



VINCENZO SALERNO

«L'ORRORE LO PUÒ TESTIMONIARE SOLO LA POESIA». NEL REGNO OSCURO DI GIORGIO PRESSBURGER

This paper aims at examining Giorgio Pressburger's multi-performed art, considering also his biographic history. Nel regno oscuro, the last Pressburger's novel, is particularly interesting, from this point of you, to discover interactions between narrative and dramatic structures, reprocessing also plots of memory.

1. «Uno scrittore italiano di madrelingua ungherese»

«Uno scrittore italiano di madrelingua ungherese». Ma anche un «*metteur en scène* di commedie di prosa, opere liriche e di film» che, di tanto in tanto, scrive qualche articolo di giornale. Di certo, soltanto queste due autodefinizioni¹ potrebbero risultare sufficienti per segnare gli 'ambiti' culturali della produzione di Giorgio Pressburger: autore di romanzi e racconti; traduttore dal tedesco e dall'ungherese; regista teatrale, radiofonico e cinematografico; saggista e critico letterario.

Tuttavia, col proposito di voler tracciare un profilo intellettuale ancor più veritiero ed esauriente, diventano imprescindibili i riferimenti alla sua travagliata storia biografica. Tra le esperienze di vita che influenzano, in maniera rilevante, la *Bildung* di Pressburger necessitano d'essere menzionati – in un rapido riassunto cronologico – gli anni dell'infanzia e dell'adolescenza trascorse nell'Ottavo Distretto di Budapest; le persecuzioni antiebraiche e staliniste vissute in prima persona, correndo il rischio di «essere cancellato dal novero dei viventi»; la fuga dall'Ungheria nel 1956, a seguito dell'invasione sovietica; la morte del fratello gemello Nicola – che lui stesso definisce «la parte migliore di sé» – con cui aveva condiviso la stesura

¹ F. PIEMONTESE, *Autodizionario degli scrittori italiani*, Leonardo Editore, Milano, 1989, p. 285. Nel testo la prima delle due autodefinizioni è al plurale – “scrittori italiani di madrelingua ungherese”, riferendosi Pressburger a se stesso e al fratello gemello Nicola. Un'utile notizia bio-bibliografica può essere consultata in E. BOND, M. GRANOLATI, L. LEPSCHY, *Epilogue: Riscrivere Dante in un'altra lingua. Conversazione con Giorgio Pressburger su Nel regno oscuro*, in *Dante's Plurilingualism. Authority, Knowledge, Subjectivity*, edited by S. Fortuna, M. Granolati, J. Trabant, Legenda, London, 2010, p. 249-251.



dei suoi primi testi letterari². Di pari importanza, infine, l'attività istituzionale – con la direzione dell'Istituto italiano di cultura a Budapest – e l'impegno politico che l'ha visto candidato alle passate elezioni europee. L'elemento biografico, come spunto narrativo, ritorna con cadenza costante in quasi tutte le opere in prosa ed è pure «materia» de *Nel regno oscuro*, il suo ultimo romanzo.

Nel regno oscuro

Nel regno oscuro è la storia di un uomo di quarant'anni che, rimasto completamente solo sulla terra, decide di mettersi in contatto con suo padre e suo fratello morti. Si rivolge a una chiromante che, in cambio di tutti i beni dell'uomo, gli promette di esaudirlo. Ma il tentativo non riesce. Intanto, però, l'uomo ha perduto, per contratto, tutto quello che possedeva. In cinque anni di duro lavoro riesce a rifarsi una vita decorosa. Dopo aver seppellito l'ultimo lontano parente, il giorno 11 agosto 1999 assiste, desolato e solo, all'ultima eclissi solare del millennio. Vaga nella città deserta e intravede una figura d'uomo. Gli chiede aiuto. Questi lo promette e lo invita nel suo studio di psicoanalista, in una torre. È Sigmund Freud. In una lunga serie di incontri, ripercorre con il paziente tutto ciò che causa il suo tormento. È un viaggio nell'Inferno del Ventesimo secolo. Nella coscienza dell'uomo riemergono e parlano persone imprigionate, uccise, torturate, costrette al suicidio: grandi e piccole figure del Novecento, che gli rivelano il segreto della loro sofferenza e morte, tutto ciò che la storia ha falsificato. Alla fine di questo percorso in paesaggi sconosciuti, dolci, terrifici, in teatri, prigioni, sotterranei, fuoco, fumo, oceani, l'uomo arriva faccia a faccia, nella sua fantasia, con la persona che più ha idolatrato: uno scrittore morto suicida, in tarda età. Nel delirio, il paziente è invitato da costui a gettarsi anche lui nel vuoto. È la crisi a cui Freud ha voluto portarlo: o sarebbe guarito, o caduto per sempre nella malattia mentale. L'uomo guarisce e, nell'ultima seduta di psicoanalisi, finalmente intravede i suoi morti: il padre, il fratello, il nonno che appaiono nella luce del sole che si sta levando. Parla con loro dei segreti della vita. Ma ci sono nuove avventure nel suo tormentato mondo interiore, di cui egli si ripromette di parlare in un altro racconto.³

