

Magdalena Bartkowiak-Lerch

Università Jagellonica
di Cracovia

IL VECCHIO ANDERSSON STA MORENDO, LA VITA VA AVANTI. LA NARRAZIONE COME IMMAGINE ICONICA DEL PROCESSO DI MORIRE

La prosa di Alessandro Baricco ha una composizione straordinariamente svariata. L'autore maneggia in modo abile varie forme narrative, ottenendo l'effetto della dinamicità dell'azione. Il lettore spesso è costretto a concentrare la sua attenzione per riuscire a seguire le improvvise svolte nel racconto, le sostituzioni del soggetto parlante, i passi subitanei ad altre immagini. Tale modo di narrare ricorda dei cambiamenti veloci delle scene nel cinema d'oggi. In altre occasioni l'azione rallenta, leggiamo una lunga lettera ufficiale, redatta secondo tutte le norme, oppure osserviamo una stanza presentataci dal narratore nei minimi particolari. E non solo questo – nella narrativa di Baricco troviamo delle ripetizioni caratteristiche delle sue opere – ripetizioni di espressioni, di frasi oppure di intere enunciazioni. Appaiono come un'echo, inserite in una battuta che a prima vista non ha niente in comune con quella, alla quale sono state attinte. A volte tali frammenti vengono ripetuti più volte, susseguendosi spesso in forma sempre più ridotta. Anche la composizione grafica del testo porta un significato particolare: i puntini (tre, ma anche sei), la mancanza dei segni d'interpunzione e delle maiuscole, infine gli spazi sproporzionati tra i versi – tutto ciò significa qualcosa, aggiunge un messaggio che non è stato espresso a parole. Come nella vita dove il contesto, la prossemica, il linguaggio del corpo, la prosodia dice spesso più del comunicato stesso.

Le opere di Baricco vanno lette in modo molto attento, magari più di una volta, perché nessun filo di questo complicato intreccio vada perso. Secondo me i suoi romanzi sono una rappresentazione iconica del ritmo della vita, degli alti e i bassi della disposizione d'animo, dei ricordi improvvisi delle cose passate tanto tempo fa, delle pause nell'attività di ogni giorno per una lettura veloce delle attualità nella stampa o per una conversazione non sempre riuscita con le persone incontrate per strada.

In seguito cito un passo del romanzo di Baricco intitolato *Castelli di Rabbia*, del 1997, non tradotto finora in polacco. Spero di mostrarvi l'iconicità del processo di morire di uno dei protagonisti, descritto proprio in questo frammento. L'iconicità di questa immagine è da ricercarsi, secondo me, nella struttura formale del testo. Questa struttura istiga alla ricerca delle connotazioni semantiche che vanno oltre il sistema linguistico – nell'ambito esperienziale, comune per lo meno alla gente contemporanea cresciuta nella cosiddetta cultura occidentale.

Il passo presentato è forse troppo lungo per servire dall'illustrazione delle riflessioni. Tuttavia non è stato possibile ridurlo visto che costituisce un'immagine intera che è funzionale solo quando è completa.

1901. Sesso. *PRIMA togliersi gli stivali, DOPO i pantaloni.*

Il vecchio Andersson aveva sempre vissuto in due stanze, al pianterreno della fabbrica. E lì, adagio moriva. Non c'era stato verso di portarlo su, nella casa grande. Se ne era voluto rimanere laggiù, con addosso il rumore delle formaci e mille altre cose che sapeva lui. Il signor Rail andava ogni giorno a trovarlo, quando cadeva la luce. Entrava e diceva, sempre:

– Salve, sono quello a cui hai promesso di non morire.

E il vecchio Andersson, sempre, rispondeva:

– Che promessa delle balle.

Sempre, tranne quel giorno, che non rispose nulla. Neppure aprì gli occhi.

– Ehi, vecchio Andersson, sono io, svegliati... non fare questi stupidi scherzi, sono io...

Andersson aprì gli occhi.

– Tieni, ti ho portato a vedere questi... sono i calici per il conte Riggert, li abbiamo bordati di turchese, adesso tutto il mondo li vuole così, qualche stupida contessa li avrà sfoggiati in chissà quale idiota ricevimento della capitale e così adesso bisogna metterci il turchese...

