesco della malattia solleva una rilevante questione ontologica e altri importanti corollari. Le categorie dell'“orrore”, della “barbarie”, della “bestialità”, tenute sempre disgiunte dall'“umano”, si mescolano tra loro, soprattutto di fronte all'inaudita verità di Auschwitz. E ci danno l'idea intollerabile di un'affezione che può risalire dalle bestie agli uomini, e confonderli, invocando una riflessione più vasta, un vincolo di memoria: l'unico vaccino o lenitivo possibile.

2

Dalla tubercolosi alla peste

Nel Novecento, il «tempo del colera» di cui parlava Manzoni si mostra per la prima volta con la *Morte a Venezia* di Thomas Mann. È il 1913. Siamo alla fine dell'età degli imperi ⁹. Nulla, nel racconto, vi è ancora dichiarato: né la natura dell'epidemia, né il suo diffondersi. Ma i segni vi sono già tutti: una generale impressione di sfacelo, l'aria afosa e lagunare, la metafora rovinosa di Venezia. La frana è già iniziata: tutto corre verso la cenere, come vuole l'etimologia del protagonista, Gustav von Aschenbach. Ma la sua vicenda non ne è che il presagio, una di quelle straordinarie anticipazioni che a volte la letteratura concede.

Qualche anno dopo la grande guerra, lo stesso Thomas Mann, ne *La montagna incantata*, eleggerà la tubercolosi, e non la peste o il colera, a malattia della coscienza europea. All'inizio, il libro «non doveva essere altro che un riscontro umoristico alla *Morte a Venezia*» ¹⁰. Questo scherzo molto serio, invece, lo tenne impegnato a lungo. Ne venne fuori un romanzo-sinfonia che racconterà la formazione di un giovane, i «sette favolosi anni del suo incantamento» ¹¹. Il sanatorio è infatti, spiegava Thomas Mann agli studenti di Princeton nel 1939, un surrogato della vita dove anche il concetto di tempo diviene lussuoso ¹² e la tubercolosi un indizio dell'inadeguatezza e inettitudine dei giovani, il miglior espediente per figurare una lesione della volontà o dell'anima e, freudianamente, una malattia della civiltà ¹³ in uno stadio già avanzato.

Nel 1924, data di pubblicazione del libro, tuttavia, c'era ancora lo spazio per una possibile guarigione, o almeno per la conoscenza del male. Presto, invece, le cose peggioreranno. Klaus Mann, il figlio di Thomas, nei suoi diari, definirà la «peste bruna» ¹⁴ il vertiginoso affermarsi del

nazional-socialismo in Germania negli anni Trenta. Seguiranno la Spagna, la lunga stagione della guerra, la nozione di Auschwitz. All'indomani del secondo cataclisma mondiale, appena tutto sarà, almeno in parte, placato, della peste se ne avrà di nuovo notizia ad Orano, una cittadina dell'Algeria francese, la mattina di un 16 aprile quando «il dottor Bernard Rieux, uscendo dal suo studio, inciampò in un sorcio morto, in mezzo al pianerottolo. Al momento non vi fece caso e, scostata la bestia, discese le scale; ma non appena nella strada gli venne il pensiero che quel sorcio non era al posto suo, e tornò indietro per avvertire il portiere»¹⁵.

È il 1947. A differenza della tubercolosi, la peste annuncerà a tutti la disperazione di una cognizione irreversibile. Sarà la sanzione definitiva di un contagio a cui non c'è più rimedio. Come ha illustrato Giacomo Debenedetti, nel romanzo del Novecento si era già consumato un divorzio tra il personaggio e il suo destino. All'epica del realismo era seguita l'epica dell'esistenza: per scoprire il loro destino, i personaggi avrebbero dovuto scendere ognuno nel proprio inferno e ripercorrere così l'archetipo della pietosa e sgomentevole *Nekuia* di Ulisse. Ma, scrive ancora Debenedetti:

in anni recentissimi, quella *Nekuia* forse provvidenziale che i nostri scrittori rifiutano a se stessi e ai loro personaggi, si è invece compiuta nella realtà. E anziché un solo eroe, un immaginario ambasciatore, siamo stati tutti quanti, collettivamente, noi cittadini d'Europa, ad attraversare il varco oscuro. La sorte dell'Europa occupata dai tedeschi ha infatti ripetuto, con liturgica esattezza, l'antico rito. Sui luoghi sacrificali regnavano nebbia cimmeria e notte: *Nebel und Nacht*. Chiamati dal sangue delle vittime, furono uditi gli oracoli. Dicevano che il sacrificio non era inutile, se doveva propiziare il ritorno di quella che propriamente è vita: una vita degna di essere vissuta, erano le parole di allora. Esse furono udite, furono condivise anche dagli uomini che oggi sono ricaduti nell'angoscia, nel senso dell'Assurdo¹⁶.