In una breve nota posta nelle pagine conclusive del volume – artificiosamente indirizzata *Ai librai* – è lo stesso Pressburger a riassumere la trama di *Nel regno*

² Il dato biografico, come pretestuoso spunto narrativo, si ritrova nel primo romanzo *Storie dell'Ottavo Distretto* (1982); ne *L'elefante verde* (1986), scritto come il primo a quattro mani col fratello Nicola, dove la storia generazionale di una famiglia ebrea a Budapest assume per Giovanni Tesio «l'estrosa vitalità di una parabola talmudica»; ed ancora, *I due Gemelli* (1996), scritto dal solo Giorgio dopo la morte del fratello.

³ G. PRESSBURGER, *Nel regno oscuro*, Bompiani, Milano, 2008, pp. 329-330. Il titolo è, di fatto, la traduzione di un verso del *Faust* di Goethe, «im düstern Reich».



*oscu*ro; primo di tre romanzi di un *plan* letterario, ancora *in progress*⁴, che segue la traccia narrativa della *Commedia* di Dante. Nell'impianto strutturale, il libro potrebbe essere definito una riscrittura in prosa dell'*Inferno*, articolata in trentaquattro capitoli; tanti quanti sono i canti che compongono la prima *Cantica*. Come accade nei versi introduttivi del poema, anche nel capitolo iniziale di *Nel regno oscuro* s'inscena l'episodio – pretestuoso e allegorico – che darà inizio alla storia: l'allontanamento dalla «diritta via» della fede e lo smarrimento nella «selva oscura» per il poeta-protagonista Dante; un cedimento emotivo e irrazionale dello scrittore-protagonista Giorgio, ingannato da una vecchia chiromante con l'illusoria speranza di poter parlare al padre e al fratello morti.

Se, dunque, la «preparazione ambientale» e l'espedito del viaggio nell'«Inferno del Ventesimo secolo» sembrano 'calcati' sull'*exemplum* della *Commedia*, sempre sul medesimo esempio si modella la conclusione: termina con il ritorno alla luce delle stelle, quello dell'Alighieri nel primo dei tre regni. Finisce con una «visione nella luce del sole» il viaggio di Pressburger nel «regno oscuro».

Il riferimento a episodi dell'*Inferno* di Dante, i titoli presi da lì sono metafore con nessi molto lontani, a volte solo apparenti, a volte fuorvianti, per chiarire che l'inferno è l'inconscio dell'uomo di oggi, della modernità, come l'*Odissea* è l'attraversamento di una giornata e di una città nel romanzo di Joyce. Anche lui premette ai suoi capitoli riferimenti a Omero e io ho cercato di imitarlo, ma senza la mimesi del linguaggio quotidiano che lui ha invece adottato.⁵

Rispetto all'opera dantesca – più marcatamente metaforica e citata in larghezza attraverso il riutilizzo di *tòpoi*, di figure mitologiche e di personaggi noti della prima

⁴ È lo stesso autore a mettere in collegamento questo testo con un'opera successiva affermando, nelle battute finali dell'ultimo capitolo che «[...] ciò che mi fu detto e ciò che avvenne, farà parte di un nuovo racconto, a cui d'ora in poi volgerò la mente». E di nuovo ribadisce, nella nota ai librai, che «[...] ci sono nuove avventure nel suo tormentato mondo interiore, di cui egli si ripromette di parlare in un altro racconto», G. PRESSBURGER, *Nel regno oscuro*, cit., p. 330. Nell'analisi dell'impianto strutturale del volume, altrettanto rilevante sembra essere la funzione del corposo apparato di note – scritto insieme con Donata Salimbeni – che occupa, per estensione, quasi la metà del libro. Note di commento, storiche o biografiche ma, soprattutto, appendici che continuano e integrano la narrazione interrotta nel testo. In tal senso può servire, da esempio calzante, proprio l'ultima nota dell'ultimo rigo dell'ultimo capitolo: «L'autore qui confessa che l'esplorazione interiore è, a suo parere, soltanto all'inizio. Lo attende un lungo lavoro, una lunga avventura che può durare tutta una vita: l'opera dell'artista e l'esistenza di lui o lei, sono inscindibili. Accettando questo, si accetta anche la mortalità di ogni opera umana. O la sua immortalità. Tutto si dissolve in molecole, atomi, particelle e l'Universo si espande verso il proprio ignoto destino. 8.8. 2008», G. PRESSBURGER, *Nel regno oscuro*, cit., p.323.