Andersson non muoveva gli occhi dal soffitto.

– ... sai, adesso ce l'hanno tutti con i cristalli dell'est, che non ce ne sono di migliori, e bisogna vedere che finezza di lavorazione, tutte storie così... e così non è che le cose vadano benissimo, forse bisognerebbe inventare qualcosa, ci vorresti tu, Andersson... bisognerebbe inventare qualcosa di geniale, una trovata, qualcosa... se no mi sa che dovrai aspettare ancora un bel po' prima che io riesca a far partire 'sto treno, se vuoi morire bisogna che ti dai da fare, insomma... cioè, volevo dire... ti piacciono così turchesi? eh, Andersson? non sono orrendi?, di' la verità...

Il vecchio Andersson lo guardò.

– Ascoltami, Dann...

Il signor Rail ammutolì.

– ... ascoltami.

Vedi com'è strana alle volte la vita. I due figli di Rol e Adelaide Fergusson seppellirono la madre che era un martedì. Giovedì entrarono, la sera, in casa di Betty Pun, la violentarono prima uno poi l'altro e quindi le spaccarono il cranio con il manico del fucile. Aveva dei bellissimi capelli biondi, Betty Pun. Fu un peccato tutto quel sangue. Venerdì l'Emporio omonimo rimase chiuso.

Nella stanza più a sinistra, al primo piano, Pekisch metteva la signora Paer a cantare *Dolci acque*. Nella stanza più a destra, al primo piano, metteva la signora Dodds a cantare *I tempi del falco son passati*. Tutt'e due stavano in piedi, davanti alla finestra chiusa che dava sulla strada. Pekisch, in mezzo al corridoio, dava loro l'attacco percuotendo il pavimento per quattro volte. Alla quarta, a tempo, partivano a cantare. Giù in strada stava il pubblico. Una trentina di persone, ognuna con la sua sedia portata da casa. La signora Paer e la signora Dodds, come due quadri incorniciati dalla finestra, cantavano per otto minuti circa.

Terminavano perfettamente insieme, la prima su un sol, la seconda su un la bemolle. Giù, in strada, arrivava un canto che sembrava venire da lontanissimo e che faceva pensare a una voce che si fosse accartocciata su se stessa come un insetto insidiato. Pekisch aveva intitolato tutto questo *Silenzi*. Segretamente, l'aveva dedicato alla vedova Abegg. Lei non lo sapeva.

2389. Rivoluzione. Scoppia come una bomba, la soffocano come un grido. Eroi e bagni di sangue. Lontano da qui.

“Se solo avessi gli occhi per poter guardare da lontano – da veramente lontano – la vedova Abegg mentre scende in cucina la mattina e mette su il bricco del caffè, allora forse potrei pensare ‘là sarei felice’ ”. Ogni tanto aveva dei pensieri strani, la vedova Abegg.

- Ascoltami... tu ce l’hai un’idea di dove andrai a finire?
- A finire?
- Voglio dire... perché fai tutto quello... e cosa succederà dopo...
- Dopo cosa?

Richiuse gli occhi, il vecchio Andersson. Aveva addosso una stanchezza bastarda, una stanchezza.

– Sai una cosa, Dann?, alla fine quando tutto sarà finito non ci sarà nessuno da queste parti che avrà messo insieme tante puttanate come te.

– Non finirà niente, Andersson.

– Oh sì che finirà... e tu te ne starai lì, con una sfilza di errori addosso che nemmeno te l’immagini...

– Cosa dici, Andersson?

– Dico... vorrei dirti... non smetterla mai.

Alzò la testa, il vecchio Andersson, voleva parlare che si capisse bene, tutto, proprio bene.

– Tu non sei come gli altri, Dann, tu fai delle cose, tante cose, e ne immagini ancora delle altre ed è come se non ti bastasse una vita sola per farcele stare tutte. Io non so... a me la vita sembrava già così difficile... sembrava già un’impresa viverla e basta. Ma tu... tu sembra che devi vincerla, la vita, come se fosse una sfida... sembra che devi stravincerla... una cosa del genere. Una roba strana. È un po’ come fare tante bocce di cristallo... e grandi... prima o poi te ne scoppia qualcuna... e a te chissà quante te ne sono già scoppiate, e quante te ne scoppianno... Però...