L'inferno del dottor Rieux sarà la sua lotta contro l'epidemia. Orano è una cittadina senz'alberi, pigra, indolente, il teatro africano di questa sventura. L'accrescimento delle morti vi procederà geometricamente e Rieux vi rimarrà solo: la moglie, partita prima dell'epidemia, non potrà tornare. Camus ce lo descrive come uno che ha l'aria di un contadino siciliano: spalle robuste e vestiti scuri, passo rapido ma svagato e un fondo di misantropia; un uomo senza Grazia, che odia la morte, il male e l'infelicità e non vi si abitua, e si ostina a parlare il linguaggio della ragione. La peste, per lui, è un'interminabile sconfitta. Dalla finestra della sua casa, certe sere, guarda in silenzio la sua arida città dove i topi sono venuti a dissanguare. Ai cinematografati danno sempre lo stesso film e per i marciapiedi girano eroi insignificanti e sbiaditi. Educato alla miseria e

alle difficoltà, Rieux si ubriaca allora di nausea e abnegazione. E Camus commenta che «pestilenze e guerre colgono gli uomini sempre impreparati»¹⁷: le guerre sono stupide, ma ciò non gli impedisce di durare. Lo spettacolo, nel frattempo, si fa apocalittico: cumuli di morti, campane delle ambulanze, panico generale. Ma i migliori alleati del morbo sono ancora una volta lo spirito burocratico, l'indifferenza, la diffidenza. La dimensione è classica, manzoniana. In questa situazione, Rieux si mette a scrivere una cronaca in terza persona, redatta con un superiore riserbo ma senza nulla nascondere e nella sincera partecipazione al dolore comune. «*La peste* è una confessione, e tutto al suo interno è calibrato in modo che questa confessione sia tanto più completa quanto più il racconto è indiscreto»¹⁸.

Nello stesso anno della *Peste* di Camus esce un altro romanzo ambientato in Africa: *Tempo di uccidere* di Ennio Flaiano, la cui prima frase è esemplare «Ero meravigliato di essere vivo, ma stanco di aspettare soccorsi»¹⁹. Questo stupore è una sindrome comune, un sentimento ambivalente, che nel 1947 genera un certo disagio per quanto si è vissuto. Ci si meraviglia della propria sopravvivenza, come di essere scampati a un incidente fortuito. È quanto capita a questo tenente mentre va a farsi firmare una licenza. Secondo lo schema che Propp ricavò dall'analisi morfologica della fiaba, anche qui l'azione prende avvio da una funzione di danneggiamento²⁰, sia l'irrompere di una epidemia o un camion che rotola fuori strada. Sin dalle prime pagine, nel libro dilaga una molesta sensazione olfattiva e di sofferenza: il tenente ha un terribile mal di denti e per giungere al comando imbocca una scorciatoia che gli hanno indicato alcuni operai, deve seguire il puzzo dei muli morti. Nella boscaglia, naturalmente, si perde. Da questo punto in poi comincerà una catena di eventi che lo porteranno in poche settimane a sperimentare l'omicidio, il furto, la lebbra e, soprattutto, la propria vigliaccheria. Il romanzo termina così com'era iniziato: nella meraviglia della propria inverosimile guarigione e dell'ancora più inverosimile rientro, senza alcuna conseguenza esterna, nella propria precedente esistenza. Alla fine, tutto si ricompone, come dopo i vapori di un'allucinazione, e il tenente conclude che la vita è «un dado senza punti»²¹. Ma l'ultima immagine è, ancora una volta, sgradevolmente olfattiva «Affrettai il passo, ma la scia di quel fetore mi precedeva»²².

Nel romanzo di Flaiano è la lebbra a colorare la metafora della malattia di un evidente carattere sessuale. Ha scritto Anna Foa che nel Medioevo la lebbra era un altro segno del peccato e del Male e che anticipò, esaurendola quasi del tutto, la valenza simbolica della sifilide²³. Rispetto alla peste, la lebbra ricalca quindi il tema della punizione divina, ma accentuandone il rapporto con la lussuria. La sua azione è tuttavia più

circostritta, riguarda in questo caso la coscienza di un solo individuo e non comunica ancora il senso di una morte inevitabile e universale. Ma ugualmente è l'indice di una piaga interiore che non si potrà risanare.

Si deve sottolineare pure come l'Africa diventi nel 1947 un luogo letterariamente rilevante; l'Africa: un paese triste, guastato, invaso, abitato dalle iene, un continente che è già una gigantesca metafora «lo sgabuzzino – scrive Flaiano – delle porcherie»²⁴ del mondo.

A pochi gradi di longitudine dalla peste di Orano, ma nello stesso quadrato geografico, e, immaginiamo, negli stessi giorni in cui il tenente di Flaiano si smarrisce nella boscaglia, un giovane reduce si ricovera in un sanatorio della Conca d'Oro: un altro sanatorio per malati prevalentemente di tubercolosi, sulla strada tra Palermo e Monreale, edificato su una seconda montagna incantata. Lo chiamano la Rocca. Il reduce vi è giunto «da molto lontano, con un lobo di polmone sconciato dalla fame e dal freddo» e «un pugno di ricordi secchi, e una rivoltella scarica fra due libri, e le lettere di una donna che ormai divorava la calce, fra Bismantova e il Cusna, sotto un cespuglio di fiori che avevo sentito chiamare aquilegie»²⁵.

Così ha inizio la *Diceria dell'untore* di Gesualdo Bufalino. Il libro rimase nei suoi cassetti per decenni, sottoposto a un incessante lavoro di lima, un *opus infinitum* che sarebbe continuato in eterno se nel 1981 l'autore, ormai sessantenne, non fosse stato convinto a pubblicarlo. Ma, per così dire, storicamente, ossia per clima, tema e ispirazione, il suo romanzo appartiene al dopoguerra. La scrittura di Bufalino è, come lui stesso la definì, una «scrittura funeraria e sontuosa»²⁶, uno «scialo di aggettivi» che in quegli anni suonava dissonante con i modelli narrativi della «glaciazione neorealista» e che voleva «contrastare l'ossificazione del mondo in oggetti senza qualità» e «restituire ai nostri occhi ormai miopi il sangue forte delle presenze e dei sentimenti»²⁷. Ma, a dispetto di tanta esuberanza stilistica, il suo barocco racchiude e contrae il maggior numero possibile di significati e messaggi, usando una tecnica fortemente ellittica, che gli favorì spesso l'aforisma fulminante e perfetto.