⁵ Ivi, p. 326.



Cantica, se si pensa a Cerbero e Minosse, a Paolo e Francesca, a Ciacco e a Pier delle Vigne – il *descensus ad inferos* compiuto dall'autore-protagonista Giorgio si caratterizza, soprattutto, per la 'rinegoziazione' culturale che pone in atto. Esemplificativa potrebbe essere, per questo caso specifico, la lettura degli *incipit* dei due percorsi; quando sia il pellegrino Dante sia il paziente Giorgio giungono dinanzi ad un ingresso.

Per me si va ne la città dolente,
per me si va ne l'eterno dolore,
per me si va tra la perduta gente.
Giustizia mosse il mio alto fattore;
fecemi la divina podestate,
la somma sapienza e 'l primo amore.
Dinanzi a me non fuor cose create
se non eterne, e io eterno duro.
Lasciate ogni speranza, voi ch'intrate.⁶

Mi trovavo davanti a un cancello di ferro al di là del quale cinque musicisti abbigliati con strani vestiti a strisce stavano suonando seduti su una pedana collocata in mezzo a uno spiazzo. [...] Al centro io vidi un grande cancello. E niente altro, quello e niente altro. Sopra il cancello una scritta formata da lettere ritagliate in lamine di ferro recava queste parole: "La strada della libertà è fatta di zelo e onestà, pulizia, sobrietà, obbedienza, sincerità, sacrificio, lealtà". Davanti al cancello stavano dieci uomini armati. Ridevano. Erano gentili e amichevoli. Con un breve lavoro di gruppo sganciarono i fermi del cancello e lo spalancarono, invitandomi a entrare.⁷

Locus horridus si presenta da subito l'*Inferno* dell'Alighieri; nell'oscurità di un cielo «senza stelle» dove risuonano «sospiri, pianti e alti guai». Diverso è, invece, l'impatto sensoriale di Pressburger, accolto dalla dolce musica di un'orchestrina che sta suonando *An der schönen blauen Donau* di Johann Strauss.

Se pertanto il modello in versi dell'Alighieri è, indiscutibilmente, una 'fonte' per il romanzo, al tempo stesso la narrazione in prosa riesce a ricavare – dal medesimo tema – nuovi e autonomi «segni iconici». Si rende così condivisibile, per

⁶ *Inferno*, III, vv. 1-9.

⁷ G. PRESSBURGER, *Nel regno oscuro*, cit., pp. 21-22. Il capitolo è significativamente intitolato *L'entrata. La porta*. L'autore stesso così commenta in nota l'iscrizione riportata nel capitolo: «Il testo reca qui la traduzione libera di una scritta in tedesco a suo tempo dipinta con la calce sul tetto spiovente di alcuni edifici situati in una località chiamata Birkenau, dove fu collocato il primo "campo" (in tedesco Lager)». Ivi, p. 253.



Nel regno oscuro, ciò che Thomas Taterka aveva osservato a riguardo di quei libri che costituiscono il *corpus* del cosiddetto *Lagerdiskurs*: «Qui ‘inferno’ non è un ultimo ‘segno iconico’ da sviluppare per gradi della narrazione. Viene concepito più esattamente restando nella stasi lessicale, e più esattamente definito da molti autori facendo riferimento a un segno eminentemente culturale e letterario: alla visione dell’inferno contenuta nella *Commedia* dantesca»⁸.

Il ‘percorso’ interiore del paziente Giorgio si snoda – percorrendo un tragitto binario – nei meandri della memoria soggettiva e sullo sfondo della storia collettiva del secolo scorso. Rispetto all’allegoria del viaggio dantesco, nella nuova veste romanzesca l’itinerario è ricostruito per mezzo di analogie figurative raccolte nella registrazione diaristica di «una lunga serie di sedute di psicoanalisi». Anche quest’ultima indicazione è suggerita al lettore dall’autore-protagonista Pressburger, nel secondo ‘cantuccio’ – in questo caso l’opzione di camuffamento dello spazio del narratore viene proposta in forma di una *Lettera a due amici* – di nuovo collocato in chiusura del libro:

Tutti i capitoli contengono la descrizione di visioni, allucinazioni, transfert, identificazioni, conati d’ira, farneticazioni del protagonista. Effettivamente, tutto fluisce dall’inconscio, che spesso lavora con strumenti elementari: l’acqua, il fuoco, i mezzi di locomozione, nebbia, fumo, discese, salite, scene da incubo (padre Kolbe) etc. La tecnica che l’analista usa è quella delle libere associazioni, per cui certe volte ciò che il paziente vuole raccontare passa attraverso tormentosi processi di identificazione del soggetto (la rosa, il ponte dei corvi etc.) e pensosi tentativi di liberarsi della fatica della ricerca. La chiave di lettura è questa e la connessione tra i capitoli viene da qui, dalla rappresentazione di un tormentoso girare attorno al “bamboo tree” (“Sweeney Agonistes” di Eliot) senza riuscire mai a venir fuori da questi ritorni periodici di incubi, apparizioni, paure, orrori.⁹

⁸ T. TATERKA, *Dante Deutsch*, Edizioni Sette città, Viterbo, 2002, p. 32. A riguardo dell’influenza dell’*Inferno* dantesco sulla ‘letteratura concentrazionaria’ dei testi italiani, lo stesso Taterka molto opportunamente osserva che tali libri «[...] dovrebbero essere in grado far valere il diritto a un’analisi distinta. Perché non risulta senz’altro possibile la divisione, altrimenti facile da tracciare, tra il concetto più vago di ‘inferno’ e il segno letterario “*Inferno* dantesco” esattamente comprensibile in italiano. Il semplice appellativo “inferno” è già connotato in tutti i suoi significati dal poema epico dantesco, in modo tale che è arduo individuare chiaramente il limite semantico nei confronti del nome proprio – *Inferno* dantesco -. Questo può essere evocato e inserito senza alcuna definizione dettagliata dell’appellativo. Non c’è inoltre solo un diverso grado di confidenza col testo dantesco, che nella cultura italiana può rivendicare il rango di testo per eccellenza», *ivi*, p. 52.

⁹ G. PRESSBURGER, *Nel regno oscuro*, *cit.*, p. 325. I due amici, indicati dal solo nome di battesimo, sono il linguista Giulio Lepschy e la moglie Anna Laura Momigliano, per Pressburger «le persone più degne, più intelligenti, più cordiali che io conosca».



Non spetta dunque ad un personaggio tratteggiato sull'*auctoritas* classica di Virgilio – la cui fisionomia intellettuale si connota nel poema di Dante, in prevalenza, per il tramite della filosofia medievale e della religione cristiana – bensì a Sigmund Freud il compito di condurre Giorgio fuori dalla selva deserta del «regno oscuro». Guida filosofica e psicoanalitica, Freud accompagna l'io narrante lungo tutto il corso del Novecento, così come storicamente e letterariamente rappresentato nelle profondità del suo inconscio. In ogni caso, è proprio Pressburger – parlando in veste di autore – a chiarire che la *performance* della narrazione muove sempre da un'inequivocabile motivazione soggettiva; ancora una volta debitrice di referenti culturali derivati dalla tradizione letteraria classica; ancora una volta, riconducibili alla mediazione della *Commedia* di Dante:

[...] Questo libro comincia come il sesto libro dell'*Eneide* dal momento che l'io narrante cerca tra i defunti i suoi parenti così come Enea discende agli Inferi per incontrare suo padre e farsi raccontare come è morto; si tratta nel caso di questo romanzo di una motivazione simile, non esattamente uguale ma simile.¹⁰

La ricostruzione storica dei tragici eventi del secolo scorso – nazismo e fascismo, i campi di concentramento e la *Shoah*, ma pure i regimi totalitari comunisti, alla fine del secondo conflitto mondiale, e quanto nascosto dietro l'invalidabile «cortina di ferro» – si racconta al lettore come rappresentazione collettiva, filtrata attraverso la memoria individuale dell'io-narrante. Tale testimonianza empatica non è, pertanto, monocorde ma parla con una doppia 'voce': quella dell'autore Giorgio in condivisione con i personaggi – veri o fittizi – a cui tocca recitare il ruolo di interlocutori del protagonista¹¹. Al dato storico si sovrappone l'interpretazione della

¹⁰ E. BOND, M. GRANOLATI, L. LEPSCHY, *Epilogue: Riscrivere Dante in un'altra lingua. Conversazione con Giorgio Pressburger su Nel regno oscuro*, cit., p. 252. Nella stessa conversazione Pressburger chiarisce le ragioni per cui «[...] Mi sono convinto che quindi Freud fosse il vero narratore della borghesia del Novecento e quindi, come Dante ha scelto Virgilio, così io ho scelto Freud come guida in questo inferno. Devo anche dire che io avevo deciso di non rappresentare questo mondo con la teologia, che rifiutavo dentro di me. Questo libro si apre in realtà come si apre il sesto libro dell'*Eneide*, cioè con la visita dell'io narrante a una chiromante come nell'*Eneide* alla Sibilla», ivi, p. 257.