Non è proprio che riuscisse a parlare, il vecchio Andersson, gli riusciva giusto di mormorare. Ogni tanto qualche parola spariva, ma c’era, da qualche parte c’era, e il signor Rail sapeva dove.

– Però quando la gente ti dirà che hai sbagliato... e avrai errori dappertutto dietro la schiena, fottitene. Ricordatene. Devi fottertene. Tutte le bocce di cristallo che avrai rotto erano solo vita... non sono quelli gli errori... quella è vita... e la vita vera magari è proprio quella che si spacca, quella vita su cento che alla fine si spacca... io questo l’ho capito, che il mondo è pieno di gente che gira con in tasca le sue piccole biglie di vetro... le sue piccole tristi biglie infrangibili... e allora tu non smetterla mai di soffiare nelle tue sfere di cristallo... sono belle, a me è piaciuto guardarle, per tutto il tempo che ti sono stato vicino... ci si vede dentro tanta di quella roba... è una cosa che ti mette l’allegria addosso... non smetterla mai... e se un giorno scoppianno anche quella sarà vita, a modo suo... meravigliosa vita.

Il signor Rail aveva due calici di cristallo in mano. Orlo turchese. La moda di allora. Non disse nulla. Taceva anche il vecchio Andersson. Se ne rimasero lì, a parlarsi in silenzio, per un tempo infinito. Era ormai buio pesto e non ci si vedeva più nulla quando la voce di Andersson disse

– Addio, signor Rail.

Un buio nero, da non vederci a bestemmiare.

– Addio, Andersson.

Il vecchio Andersson morì con il cuore spaccato, quella notte stessa, mormorando una sola, esatta, parola: “Merda”.

con il cuore spaccato, quella notte stessa, mormorando una sola, esatta, parola: “Merda”.

quella notte stessa, mormorando una sola, esatta, parola: “Merda”.

mormorando una sola, esatta, parola: “Merda”.

una sola, esatta, parola.

una sola.

E tuttavia,

se ad esempio si potesse nello stesso istante, proprio nello stesso istante, contemporaneamente – se si potesse stringere un ramo ghiacciato nella mano, bere un sorso di acquavite, veder volare un tarlo, toccare del muschio, baciare le labbra di Jun, aprire una lettera aspettata da anni, guardarsi allo specchio, posare la testa sul cuscino, ricordare un nome dimenticato, leggere l’ultima frase di un libro, sentire un grido, toccare una ragnatela, accorgersi che qualcuno ti chiama, farsi scappare dalle mani un vaso di cristallo, tirarsi le coperte fin sopra la testa, perdonare qualcuno mai perdonato...¹

Prima di iniziare la riflessione sul tipo di iconicità presente nel passo sopraccitato bisognerebbe definire in poche parole che cosa intendiamo con il termine “iconicità”. La più semplice, ma allo stesso tempo la più “sfocata” delle definizioni è la seguente: è la corrispondenza tra la forma del segno e il suo significato², cioè la somiglianza tra il *signifiant* e il *signifié*. Il fenomeno stesso era oggetto di riflessione già nell’antichità, o più propriamente dicendo – a partire dai tempi dell’antichità. Rimando gli interessati alla storia della questione agli studi critici che trattano il tema, ad esempio all’articolo di Henryk Markiewicz “*Obrazowość a ikoniczność literatury*”³. Non ne parlerò in questo luogo, indicherò solo alcune delle distinzioni esistenti che possono essere utili nella lettura del passo analizzato.