Il suo giovane reduce è un altro personaggio che nasce dalla più terribile delle esperienze umane, quella della guerra da poco trascorsa. Ma i libri traggono origine anche da suggestioni esterne e accidentali. E Bufalino confesserà che a presiedere l'allucinazione della *Diceria* furono i versi di un poeta arabo, Ibn Zafar, che accostavano un'immagine di sfacelo a una di fulgore²⁸, e un quadro anonimo e medievale il *Trionfo della morte*, miracolosamente scampato ai bombardamenti e ancora conservato a Palermo, a Palazzo Abbatellis. È un dipinto, per chi lo ha visto, molto particolare, non meno drammatico e attuale di *Guernica* di Picasso: ritrae una Morte a cavallo che semina intorno a sé dolore e lutto

tra gente ignara e distratta.

La Diceria è dunque dominata da una cadenza di lutto, come quelle «imparate nell'infanzia da grandi contadine vestite di nero»²⁹. Nelle pagine e nel titolo di questo libro intarsiato di aggettivi per anni, la tubercolosi di Thomas Mann e la peste di Camus finalmente si sovrappongono. Alla Rocca, il giovane reduce passa il tempo in infinite discussioni o a giocare a scacchi o a tessere un amore impossibile con un'altra malata dagli ambigui trascorsi. È un amore puerile e condannato, un amore di parole più che di atti, il cui sbocco è una fuga a due senza speranza e la morte di lei in un alberghetto sul mare. «Guarda come mi lasci in mezzo alla via: – proromperà alla fine il protagonista – una guasta semenza, una sconsecrata sostanza, un pugno di terra su cui casca la pioggia...»³⁰.

Così si resta, per Bufalino: guastati, sconsecrati. Così rimane chi sopravvive, chi guarisce, magari inaspettatamente, «per chissà quale disguido o colpo felice di dadi»³¹, forse dello stesso dado senza punti di cui parlava Flaiano. Mentre *La montagna incantata* terminava con Hans Castorp che nel 1914 usciva finalmente dal suo sanatorio per andare ad arruolarsi e probabilmente a morire in mezzo al fango nel crepuscolo di una battaglia della prima guerra mondiale, i personaggi che dopo il 1945 sperimenteranno il morbo di questa nuova consapevolezza provengono già dalla morte e dalla guerra. Quando ridiscendono fra gli uomini sono giovani solo a metà e vecchissimi l'altra metà³² e si portano dietro una personale educazione alla catastrofe e alla morte³³, avendo già assistito al suo trionfo. La malattia è stata per loro «una vergogna e, insieme, uno strumento di conoscenza; emblema di degradazione e d'orgoglio»³⁴. Ma non li aspetta che «una vita nuda, uno zero di giorni previsti»³⁵. La peste succede a questo loro funebre noviziato: non è il primo sintomo, ma l'ultimo.

Anche il dottor Rieux sopravviverà al flagello. Ma quando l'epidemia sta per terminare, si chiederà cosa ci ha guadagnato. «Aveva soltanto guadagnato di aver conosciuto la peste e di ricordarsene, di aver conosciuto l'amicizia e di ricordarsene, di conoscere l'affetto e di doversene ricordare un giorno. Quanto l'uomo poteva guadagnare al gioco della peste e della vita, era la conoscenza e la memoria»³⁶. Questo è tutto. Il dottore pensa che andrà qualche giorno a riposarsi in montagna. «Sì, si sarebbe riposato lassù. Perché no? Sarebbe anche stato un pretesto per la memoria. Ma se questo era guadagnar la partita, come doveva esser duro vivere soltanto con quello che si sa e si ricorda, e privi di quello che si spera»³⁷. Mentre il tempo della sofferenza finiva e il tempo dell'oblio non era ancora cominciato, terminerà con queste parole il suo triste resoconto:

Egli sapeva tuttavia che questa cronaca non poteva essere la cronaca della vittoria definitiva; non poteva essere che la testimonianza di quello che si era dovuto compiere e che, certamente, avrebbero dovuto ancora compiere, contro il terrore e la sua instancabile arma, nonostante i loro strazi personali, tutti gli uomini che non potendo essere santi e rifiutandosi di ammettere i flagelli, si sforzano di essere dei medici.

Ascoltando, infatti, i gridi d'allegria che salivano dalla città, Rieux ricordava che quell'allegria era sempre minacciata: lui sapeva quello che ignorava la folla, e che si può leggere nei libri, ossia che il bacillo della peste non muore né scompare mai, che può restare per decine di anni addormentato nei mobili e nella biancheria, che aspetta pazientemente nelle camere, nelle cantine, nelle valigie, nei fazzoletti e nelle cartacce e che forse verrebbe giorno in cui, per sventura e insegnamento agli uomini, la peste avrebbe svegliato i suoi topi per mandarli a morire in una città felice ³⁸.

3

Tra resistenza e apocalisse

La peste è, dunque, una confessione. L'artista, come abbiamo già notato, vi si rapporta da testimone oculare, con tutta l'ansia di non essere creduto oppure che la sua testimonianza vada perduta. Come non ricordare il terribile sogno di Primo Levi e di chi ritorna dai campi di concentramento, con la sua mala novella nel sacco, ma non trova nessuno che lo ascolti? Addirittura, si potrebbe aggiungere che sin dal *Decamerone* la peste fa da cornice alla stessa funzione del raccontare, quasi a richiedere comunque un urgente desiderio di trasmissione.