¹¹ Inoltre, nella prima nota del romanzo l'autore spiega che è stata inserita una seconda voce narrante, un secondo 'io' che appare – con una funzione puramente descrittiva – per raccontare il comportamento del protagonista durante gli stati d'incoscienza.



«coscienza di un uomo d'oggi», segnato dal marchio di «un'epoca senza certezze»¹².

La materia narrata è trasposta in un originale codice espressivo plurilinguistico – una frequente «metamorfosi» del linguaggio che sa fondere « in un concerto polifonico» l'italiano, con una dozzina di lingue straniere¹³ e, in aggiunta, i dialetti di Trieste, di Milano e di Vienna, – che può attingere dal ricchissimo «archivio» di modelli culturali dell'autore: la letteratura antica e quella europea; la musica classica e la pittura. Ovvero recuperando le «scorie» di una cultura non «alta» – il fumetto e i testi di cantautori italiani¹⁴ – forse neppure consapevolmente depositate nel «magazzino dell'inconscio» di Pressburger.

Seguendo tracce musicali – che si richiamano esplicitamente a due compositori austriaci, Wolfgang Amadeus Mozart e ad Anton Webern – e mescolando inglese, latino, russo e italiano si 'disegna' un intero capitolo, il ventunesimo, intitolato *La scintilla*. In queste pagine la narrazione non è in prosa ma prende le sembianze, grafiche e stilistiche, della «poesia visuale»: un calligramma che «rappresenta in qualche modo la morte».

Krieg
war

Anton Webern

Musik Austria

Raymond Norwood

Bell

US Army Cook

¹² È lo stesso Pressburger a chiarire che la fedeltà della ricostruzione storica – seppure con scrupolo perseguita – deve necessariamente fare i conti con il filtro della sua coscienza: «Per ciò che riguarda l'attendibilità storica, posso dire di aver consultato fonti molto serie e di essermi costituito una piccola una piccola biblioteca per le informazioni. Ma ci sono anche congetture e supposizioni mie, e di queste mi assumo la responsabilità, perché nascono dalla coscienza di un uomo d'oggi, e di quest'epoca senza certezze portano il marchio. Lo stesso si può dire delle invettive e dei momenti d'ira. Ma questo inconscio è proprio lo specchio di tradizioni millenarie, di paure, ansie cresciute nei secoli su ciò che il mondo era», G. PRESSBURGER, *Nel regno oscuro*, cit., p. 327.

¹³ Un esempio può essere offerto dalla rappresentazione del cane tricipite Cerbero. Il latrato di ciascuna delle tre teste rimanda a una lingua diversa: il suono *Whoo* che "storpia" l'inglese *who*; la parola *Juif*, 'ebreo' in francese; *Sult*, che traduce 'fame' in norvegese. Inoltre, le teste appartengono «[...] a tre geni, tre farabutti, tra assassini più neri della notte»: il poeta statunitense Ezra Pound, lo scrittore premio Nobel norvegese Knut Hamsun e il francese Louis Ferdinand Céline. Il primo fu sostenitore del Fascismo; il secondo assunse posizioni filonaziste e il terzo fu autore di alcuni *pamphlet* in cui illustrava le sue posizioni antisemite.

¹⁴ Si pensi alle citazioni di versi delle canzoni di Luigi Tenco o dei fumetti di Andrea Pazienza, in riferimento al tema del suicidio. Ancora per il fumetto, funzionale alle rappresentazioni della Shoah pare essere il rimando ad Art Spiegelman, autore del *graphic novel* *Maus*.



Wien
(Mitterstill)

Buio
Nero

Scin
tilla

What

Three
shots

Wer
Ach
Weh

Die
Zi
garre

Dead
Who

Mors
Webern
Mors
Tod

Death
Who

Why
Wer
Ach
Weh

Ende



WO

WO

das
Nichts

Fifty
five
Drunk

Bell
Death¹⁵

Tale originale esercizio di sperimentazione linguistica aiuta a comprendere la composita misura della narrazione che prende corpo lungo tutto il corso del romanzo. La prosa performativa risulta, in ogni sua pagina, fortemente influenzata dalla mano dello scrittore di testi teatrali; nei dialoghi, dai tempi di battuta dello sceneggiatore; nelle parti descrittive, dalla costante ricerca di ricreazione della prospettiva di scena del regista. Un esempio, efficace per la sua valenza drammatica, può essere offerto dalla doppia ‘inquadratura’ narrativa – interno/esterno – che Pressburger utilizza per la descrizione della camera a gas e del forno crematorio.