Innanzitutto bisogna sottolineare che ci interessa l’iconicità dell’opera letteraria, non del segno linguistico in generale. I teorici della letteratura⁴ la intendono come l’imitazione degli altri tipi di enunciati oppure delle altre forme letterarie. Un esempio del primo caso può essere la trascrizione di un’enunciazione in un articolo di stampa – iconica nei confronti dell’enunciazione orale. Nel secondo caso un racconto scritto in forma del diario può esserne l’esempio. Anche i semiotici si posero la domanda se l’opera narrativa fosse composta dei segni iconici.⁵ In risposta a questa domanda Peirce

¹ Alessandro Baricco, *Castelli di rabbia*, Biblioteca Universale Rizzoli, La Scala, Milano 1999, pp. 132-137.

² Cfr. Elżbieta Tabakowska, *Iconicity*, [in:] *Handbook of Pragmatics*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia 2001, p. 1; e Henryk Markiewicz, *Obrazowość a ikoniczność literatury*, [in:] *Wymiary dzieła literackiego. Prace wybrane*, t. IV, Universitas, Kraków 1996, p. 38.

³ Cfr. Henryk Markiewicz, *op.cit.*

⁴ Ad esempio l’articolo di Henryk Markiewicz.

⁵ Cfr. H. Markiewicz, *op.cit.*, p. 38.

individuò due tipi di segni iconici: le “immagini” – ovvero i segni che riproducono le qualità semplici del loro *signifié*, piuttosto in modo visivo che non in quello auditivo⁶ (un esempio può essere costituito da *carmina figurata*), e i “diagrammi” – i segni la cui iconicità si manifesta nella corrispondenza alle relazioni (*veni, vidi, vici* – è il famoso esempio proposto da Jakobson come illustrazione della riproduzione della relazione temporale dell’evento reale nell’ordine dell’enunciazione).

Winfred Nöth⁷ propose più tardi la divisione nell’iconicità exoforica ed endoforica, sottolineando così aspetti un po’ diversi dei segni iconici. I segni exoforici imitano il significato per mezzo della forma – il *signifiant* appartiene al sistema diverso dal *signifié*; i segni endoforici sono “intratestuali, non intrasistemici”.⁸ Nöth osservò che l’iconicità si poteva rintracciare nei testi, non solo nei sistemi simbolici. Ciò influì in modo significativo sui successivi studi sull’iconicità dei testi letterari. Osservò inoltre che l’iconicità è un fenomeno scalare e, in una certa maniera, soggettivo. La voluta iconicità sarà quindi “felice” solo nel caso in cui si verificherà “the parallelism between the speaker’s and the hearer’s interpretations of the [transmitted] signs [...] which is only possible through reference to the latter’s ‘past experience’”.⁹

L’ultima distinzione che introdurremo in questo luogo è la divisione nella “iconicità diagrammatica strutturale” e la “iconicità diagrammatica semantica”¹⁰. La prima si manifesta nella realizzazione dei tre principi dell’iconicità: il principio di sequenzialità, il principio di prossimità (distanza) e il principio di quantità. La seconda si manifesta nelle estensioni metaforiche di significato e quindi consiste nella corrispondenza delle relazioni tra due campi concettuali.

Guardiamo adesso il passo del romanzo di Baricco. Prima di iniziare bisognerebbe spiegare alcuni particolari che potrebbero complicare la comprensione del testo al lettore che non conosce tutto il romanzo. Le frasi numerate sono appunti di uno dei protagonisti, Pekisch, che lui scrive in un apposito taccuino dai tempi dell’infanzia. È una lista delle cose importanti nella vita che andrebbero ricordate. Questa lista dovrebbe costituire una sorta di bussola, grazie alla quale il suo autore non si perderà nella vita. Jun, nominata nell’ultimo paragrafo, è la ex-moglie di Andersson.

Anche dopo una lettura veloce noteremo senz’altro che nel frammento prevale l’iconicità diagrammatica e quella exoforica. Essa si manifesta a livello dell’intera enunciazione, non del singolo segno e nemmeno della frase (a meno che la frase non sia uguale all’enunciazione). Sotto cercherò di definire alcuni dei più iconici frammenti del testo. Sicuramente se ne potrebbero enumerare molti altri. La mia intenzione è però quella di trattare solo le più caratteristiche manifestazioni di questo fenomeno.