Il suo propagarsi si mostra così intimamente legato alla questione della memoria. È la minaccia suprema, la possibilità che siano decimate intere popolazioni sino a scomparire, lo spettro di un violento crollo demografico che cancelli per sempre patrimoni culturali e identità diverse. Dopo le drammatiche vicende della seconda guerra mondiale, l'ombra dell'apocalisse a cui ogni pestilenza rimanda si identifica in un futuro privato della Storia. E nell'immaginazione degli scrittori che verranno non ci potrà essere bacillo più insidioso di quello che colpisca i ricordi e i libri.

Il tema dell'epidemia e del contagio pare condurci così, quasi cronologicamente, al filone antiutopico. Alla *Peste* di Camus segue, infatti, di pochi mesi il libro più visionario di Orwell, *1984*, che prende il titolo, come tutti sanno, dall'inversione delle cifre dell'anno di pubblicazione ³⁹.

Sin dalle prime pagine di quello che sarà il suo ultimo romanzo, Orwell pone l'accento sull'impoverimento della lingua. Con un'espressione tratta da un verso di Montale ⁴⁰, potremmo definire l'universo concentrazionario di *1984* come l'età dell'«ossimoro permanente». I tre slogan

del solo partito che esiste in Oceania sono, infatti, tre perfetti ossimori: LA GUERRA È PACE; LA LIBERTÀ È SCHIAVITÀ; L'IGNORANZA È FORZA. In maniera esemplare, le parole assumono il significato contrario, e tutto questo crea naturalmente uno stato di confusione e di indeterminatezza, dove tutto può essere giustificato. Non è più sufficiente avere un partito unico; ci vuole una nuova lingua ufficiale, i cui principi Orwell riporta in appendice. Alla stesura dei suoi dizionari e alla traduzione delle opere della letteratura inglese lavora moltissima gente. Ma è un lavoro di demolizione, di mistificazione, di corruzione⁴¹; quando Chaucer, Shakespeare, Milton, Byron esisteranno solo in neolingua, non saranno «soltanto trasformati in qualcosa di diverso, ma sostanzialmente trasformati in qualcosa che contraddice quel che erano prima»⁴². È di nuovo una parabola ossimorica. Per manomettere e incenerire la memoria si altera il linguaggio. La Storia viene “vaporizzata”; è ormai un palinsesto raschiato più volte «fino a non recare nessuna traccia della scrittura antica e quindi riscritto di nuovo tante volte quante si sarebbe reso necessario. In nessun caso sarebbe stato possibile, una volta che il fatto era stato commesso, provare che aveva avuto luogo una qualche falsificazione»⁴³.

Tre anni dopo, nel 1951, nell'altrettanto famoso romanzo dello statunitense Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*, si descrive un analogo universo rovesciato e ossimorico, dove i pompieri appiccano il fuoco al posto di spegnerlo. E lo appiccano ai libri. Nasconderli in casa è un reato gravissimo; il loro compito è stanarli e bruciarli. Il seme della peste che stiamo seguendo si configura sempre più come una gigantesca estinzione della cultura. Ad opporsi a questo scempio si candida un vecchio professore dal corpo scarno e le mani gentili, Faber. I libri, per lui, hanno «l'odore della noce moscata o di certe spezie d'origine esotica»⁴⁴; se qualcuno ne strappa una pagina soffre come di un'amputazione. Di fronte al loro sistematico auto da fé, a Faber non resta che appellarsi a una responsabilità mnemonica. La resistenza che propone ai cieli illetterati e sordi sotto ai quali vive è imparare i libri a memoria, finché non sarà possibile ristamparli, e fare così di ogni gruppo di vagabondi una biblioteca ambulante.

Ma i libri, scampati per quella volta al loro sterminio, subiranno in anni più recenti altri attentati.

Insieme a Faber, un altro personaggio, a suo modo, custode di libri sarà Hanta, il protagonista di *Una solitudine troppo rumorosa*⁴⁵ (1981) di Bohumil Hrabal, un operaio che, in un magazzino interrato dalle parti di Praga, pressa la carta vecchia: centinaia di volumi opuscoli riviste di cui governa e dirige il disfacimento. La sua ossessione è quella di sottrarre all'oblio di ogni imballaggio una frase, un verso, un rigo di Seneca o di Nietzsche, anche se gli costa molto più tempo del necessario. A suo modo, è un archeologo e un contrabbandiere di frammenti, e insieme un

artista e un devastatore, un testimone del nubifragio delle illusioni della cultura e della storia e un contabile di biblioteche perdute, cancellate per sempre. Una volta, aveva tentato di salvare la Regia biblioteca prussiana, contrattando il ritorno a Praga di tre granai pieni di libri nascosti ai nazisti, ma qualcuno tradì il loro nascondiglio: la Regia biblioteca prussiana fu dichiarata bottino di guerra e i camion riportarono i libri alla stazione dove furono messi dentro vagoni scoperti. La notte piovve, e il treno partì nel diluvio lasciandosi dietro una scia di acqua dorata. Hanta allora si mise a piangere e si consegnò ai poliziotti per aver commesso un crimine contro l'umanità. Ma al commissariato gli risero dietro ⁴⁶.

In un breve racconto di Bufalino, si pronostica, invece, nella penultima decade del ventunesimo secolo un'invasione di tarli giganteschi. Per proteggere la centuria più importante delle carte umane Basilio, il novizio preposto alla sua guardia in un monastero del Monte Athos, e dimenticatovi, dovrà cospargersi il corpo di miele, di cui i tarli sono golosi, attendere per ore che si posi sopra di lui tutto il popolo dei nemici e infine gettarsi nell'Egeo ⁴⁷. Perché il libro, per Bufalino, è «medicina contro il male, contro la morte» ⁴⁸, rimedio a flagelli passati e futuri.