I prigionieri si misero a vomitare, l'odore di mandorla del cianuro ci invadeva le narici, i pori, li vedevo volteggiare, annaspire, cadere, strisciare sul cemento, sul proprio vomito sanguinolento, gli occhi uscire dalle orbite, e allora anch'io rantolai a lungo, maledicendo tutto senza pace. Estrovertendo tutte le mie viscere. Vomitando fuori tutto me stesso: polmoni, cuore, esofago e l'io, e gli altri ii si accalcavano uno sopra l'altro, sperando di respirare in cima ai corpi altrui. Poi tutto mutò e divenne ancora più orribile. Vidi levarsi alte le fiamme del forno crematorio dove i corpi venivano introdotti uno a uno per essere consegnati all'aria, uscire come fumo dal camino di quel luogo maledetto. La puzza di carne umana bruciata già infettava l'aria e i corpi ardevano. Ardeva anche la mia coscienza, la rabbia, lo sdegno, il disgusto: fosse arso l'Universo nel rogo del caos, del disordine molecolare a cui tende tutto, prima che questo orrore avesse potuto divenire reale. L'Inferno non è per peccatori, non è una

¹⁵ G. PRESSBURGER, *Nel regno oscuro*, cit., pp. 149-51. Tradotto nelle note del romanzo, il calligramma è così spiegato al lettore: «È da notare l'alternanza di vocali alte e basse, brevi e lunghe etc.: evidentemente l'autore voleva eseguire uno schema di estrema concentrazione e variazione timbrica, come ha fatto Anton Webern, il musicista austriaco il cui nome figura qui», ivi, p. 296.



fantasmagoria in cui ficcare amici e nemici, è per vittime innocenti, l'inferno. Ardevano solo corpi inermi, innocenti, indifesi! Ardevano con fiamme titaniche, con colonne di fuoco infinite, rombando, urlando, strepitando, esplodendo. E allora non resistetti, come nessun uomo di oggi, al pensiero, alla visione vera di quella morte, e spensi il lume della coscienza: basta.¹⁶

2. «L'orrore lo può testimoniare solo la poesia»

È lo «spegnimento della coscienza» la *conditio* terapeutica che, di fatto, consente al protagonista-paziente di *Nel Regno oscuro* di rivivere la sua 'catabasi' interiore. Un percorso nell'inconscio condotto per sentieri paralleli – ricostruzione storica, riscrittura letteraria, seduta psicoanalitica – raccolti in un unico «flusso verbale polifonico di voci correlate»; ciò che Thomas Taterka metodologicamente definirebbe l'«ambito discorsivo» della narrazione di *Nel regno oscuro*¹⁷.

Su tale 'palcoscenico', pertanto, si succedono gli incontri «riparatori» e i confronti «rivelatori» con gli altri 'attori': spesso degli sconosciuti che appartengono alla memoria soggettiva del narratore; oppure figure d'intellettuali – tra i tanti nomi, Martin Heidegger e Hannah Arendt, Rosa Luxemburg e Antonio Gramsci, Paul Celan e Aby Warburg – protagonisti della storia politica e intellettuale del Novecento.

In particolare, tre confronti sembrano confermare la fondamentale valenza salvifica della narrazione 'performativa' messa in scena da Pressburger. Il primo, col poeta russo Osip Mandel'stam – uno di quella stessa triade cui Manuele Gagnolati riconduce i «modelli di scrittura» dell'autore:

Ho letto Dante, ne ho parlato in pubblico. Sai, l'inferno c'è. Sì, c'è. Dante non lo sapeva. Per lui l'inferno era fantasia. Io invece sì, ho visto l'inferno. Ti prego, parlane del vero inferno che esiste oggi. Di qua, di là, nel mondo. Parlane. Lo so che puoi morirne, ben lo so. Ma il tuo dottore ti soccorrerà. [...] L'orrore o può testimoniare solo

¹⁶ Ivi, p. 56. Gli strumenti del cinema ritornano spesso in aiuto dell'autore nel testo; come il 'ralenti', «espressione presa a prestito dal linguaggio cinematografico. Significa 'al rallentatore'. Spesso i sogni e le allucinazioni, o le azioni e gli accadimenti che si vogliono sottolineare, nei film vengono mostrati come se fossero lentissimi, molto più lenti della realtà che è fulminea», ivi, p. 321.

