

SINESTESIE ONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XIV, n. 45, 2025

Filippo Tuena: bisbigliando sul margine del romanzo

Filippo Tuena: whispering on the edge of the Novel

CHIARA FENOGLIO

ABSTRACT

L'articolo si propone di leggere in chiave complessiva il lavoro letterario di Filippo Tuena che, a partire dalle sue prime pubblicazioni negli anni '90 fino al recente In cerca di Pan, si è distinto come una delle voci più interessanti e raffinate del panorama italiano. Dei suoi romanzi vengono prese in considerazione alcune caratteristiche tipiche e ricorsive, tra cui l'interazione tra testo scritto e testo figurativo; l'attenzione per una tipologia di personaggio ambiguo, frammentato, spesso restituito attraverso un gioco di specchi a partire da punti di osservazione diversi; la collaborazione di dato narrativo e dato critico, che fa di Tuena uno scrittore straordinariamente propenso alla rilettura e alla reinterpretazione; e infine la tematica del viaggio, in cui si compendiano alcuni dei suoi libri più riusciti.

PAROLE CHIAVE: *Tuena, romanzo, figurazione, frammenti*

The article's purpose is to read Filippo Tuena's novels as a whole. The author, from his first publications in the 1990s to the recent In cerca di Pan, has distinguished himself as one of the most interesting voices on the Italian literary scene. A number of typical and recursive features of his novels are considered, including the interaction between written and figurative text; the focus on an ambiguous, fragmented character type, often rendered through a game of mirrors from different points of view; the collaboration of narrative and critical datum, which makes Tuena a writer extremely careful to rereading and reinterpretation; and finally the theme of travel, in which some of his most successful books are summarized.

KEYWORDS: *Tuena, novels, images, fragments*

AUTRICE

Chiara Fenoglio insegna Letteratura italiana e Tradizione del testo letterario all'Università di Torino. Si è occupata prevalentemente di Leopardi, forme brevi del racconto e di poesia novecentesca. Fa parte del comitato scientifico della rivista «Leopardiana» e scrive per "La Lettura" del «Corriere della sera».
chiara.fenoglio@unito.it

Un nucleo misterico, oscuro, notturno alimenta le opere di Filippo Tuena. Fantasmismi, spiriti, fissazioni della mente, voci enigmatiche che emergono dal passato sono presenze costanti della sua narrativa, tra le più originali e colte del panorama attuale. Fin dalla Nota apposta alla prima edizione di *Tutti i sognatori* (Fazi, 1999) Tuena dichiara la sua ossessione per queste presenze-assenze, riemersioni del passato, memorie famigliari che producono un senso di stupore, attrazione, vertigine:

Un caldo pomeriggio di luglio sono andato a via Tasso.
La prigione nazista di Roma occupa due palazzine gemelle dall'intonato color ocra [...].
Si respira l'aria del male. Del dolore. Ancora si ascoltano le grida dei torturati. E ci si vive. Nuove famiglie hanno abitato quelle stanze. Bambini sono nati, vecchi si sono spenti accompagnati dagli affetti famigliari.¹

È spesso il sogno a farsi portatore di queste voci («Credo, come gli antichi, che i sogni abbiano una forza che noi non riusciamo a cogliere appieno e che ci sfugge e che, proprio sfuggendoci, dimostra la sua potenza», scrive nella stessa Nota), a essere la *bouteille à la mer* grazie alla quale è possibile ritornare in contatto con luoghi, tempi, accadimenti perduti nel vortice del passato. La prima radice di questa disposizione letteraria è sicuramente biografica, e Tuena la esplicita nella Nota alla riedizione di *Cacciatori di notte* (Corrimano, 2017), ricordando le villeggiature estive d'un tempo, quando udiva «dalla campagna, di notte, arrivare i latrati dei cani randagi, i versi della civetta, lo squittire dei pipistrelli»: dal buio giungeva l'intero repertorio della paura, le ombre dei pini diventavano licantropi o fantasmi. Ma la seconda radice è senza dubbio di natura letteraria: fin dal suo esordio (*Lo sguardo della paura*, Milano, Leonardo, 1991 – premio Bagutta per l'opera prima) la sua scrittura viene ricondotta a un insieme di modelli che comprendono Paul Auster, Borges, Henry James, Adolfo B. Casares e Tommaso Landolfi (spesso, non a caso, presenti nelle epigrafi dei suoi libri). In effetti, spettri, apparizioni, visioni sono tra i “personaggi” più ricorrenti della pagina di Tuena, talvolta come presenze di derivazione gotica (come nel caso dei *Cacciatori*), oppure magico-onirica (in *Com'è trascorsa la notte*), o ancora di natura psicologico-ossessiva (nei *Memoriali sul caso Schumann* o in *Ultimo parallelo*, tutti pubblicati da il Saggiatore). Ma al di là della specificità di ciascun romanzo, costante è l'idea, espressa fin dai primi libri, che con questo *altro* misterioso, spaventoso e irrazionale sia possibile una identificazione, e che proprio questo effetto di rispecchiamento (tanto difforme dal barthesiano *effet de réel*) sia il nucleo fondante del testo letterario. Analogamente a quanto avveniva nel *Franco*

¹ F. TUENA, *Tutti i sognatori*, nottetempo, Milano 2024 [Fazi, 1999¹], p. 275.

cacciatore di Giorgio Caproni, anche nei libri di Tuena il vero protagonista è colui che, attraverso la preda, insegue l'immagine di sé stesso, i residui del suo passato, il doppio in cui riconoscersi. Questa ricerca-caccia ha luogo necessariamente di notte, quando la realtà è alterata e trasfigurata dall'immaginazione: come in un gioco di specchi, i corpi si duplicano, gli sguardi si fanno ambigui, gli amici divengono nemici, i vivi morti, e viceversa.