4

La peste dell'insonnia

Come aveva diagnosticato il dottor Rieux, il bacillo della peste non muore né scompare mai. Nel 1952 infesta la pianura di Boemia in apertura al *Visconte dimezzato*: «Per sfuggire alla peste che sterminava le popolazioni, famiglie intere s'erano incamminate per le campagne, e l'agonia le aveva colte lì. In groppi di carcasse, sparsi per la brulla pianura, si vedevano corpi d'uomo e donna, nudi, sfigurati dai bubboni e, cosa dappriincipio inspiegabile, pennuti: come se da quelle loro macilente braccia e costole fossero cresciute nere penne e ali. Erano le carogne d'avvoltoio mischiate ai loro resti» ⁴⁹.

Quindici anni più tardi, il batterio si manifesta di nuovo, sotto altra forma, in un piccolo villaggio immaginario della Colombia. Ecco la prima cronaca che ne dà notizia:

Una notte, verso l'epoca in cui Rebeca guarì dal vizio di mangiare terra e fu portata a dormire nella stanza degli altri bambini, l'india che dormiva con loro si svegliò per caso e sentì uno strano rumore intermittente in un angolo. Si alzò a sedere spaventata, credendo che fosse entrato un animale nella stanza, e allora vide Rebeca nella poltroncina a dondolo, col dito in bocca e con gli occhi illuminati come quelli di un gatto nel buio. Paralizzata dal terrore, afflitta dalla fatalità del suo destino, Visitación riconobbe in quegli occhi i sintomi della malattia la cui minaccia li aveva costretti, lei e suo fratello, esuli per sempre da un regno mil-

lenario del quale essi erano i principi. Era la peste dell'insonnia ⁵⁰.

Con queste parole, in uno dei primi capitoli di *Cent'anni di solitudine* (1967), si annuncia un'altra, fatale, epidemia. José Arcadio Buendía, uomo dalla forza leggendaria e patriarca della sua famiglia, non se ne preoccupa; tanto meglio, dice, se non dormiremo, ma un'india gli spiega che «la cosa più temibile dell'insonnia non era l'impossibilità di dormire, dato che il corpo non provava alcuna fatica, bensì la sua inesorabile evoluzione verso una manifestazione più critica: la perdita della memoria. Significava che quando il malato si abituava al suo stato di veglia, cominciano a cancellarsi dalla sua memoria i ricordi dell'infanzia, poi il nome e la nozione delle cose, e infine l'identità delle persone e perfino la coscienza del proprio essere, fino a sommergersi in una specie di idiozia senza passato» ⁵¹.

La peste dell'insonnia porta, quindi, a Macondo la perdita della memoria ⁵². In pochi giorni la malattia divampa. Alcuni provano a stancarsi in ogni modo per dormire, ma solo perché hanno nostalgia dei sogni. Quando José Arcadio Buendía si accorge che la peste ha ormai invaso l'intero villaggio, riunisce i capi famiglia per adottare delle misure che le impediscano di propagarsi alle altre popolazioni della palude. Tutti i forestieri che passano da Macondo sono obbligati a suonare una campanella per far sapere d'essere sani. Ma non possono fermarsi, né bere o mangiare, perché «tutte le cose da bere e da mangiare erano contaminate di insonnia» ⁵³. Macondo si mise così in quarantena, e venne il giorno in cui lo stato di emergenza lo si considerò come cosa naturale e nessuno si preoccupò più di dormire.

Per difendersi dalle evasioni della memoria, il giovane figlio di José Arcadio, Aureliano Buendía, escogita una formula: scrivere il nome delle cose su un foglio e appiccicarglielo sopra.

Quando suo padre gli rivelò la sua preoccupazione per essersi dimenticato perfino dei fatti più importanti della sua infanzia, Aureliano gli spiegò il suo metodo, e José Arcadio Buendía lo mise in pratica in tutta la casa e più tardi lo impose a tutto il paese. Con uno stecco inchiostrato segnò ogni cosa col suo nome: *tavolo, sedia, orologio, porta, muro, letto, casseruola*. Andò in cortile e segnò gli animali e le piante: *vacca, capro, porco, gallina, manioca, malanga, banano*. A poco a poco, studiando le infinite possibilità del dimenticare, si accorse che poteva arrivare un giorno in cui si sarebbero individuate le cose dalle loro iscrizioni, ma non se ne sarebbe ricordata l'utilità. Allora fu più esplicito. Il cartello che appese alla nuca della vacca era un modello esemplare del modo in cui gli abitanti di Macondo erano disposti a lottare contro la perdita della memoria: *Questa è la vacca, bisogna mungerla tutte le mattine in modo che produca latte e il latte bisogna farlo bollire per aggiungerlo al caffè e fare il caffelatte*. Così continuarono a vivere in una realtà sdruciolosa, momentaneamente catturata dalle parole, ma che sarebbe fuggita

senza rimedio quando avessero dimenticato i valori delle lettere scritte ⁵⁴.