¹⁷ In tal senso anche *Nel regno oscuro* potrebbe essere iscritto nel novero delle opere che compongono il «polifonico 'flusso' verbale del Lager, sull'immenso, sterminato, meandrico discorso sul Lager al quale tutti i testi si riferiscono, e anche quelli divenuti canonici nel frattempo sono soltanto voci su un piano di parità con le altre. La questione di cosa un singolo testo significhi o cosa possa dire una singola voce è subordinata alla questione di quale sia il dialogo in cui questa voce si trova, quale carattere del dialogo cui essa concorre e in cui traccia i propri contorni rispetto alle altre voci, acquista la sua forma e trova il suo posto», T. TATERKA, *Dante Deutsch*, cit., p. 19.



la poesia: la verità sta solamente in lei, è impossibile rappresentare l'orrore, Ma il poeta può farlo, e morire nella fatica di pronunciare le parole. Le parole della verità. Ti prego. Parla. Ti prega un moribondo. La favola dell'inferno cristiano è bella, edificante e potente, ma quando l'inferno scende sulla terra occorre un'altra immaginazione. Irreparabile è questa notte, da voi c'è luce ancora ma qui il sole è nero.¹⁸

Ancora per Gragnolati, questo passo deve essere interpretato come la testimonianza più evidente del fatto che, nel caso di Pressburger – e di questo suo romanzo, nello specifico – scrittura e psicoanalisi offrano «la possibilità non di uscire dalla Storia e dal male o dalla tragedia della perdita, ma in qualche modo di esprimerla e di non cadere in questo modo nella disperazione assoluta o nel suicidio; o – per usare l'immagine del libro – la possibilità di uscire dal regno oscuro»¹⁹.

D'altronde, con una speranza tragicamente liberatoria – o purtroppo disattesa, con un esito altrettanto tragico – potrebbe spiegarsi la ricostruzione del gesto estremo del secondo modello autorevole, il poeta Paul Celan. Questi si rivolge a Giorgio parlando in tedesco e jiddish, russo e francese, rumeno e italiano. Non un linguaggio incomprensibile, ma una 'mescolanza' il cui significato «arrivava chiaro, senza alcuno sforzo».

Ma ogni giorno mi assalivano i demoni, gli gnomi, i boia che avevo visto, le paure, i tremori, i sudori. Non c'era più senso che vivessi ancora. La cabala, le scienze occulte, e quelle fin troppo palesi non mi consolavano. Che senso può avere tutto questo? Nessuno, nessuno, nessuno, mai, mai più! Una mattina all'alba mi svegliai con il ronzio della disperazione, mi vestii in fretta, uscii dalla mia casa di Rue d'Ulm, andai quasi di corsa, rosso da rabbia, verso Pont Neuf, il ponte nuovo, il ponte sulla Senna, e, sospinto dal demone mortale della disperazione più cupa e terribile, mi gettai giù; oh, quale orrore il volo! Che pentimento tremendo, che spavento, quanti istanti che non finivano mai, quale urto nell'acqua, che annaspo e che sensazione di strano benessere, mentre l'acqua, la sporca acqua della Senna, mi invadeva i bronchi, i polmoni, riempiva di sé tutto il mio corpo. Me ne avevano parlato: la morte per acqua, il nirvana dell'annegamento, la delizia che si provava. Io non l'ho provata. Avrei voluto infine che Dio mi gettasse una cintura di salvataggio, la fede, 'L'Eterno che mi vede e mi salva'. Ma lui non mi vedeva e io morii.²⁰

¹⁸ G. PRESSBURGER, *Nel regno oscuro*, cit., p. 189-90.

¹⁹ In E. BOND, M. GRANOLATI, L. LEPSCHY, *Epilogue: Riscrivere Dante in un'altra lingua. Conversazione con Giorgio Pressburger su Nel regno oscuro*, cit., p. 252.

²⁰ G. PRESSBURGER, *Nel regno oscuro*, cit., p. 40.



Il terzo *vis à vis* – in prima lettura, un confronto intellettuale che deve, allo stesso tempo, essere interpretato come accostamento ‘referenziale’ dei due personaggi su di un piano linguistico, con l’intento di legittimare la loro «contiguità emotiva» – è con Primo Levi. A lui, nel romanzo l’autore si rivolge riconoscendolo come il suo «unico idolo», il suo «esempio», il suo «maestro». L’incontro avviene nel penultimo capitolo del libro, quando il paziente-protagonista Giorgio ha ormai toccato il fondo della più «nera disperazione», per paradosso raggiungendo la vetta del monte che doveva scalare: «più giù si scende, più in alto si sale». Sull’orlo dell’abisso, il colloquio con Levi si trasforma in un’epifania che rivela

[...] la vanità delle forme, della vita e della mente umana, la tristezza infinita del sopravvissuto ai peggiori orrori che si ritrova nell’orrore grigio, nel grigio svolgersi della commedia esistenziale. Senza speranza in un mondo migliore. Senza più saper usare il verbo. Senza più forze per dire la verità, e in fin dei conti senza verità.²¹

Secondo François Rastier, il dramma vissuto dal «superstite» Primo Levi non compromette la testimonianza ma – superando quel paradosso che Giorgio Agamben ha chiamato proprio col nome dello scrittore torinese²² – «le dona vigore, anche se nessuno può condividere la sua ossessione»²³.