Da osservare è, innanzi tutto, il modo in cui sono stati costruiti i dialoghi: il loro stile imita il parlato colloquiale. Non si tratta di enunciazioni complete, costruite se-

⁶ Cfr. E. Tabakowska, *op.cit.*, p. 9.

⁷ Winfred Nöth, *Semiotic foundations of iconicity in language and literature* [in:] Olga Fischer nad Max Nänny (eds), *The Motivated Sign*, Benjamins, 2000.

⁸ Cfr. E. Tabakowska, *op.cit.*, p. 10.

⁹ E. Tabakowska, *op.cit.*, p. 11.

¹⁰ Cfr. E. Tabakowska, *op.cit.*

condo la buona norma linguistica, ma delle battute tipiche per la narrativa moderna del dialogo, con colloquialismi e volgarismi, non finite e interrotte dall'interpunzione che sottolinea momenti d'esitazione; vi è presente la ricerca delle parole adatte e fenomeni che osserviamo ogni giorno nelle enunciazioni orali. Se volessimo identificare questa iconicità con uno dei tipi enumerati sopra, il più appropriato sarebbe forse quello menzionato da Markiewicz, e precisamente quello che imita altri tipi di enunciazioni poiché il dialogo scritto nel romanzo imita quello pronunciato in una situazione reale, dove lo stile di questo dialogo copia lo stile del messaggio orale, l'interpunzione invece copia la prosodia della lingua (l'intonazione, il ritmo, l'accento). Allo stesso tempo questa è un'iconicità exoforica, visto che i segni grafici sostituiscono i segni fonici. C'è qui, però, ancora un altro tipo di iconicità. Guardiamo il monologo di Andersson che inizia con le parole „Tu non sei come gli altri, Dann,” e finisce con la “meravigliosa vita.” In questo caso il monologo scritto imita non solamente il monologo pronunciato, ma anche ciò che sta succedendo alla persona che parla. Nei frammenti precedenti i puntini significavano piuttosto l'imbarazzo o la perplessità, adesso rispecchiano anche le difficoltà nel parlare dovute all'indebolimento del moribondo. Leggendo questa enunciazione interrotta qua e là sentiamo quasi lo stentato respiro del parlante, vediamo i suoi sforzi di riprendersi così tanto da poter continuare a parlare.

Tutta la scena è ambientata nella stanza dove sta morendo Andersson. È alternata da frammenti che non hanno molto in comune con essa. Sono situazioni che si svolgono parallelamente, i cui protagonisti sono persone diverse, legate in qualche modo ai due uomini che parlano nella stanza. Il frammento „Vedi com'è strana alle volte la vita...” assomiglia a un ritaglio della stampa locale, letto e commentato da qualcuno. Il frammento “Nella stanza più a sinistra...” racconta delle cose di cui si occupa nel tempo libero Pekish, l'autore del taccuino con le cose importanti nella vita. Il frammento “Se solo avessi gli occhi...” è invece un'occhiata buttata alle attività quotidiane della vedova Abegg, di cui è segretamente innamorato Pekish. Tutte queste scene si svolgono contemporaneamente, in modo indipendente, eppure le attività stesse e i soggetti che le compiono sono legati tra di loro da una rete di rapporti. Questa costruzione si potrebbe chiamare (strizzando l'occhio?) un'iconicità diagrammatica che rispecchia la struttura degli accaduti nella vita. Nell'ultimo dei frammenti sopra elencati incontriamo ancora un tipo di iconicità, menzionato da Markiewicz. È la frase “– la vedova Abegg mentre scende in cucina la mattina e mette su il bricco del caffè,”. Questa frase è un'elissi da una costruzione tipica delle didascalie nel dramma. Ciò sottolinea il carattere figurativo della scena costruita.

Tutti questi avvenimenti si intrecciano alla scena principale (la stanza di Andersson), però solo fin quando la conversazione tra i due amici si svolge come una tipica visita al malato – quando cerchiamo di consolarlo, di convincerlo che guarirà, quando parliamo a lungo di cose futili (come il calice bordato di turchese) per sviare l'attenzione dal nostro imbarazzo, ecc. Invece, dal momento in cui Andersson inizia il suo ultimo discorso la scena continua ininterrotta fino alla fine. Ciò probabilmente per accentuare la gravità della situazione. Nell'ultimo frammento appaiono anche nuovi tipi di iconicità.