La realtà è divenuta “sdruciolosa”, vi si perde il senso delle cose; la scrittura è l’unico antidoto possibile, per quanto precario. In tutte le case si registrano dei segni convenzionali per ricordare gli oggetti e anche “i sentimenti”. Ma accade che non tutti posseggano tanta sollecitudine e forza morale: molti cedono all’incanto di una realtà immaginaria, meno pratica ma più balsamica. Pilar Ternera, la chiromante, contribuisce più di ogni altro a questa mistificazione perché inventa «l’artificio di leggere il passato nelle carte come prima aveva letto il futuro» ⁵⁵. Sconfitto da queste pratiche consolatorie, José Arcadio Buendia decide allora di costruire la macchina della memoria. La immagina come un dizionario girevole, provvisto di manovella, una specie di macchina dei libri o di rudimentale computer, affinché si possa ripassare la totalità delle nozioni acquisite nel corso di una vita. Scrive quattordicimila schede, fino al giorno in cui appare un vecchio zingaro decrepito, che proviene dal mondo dove gli uomini potevano ancora dormire e ricordare. Buendia non lo riconosce. Il visitatore si sente «dimenticato, non con la dimenticanza rimediabile del cuore, ma con un’altra dimenticanza più crudele e irrevocabile che egli conosceva assai bene, perché era la dimenticanza della morte» ⁵⁶. Allora dalla sua valigetta sempre piena di oggetti indecifrabili, tira fuori un flacone. Lo dà da bere a José Arcadio. E d’improvviso torna la luce nella sua memoria. Gli occhi gli si inumidiscono di pianto. Finalmente lo riconosce: è Melquíades. Un gitano barbuto dall’aria triste con cappello ad ali di corvo, antiquato panciotto di velluto, mani di passero e sguardo che dicevano asiatico perché vedeva l’altro lato delle cose; era arrivato un giorno distribuendo palle di vetro contro il mal di testa. E ogni volta che tornava era la meraviglia d’una calamita, d’un astrolabio, d’un atamor, d’una dagherrotipia. I bambini lo conoscevano al davanzale luminoso di una finestra che raccontava di viaggi fantastici con voce cavernosa oppure sepolto in un laboratorio d’alchimia come una divinità millenaria, le rughe invase dalla muffa. Quando un fiume lo portò definitivamente via si bruciò mercurio per tre giorni. Nella sua ultima stanza, lasciò pagine e pagine di pergamene dove aveva trascritto in sanscrito una storia di démoni, predizioni e ritorni, negata per cento anni alla lettura.

Così, attraverso il flacone magico di uno zingaro, Macondo celebrerà la riconquista dei ricordi.

Dal Sudamerica favoloso di Márquez la peste ritorna in Europa, dopo altri quindici anni, su una nave che nel *Memoriale del convento*⁵⁷ (1982) di José Saramago sbarca a Lisbona (e si noti ancora, come già per l’Africa di Camus e di Flaiano, la rilevanza letteraria delle zone limitrofe, di confine; da lì, anche nell’epoca della globalizzazione, giungono le diagnosi più acute e critiche). Non la si nomina mai, ma è un’epidemia che in tre mesi miete quattromila vittime e costringe gli abitanti a bruciare rosmarino per le strade perché l’aria non diventi fetida. Siamo nei primi decenni del secolo XVIII e l’architettura mista di questo romanzo, che avvicina e mescola insieme elementi storici ad altri fantastici, richiama il modello di Manzoni⁵⁸. In comune con *I Promessi Sposi* c’è innanzi tutto la dialettica provincia-capitale in cui si svolge la vicenda: l’asse Mafra-Lisbona analogo a quello Lecco-Milano; poi il tema del potere, del malgoverno e degli umili e lo schema dei tre principali personaggi: un soldato monco, un frate gesuita e una donna visionaria, che sembra ricalcare quello di Renzo, Don Abbondio e Lucia, seppure con le relative somiglianze e antitesi. C’è, infine, la peste, collegata questa volta a una delle più belle trovate del libro: la morte è descritta come una progressiva perdita della volontà. E la volontà è una nuvola chiusa nel corpo degli uomini che Blimunda, che ha la capacità di guardarvi dentro, andrà raccogliendo in piccole ampolle di vetro affinché la macchina di ferro e vimini di padre Lourenço possa volare, con un anticipo di ottantacinque anni sui fratelli Montgolfier. Dopo la perdita della memoria, raccontataci da Márquez, Saramago sembra così porre l’accento sulla perdita della volontà e sul suo necessario recupero.

Avvicinandoci ancora di più ai giorni nostri, ci accorgiamo pure come nel romanzo contemporaneo torni a prosperare l’immaginario kafkiano di un universo burocratico e riprenda forza la linea apocalittica e antiutopica.

Per il professor Avenarius, ne *L’Immortalità* (1990) di Milan Kundera, la nuova peste sono le automobili. «Le macchine hanno reso invisibile l’antica bellezza delle città [...] hanno provocato l’eclissi delle cattedrali»⁵⁹. Non esiste più «una sola angolatura in cui sul fondo, davanti, di lato»⁶⁰ non si vedano automobili; senza contare poi il rumore e l’inquinamento. Non rimane che un ultimo piano di resistenza organizzata contro Satania: andarsene in giro per le strade di notte, ben equipaggiati di coltelli da cucina, a bucare gomme. In una città di media grandezza, con cinque squadre di tre uomini l’una, sostiene Avenarius, questo flagello potrebbe sparire in un mese.

In un libro di Ismail Kadaré⁶¹, *Il palazzo dei sogni* (1991), il vero protagonista è, invece, un edificio labirintico e misterioso, il Tabir-Sarrail, un singolare Catasto, che potremmo porre accanto al Ministero della Verità di 1984. Alle tante incombenze finora promosse dagli Stati totalitari se ne

aggiunge una inedita: quella di archiviare i sogni dei suoi sudditi.

Un altro fabbricato da aggiungere a questa insolita carta topografica è la Conservatoria Generale dell'Anagrafe, nella quale, nell'ultimo romanzo di José Saramago ⁶², del 1997, si registrano «tutti i nomi» di chi nasce e di chi muore: malinconica riflessione sull'identità e l'anonimia, e la nostra epoca di celebrità e di solitudine.