Di converso, mettendo in atto il sovvertimento dell’ordine narrativo fin qui costruito, il paziente-sopravvissuto Giorgio riesce invece a condividere la sua ossessione proprio per il tramite della scrittura. Come accade nelle opere di Levi, «[...] il narratore e il personaggio principale finiscono per riunirsi, e si confondono poi con l’autore, come si è creduto a proposito di Proust. È il risultato della glorificazione dell’artista, che può condurre a un soggettivismo narcisistico in cui il narratore, il personaggio principale e l’autore si contemplan come in uno specchio. Nulla di simile in Levi, che fa una distinzione critica tra il narratore e l’“eroe” del suo racconto, tra l’eroe presente e il testimone passato»²⁴.

Nulla di simile nemmeno *Nel regno oscuro* di Pressburger. Il protagonista-

²¹ Ivi, p. 240.

²² G. AGAMBEN, *Quel che resta di Auschwitz. L’archivio e il testimone (Homo sacer III)*, Bollati Boringhieri, Torino, 1998. Secondo il «paradosso di Levi» i veri testimoni sono i cosiddetti *Musselmänner*, i ‘mussulmani’ o ‘sommersi’; che hanno visto il male fino in fondo e che, morendo, non possono testimoniare. Non sarebbero, perciò, veri testimoni i ‘salvati’ o ‘sopravvissuti’ «perché chi ha visto il volto vero della Gorgone, non è più tornato per raccontare».

²³ F. RASTIER, *Ulisse ad Auschwitz*, Liguori, Napoli, 2009, p. 14.

²⁴ Ivi, p. 13.



narratore Giorgio, in virtù della medesima distinzione critica adoperata per Primo Levi, riesce a congedarsi dalla sua guida – questa volta salutato come «mio guaritore», «mio ultimo appiglio al mondo» – ai piedi di una montagna di cadaveri che nulla è al confronto «del film girato a Bergen Belsen dagli Inglesi e montato da Hitchcock». E non è casuale il fatto che la fine dell'«itinerario» psicoanalitico coincida con la conclusione del romanzo. A questo punto della vicenda, infatti, al protagonista non resta che un'unica scelta, obbligata e definitiva: dovrà continuare da solo il cammino; col sostegno dei pochi appunti presi che il professor Freud promette di voler chiosare. Una decisione, quest'ultima, che depone inequivocabilmente a favore della funzione «risoltrice» della scrittura terapeutica; grazie alla quale Giorgio ha potuto percorrere il restante sentiero che lo porterà fuori dal «regno oscuro, più oscuro del nulla». Al tempo stesso già segnando il terreno per il *continuum* narrativo del secondo volume.

“Dopo quanto hai visto e patito, non hai più nulla da temere”, mi dissi. “Sei libero. Sei libero da tutto”. Allora vidi un barlume lontano. La luce cresceva davanti a me. Cresceva ridandomi la vista. Guardai l'alba, la dolce alba color indaco, gli occhi mi lacrimavano dal guardare. Le strade erano vuote, come di domenica. Tutto era scomparso: il fetore, i cadaveri, il recinto di filo spinato.²⁵

Al chiarore dell'«alba color indaco» colorata dall'«oro del sole nascente», si materializza una visione luminosa: i parenti defunti, vestiti di candide vesti. Epifania conclusiva del romanzo – che inevitabilmente rimanda a luoghi letterari della classicità e della tradizione cristiana – in cui l'inconscio dell'io-narrante e la capacità di rinegoziazione culturale e di creazione artistica dell'autore si misurano; trovando – in queste parole della nota di chiusura, a suggello del volume – un possibile punto di sintesi e d'equilibrio:

Volevo anche dimostrare che le visioni di certe opere molto note sono creazioni della visionarietà dell'inconscio a cui si sovrappone un ordine teologico. Ma, in realtà, rimane tutto creazione di ciò che fino ad oggi abbiamo chiamato «inconscio». Il mondo va ben al di là di quell'ordine teologico, i suoi orrori sono reali e a volte imitano le invenzioni dei poeti dell'orrore.²⁶

²⁵ G. PRESSBURGER, *Nel regno oscuro*, cit., p. 246.

²⁶ Ivi, p. 326.