A prima vista notiamo una particolare distribuzione del testo nel frammento „Il vecchio Andersson morì [...] una sola.” e anche il suo contenuto: è una serie di ripetizioni sintattiche con crescente riduzione. Il frammento descrive il momento stesso in cui il vecchio Andersson muore. Se lo leggessimo rispettando le pause suggerite dalla distribuzio-

ne del testo, forse sentiremmo un battito del cuore sempre più debole, forse un'eco della parola pronunciata insieme all'ultimo respiro che diventa sempre meno discernibile nella memoria di chi l'ha sentita. Anche il punto che finisce la frase è portatore di un significato ben preciso.

E poi, dopo un lungo momento di silenzio ("E tuttavia, se ad esempio...") iniziano ad apparire scene della vita di Andersson, cose che non è riuscito a realizzare. Passano di corsa, senza ordine. Come se volessero presentarsi tutte alla volta. La maggior parte di noi avrà sentito parlare di quello che, con grande probabilità, succede sul punto di morte, quando tutta la vita passa davanti agli occhi in un istante. E cosa succede dopo, nessuno lo sa (i punti di sospensione finiscono il frammento).

Queste due ultime immagini mi sembrano le più iconiche in tutto il passo citato. Non sono convinta a quale punto delle divisioni citate all'inizio si dovrebbero riferire. Sicuramente sarà l'iconicità in qualche modo exoforica, visto che non riproduce i segni dello stesso sistema. Ma di quale sistema? La vita non costituisce nessun sistema, la maggior parte della gente direbbe piuttosto il contrario, come Pekish: che la vita è la negazione di qualsiasi ordine. Può darsi che ci sia anche l'iconicità figurativa (immagini) nel senso Peirceiano, se ammettiamo che le immagini più complesse (le scene) sono qui imitate dai segni grafici del testo. Con ogni probabilità questa sarà anche l'iconicità diagrammatica struttrale, siccome rispetta tutte e tre le regole principali dell'iconicità, eppure allo stesso momento sarà l'iconicità diagrammatica semantica, visto che l'elemento principale che vi si nota è la riproduzione del processo di morire, inserito nel contesto della vita che continua senza esserne influenzata, e anche con le descrizioni degli stati interiori, presunti, della persona che sta morendo. Secondo me tutti i tipi di iconicità enumerati sopra coesistono nel testo. La definizione che le attribuiremo dipende piuttosto dal grado di intensità con la quale vi si presenta. Vorrei proporre a questo punto un altro nome ancora dell'iconicità prevalente in questo passo del romanzo di Baricco: l'iconicità esperienziale, giacché l'imitazione qui presente non è necessariamente di tipo metaforico. È piuttosto un'analogia alle strutture di alto grado d'astrazione e non una somiglianza semplice all'oggetto oppure alla relazione. Essa si riferisce al bagaglio di esperienza della vita, come la conoscenza dei fenomeni biologici in cui si manifesta la morte (l'arresto cardiaco, ecc.). Per una lettura idonea di questi riferimenti è necessaria una conoscenza diversa dalle immagini mentali delle cose o dai campi concettuali delle idee astratte. Citiamo ancora una volta le parole di Nöth – un'interpretazione idonea è possibile solo „through reference to the latter's [del destinatario] experience”.

Leggendo i romanzi di Baricco si ha l'impressione che l'autore non solo abbia voluto raccontare una storia, ma anche dipingerla. Per farlo usa dei mezzi abbastanza particolari. I teorici della letteratura sicuramente sapranno identificarli in modo molto più preciso e adeguato di quello che abbia presentato io in questa analisi. La mia intenzione è stata solo quella di attirare l'attenzione al fatto che nelle sue opere esiste un tipo particolare di iconicità figurativa che esercita un influsso eccezionalmente forte sull'immaginazione del lettore e che vale la pena di notare per intendere meglio il processo di ricezione di questo tipo della narrativa.