Ma è in *Cecità* ⁶³ (1995) che l'autore portoghese illustra con più forza un mondo infetto, invaso dalla più devastante pestilenza dei nostri tempi: un calare di chiarissime tenebre, un'eclisse all'inverso. Il romanzo comincia ad un semaforo. Un guidatore viene improvvisamente colpito da questo «mal bianco», come verrà definito: un mare di latte, accecante. Un'altra epidemia, un altro ossimoro; il presente si trasforma in un globale campo di sterminio dove si ripropongono, amplificati e straniati, le lotte per il potere e per la sopravvivenza. Soltanto la moglie di un oculista non è toccata dal contagio, ma finge lo stesso questa luminosa cecità per farsi internare insieme al marito. Il suo gesto d'amore sarà l'unico itinerario possibile per la salvezza dell'intero genere umano e a questa donna senza nome si affiderà la sopravvivenza dell'«umano» in una storia avversa. I suoi occhi restano aperti, per un ultimo sguardo su quanto si salva da questo inferno di luce.

Il «tempo febbrile delle pesti» ⁶⁴ pare dunque calarsi metaforicamente dentro al nostro presente e indicare sempre la perdita di qualcosa: della memoria, della volontà, del paesaggio, della vista.

Per ultimo, il motivo è ripreso da Vincenzo Consolo, ne *Lo Spasimo di Palermo* (1998). Lo stesso titolo rimanda all'antico lazzaretto della città da poco restaurato. La pestilenza di cui si parla, questa volta, è la mafia, ma anche la peste nera del rimorso e del tragico senso di fallimento di una generazione che non ha saputo costruire dopo la guerra un'Italia civile e si ritrova ora a vivere in un paese franato, tra città stravolte, dove si cancellano memorie e nelle quali esala «un odore dolciastro di sangue e gelsomino» ⁶⁵. Segno che l'infezione, ancora, non è passata; né che se ne potrà guarire ⁶⁶. Come si è detto all'inizio, tutto ritorna all'uomo: la pena, e la rivolta, e il tempo della responsabilità e del bilancio.

Note

1. I. Calvino, *La mappa delle metafore*, introduzione a G. Basile, *Il Pentamerone*, Laterza, Bari 1974, ora raccolto negli scritti di Calvino *Sulla fiaba*, a cura di Mario Lavagetto, Einaudi, Torino 1988, pp. 129-46.

2. L. Febvre, *Problemi di metodo storico*, Einaudi, Torino 1976. In letteratura, per Lucien Febvre, l'oggetto storico non è l'opera, ma sono le forme. Le forme permangono e si modificano. La loro storia resta ancora da scrivere: una storia della rima, della metafora, della descrizione...

3. Questo il significato latino del suo nome. Il termine peste, infatti, deriva da *peius*.

Per una breve ma efficace introduzione all'argomento, vedi H. H. Mollaret, *Presentazione della peste*, in *Venezia e la peste, 1348-1797*, Marsilio, Venezia 1979, pp. 11-7. Cfr. anche W. H. McNeill, *La peste nella storia. Epidemie, morbi e contagio dall'antichità all'età contemporanea*, Einaudi, Torino 1981.

4. È la situazione iniziale della *Storia della colonna infame* descritta da Alessandro Manzoni. La mattina del 21 giugno 1630 una donna chiamata Caterina Rosa vide un uomo che «si fece appresso alla muraglia delle case» e che la imbrattò con le mani «d'un certo ontume».

5. I. Calvino, *I Promessi Sposi: il romanzo dei rapporti di forza*, in *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Einaudi, Torino 1980, pp. 275-8.

6. Ivi, p. 276.

7. Le brevi citazioni sono tratte dalle prime pagine di A. Manzoni, *Storia della colonna infame*, Garzanti, Milano 1985.

8. Cfr. J. Brossolet, *Alcuni aspetti storico-artistici della peste in Europa*, in *Venezia e la peste...*, cit., pp. 201-5.

9. La definizione è di E. J. Hobsbawm e dà il titolo al suo famoso libro *L'età degli imperi: 1875-1914*, Laterza, Roma-Bari 1987, a cui è seguito l'ancor più fortunato e discusso *Il secolo breve*, Rizzoli, Milano 1995, che nel titolo originale suona come *Età degli estremi*.

10. T. Mann, "La montagna incantata". *Lezione per gli studenti dell'università di Princeton*, (1939), in Id., *La montagna incantata*, Corbaccio, Milano 1992, p. 1218.

11. Ivi, p. 1216.

12. Ivi, p. 1217.

13. Cfr. S. Freud, *Il disagio della civiltà e altri saggi*, Boringhieri, Torino 1971.

14. K. Mann, *La peste bruna. Diari 1931-1935*, Editori Riuniti, Roma 1998.

15. A. Camus, *La peste*, Bompiani, Milano 1997, p. 8.

16. G. Debenedetti, *Personaggi e destino*, in *Il personaggio uomo*, Garzanti, Milano 1998, p. 126.

17. Camus, *La peste*, cit., p. 30. Qui l'equazione tra guerra e pestilenza è addirittura dichiarata.

18. Id., *La rivolta libertaria*, Elèuthera, Milano 1998, p. 45.

19. E. Flaiano, *Tempo di uccidere*, Rizzoli, Milano 1991, p. 1.

20. Cfr. W. Ja. Propp, *Morfologia della fiaba*, Newton Compton, Roma 1985. Le funzioni dei personaggi sono gli elementi costanti della fiaba. In tutto, Propp ne ricava trentuno. Le principali sono l'allontanamento, il divieto, la violazione del divieto, la vittoria, il ritorno, l'arrivo in incognita, il matrimonio...

21. Flaiano, *Tempo di uccidere*, cit., p. 272.

22. Ivi, p. 273.

23. A. Foa, *L'insorgere della sifilide (1494-1530)*, in "Quaderni storici", 55, *Calamità paure risposte*, 1984, pp. 11-27.

24. Flaiano, *Tempo di uccidere*, cit., p. 78.

25. G. Bufalino, *Diceria dell'untore*, Sellerio, Palermo 1981, p. 15.

26. Id., *Saldi d'autunno*, Bompiani, Milano 1990, p. 244.

27. Ivi, p. 246.

28. Ivi, p. 245.

29. Id., *Diceria dell'untore*, cit., p. 179.

30. *Ibid.*

31. Ivi, p. 195.

32. *Ibid.*

33. Id., *Saldi d'autunno*, cit., p. 247.

34. Ivi, p. 250.

35. Id., *Diceria dell'untore*, cit., p. 195.

36. Camus, *La peste*, cit., p. 222.

37. *Ibid.*

38. Ivi, p. 235.
39. Del filone antiutopico il Novecento aveva già conosciuto dei precedenti: nel 1920 era stato pubblicato *Noi* di Zamjatin, nel 1932 *Il Nuovo mondo* di Huxley e nel 1940 *Kollocain* di Karin Boye, senza considerare l'eco prolungata delle grandi ossessioni di Kafka.
40. La poesia è *Lettera a Malvolio* e compare in una delle ultime raccolte: *Diario del '71 e del '72*; Malvolio è Pasolini e Montale gli dice che «non si trattò mai d'una mia fuga», che prima c'era un tempo in cui «le separazioni erano nette, / l'orrore da una parte e la decenza / oh solo una decenza infinitesima / dall'altra parte. [...] Ma dopo che le stalle si vuotarono / l'onore e l'indecenza stretti in un solo patto / fondarono l'ossimoro permanente / e non fu più questione / di fughe e di ripari». In E. Montale, *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 1990, p. 466.
41. G. Orwell, 1984, Mondadori, Milano 1979, p. 74: «Noi distruggiamo le parole».
42. Ivi, p. 76.
43. Ivi, p. 63.
44. R. Bradbury, *Fahrenheit 451*, Mondadori, Milano 1989, p. 96.
45. B. Hrabal, *Una solitudine troppo rumorosa*, Einaudi, Torino 1991.
46. Ivi, pp. 10-1. Un episodio simile fu denunciato da Benedetto Croce: a Villa Montesano, a Nola, erano stati trasferiti molti documenti dell'Archivio di stato di Napoli, tra cui il fondo aragonese e angioino, ma i tedeschi la incendiarono lo stesso.
47. G. Bufalino, *Le visioni di Basilio ovvero La battaglia dei tarli e degli eroi*, in Id., *L'uomo invasivo*, Bompiani, Milano 1990, pp. 73-80.
48. Id., *Per l'inaugurazione di una biblioteca*, discorso letto in Agrigento il 15 dicembre 1990 per l'inaugurazione della biblioteca "Lucchesi Palli".
49. I. Calvino, *Il Visconte dimezzato*, Einaudi, Torino 1952, p. 10.
50. G. G. Márquez, *Cent'anni di solitudine*, Mondadori, Milano 1986, pp. 45-6.
51. *Ibid.*
52. La stessa metafora dell'insonnia era già stata usata da Borges nel racconto *Funes o della memoria*, in Id., *Finzioni*, Einaudi, Torino 1994, pp. 97-106, ma in senso inverso: l'eccezionale memoria di Funes lo condurrà, infatti, a una morte precoce.
53. Márquez, *Cent'anni di solitudine*, cit., p. 48.
54. Ivi, p. 49.
55. *Ibid.*
56. Ivi, p. 50.
57. J. Saramago, *Memoriale del convento*, Feltrinelli, Milano 1982.
58. Sui rapporti tra storia e letteratura, di Manzoni si veda pure il suo discorso *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, in *Opere di Alessandro Manzoni*, a cura di L. Caretti, Mursia, Milano 1962, pp. 889-944.
59. M. Kundera, *L'immortalità*, Adelphi, Milano 1990, p. 262.
60. *Ibid.*
61. I. Kadaré, *Il palazzo dei sogni*, Tea, Milano 1998.
62. J. Saramago, *Tutti i nomi*, Einaudi, Torino 1998.
63. Il titolo originale è *Ensaio sobre a cegueira* (*Saggio sopra la cecità*), ma, con una scelta abbastanza discutibile, per evitare che il lettore italiano potesse confondere un romanzo con un trattato medico, lo si è tradotto con la sola parola *Cecità* (Einaudi, Torino 1996).
64. V. Consolo, *Lo Spasimo di Palermo*, Mondadori, Milano 1998, p. 113.
65. Ivi, p. 115.
66. Lo scrittore siciliano aveva già individuato in un piccolo paese nell'entroterra della sua isola, Caltagirone, l'epicentro di una epidemia e l'emblema di una nazione, «della vecchia Italia che ha generato dopo i disastri del fascismo, nei cinquant'anni di potere, il regime democristiano, la trista, alienata, feroce nuova Italia del massacro della memoria, dell'identità, della decenza e della civiltà, l'Italia corrotta, imbarbarita, del saccheggio, delle speculazioni, della mafia, delle stragi, della droga, delle macchine, del calcio, della televisione e delle lotterie, del chiasso e dei veleni. Il plastico dell'Italia che creerà altri

FABIO STASSI

orrori, altre mostruosità, altre ciclopiche demenze». (In Id., *L'olivo e l'olivastro*, Mondadori, Milano 1994, p. 71).