Figure

Ma c'è un'altra costante che attraversa la narrativa di Filippo Tuena, ed è l'interesse non ordinario per le opere d'arte e per l'interazione tra testo scritto e testo figurativo: convinto che «le commistioni non solo di generi ma anche di media» costituiscano il fronte oggi più interessante per l'evoluzione del romanzo, Tuena ha spesso forzato i confini del genere, tanto da auspicare in un'intervista di qualche anno fa «libri con inserti musicali, filmati, interviste, in continuo divenire, mutevoli, sempre imprevedibili». ² Un auspicio a cui hanno fatto seguito i libri dedicati a Michelangelo (tra cui *La grande ombra*, Fazi, 2001) e soprattutto l'esperimento coraggioso e oltranzista de *Le galanti*, una sorta di peculiarissima autobiografia svolta attraverso le opere d'arte che hanno accompagnato la vita dell'autore, rispecchiandosi nella sua vicenda quotidiana (e nelle sue opere precedenti, a cui molti sono i rinvii). Sorta di *wunderkammer* allestita a partire dalla propria memoria personale, artistica, letteraria, *Le galanti* si struttura per libere associazioni di idee, ³ come in un labirinto in cui autore e lettore non si stancano di vagare, come nelle stanze di un museo. È quanto accade nel caso delle pagine dedicate al mito di Citera e ai quadri che Watteau gli dedicò a inizio Settecento:

Andare a Citera, tornare da Citera; andare verso l'amore o tornare dopo aver fatto l'amore. Questo è un argomento. Di quadri che alludono nel titolo all'isola di Citera, luogo elettivo di amori e di innamoramenti, se ne conoscono diversi. Almeno tre ne ha dipinti Antoine Watteau. ⁴

Nei tre quadri Tuena ritrova una sorta di parabola, una tensione al racconto, e all'azione teatrale, più che alla rappresentazione pittorica, una inquietudine che si

² <https://www.laletteraturaenoi.it/index.php/la-scrittura-e-noi/623-narratori-d-oggi-intervista-a-filippo-tuena.html>, 10 febbraio 2017.

³ M. FONTANONE, *Autobiografia per immagini d'arte*, in «L'indice dei libri del mese», 2019, n° 7, <https://www.lindiceonline.com/letture/filippo-tuena-le-galanti/>.

⁴ F. TUENA, *Le galanti. Quasi un'autobiografia*, Il Saggiatore, Milano 2019, p. 230.

concretizza nel viaggio d'inchiesta dell'autore stesso – viaggio che è in prima battuta attrazione, desiderio che percorre «lo spazio vuoto, battuto dai venti, che misura il nostro grado di separazione». I quadri di Watteau diventano così lo *specimen* di ogni itinerario di ricerca, di cui la letteratura incarna lo spirito più puro:

Sono già stato qui; ci siamo conosciuti e perduti e ora ci ritroviamo. Che ne è stato di noi *in this gap of time since we deserved*, dice Shakespeare. Raccontiamocelo, ritiriamoci un attimo da questo consesso di persone che ci distrae, troviamo un luogo separato, solitario e adatto agli amanti dove sia possibile proseguire il dialogo, recuperare il filo del discorso interrotto.

Il senso del viaggio non è: *andiamo verso Citera* e non descrive l'eccitazione, l'emozione del primo possesso, del primo abbandono. Il senso del viaggio è: ci siamo posseduti e questo evento già appartiene al passato [...], precipitiamo di nuovo nel senso di solitudine che ci rende esseri desiderabili, desiderati e che ci fa desiderare anche se non possiamo più far conto sull'eccitazione del nuovo.⁵

Se *Le galanti* è il frutto della *curiositas* artistica di Filippo Tuena (che è stato anche un importante antiquario), con *Le variazioni Reinach* e *I memoriali sul caso Schumann*, oggetto dell'inchiesta romanzesca è un tema musicale, portatore – anche nel riferimento alla tonalità del re minore⁶ – ora della disarticolazione psichica e linguistica del protagonista, ora della scomparsa di una intera famiglia durante la Shoah. Per questo si può dire che il frammento sia la struttura portante della scrittura di Tuena, perché nella parzialità si illumina l'irragionevolezza e la fatalità dei casi umani. Il frammento in effetti allude alla mancanza che la scrittura vorrebbe colmare con un atto di fede, o meglio con un incantesimo, parente strettissimo delle sedute spiritiche dove tutto è contemporaneo a tutto: la vicenda narrata nelle *Variazioni Reinach* è esattamente questo, il tentativo di convocare un'assemblea di vivi e morti le cui voci si sovrappongono e confondono, annullando le distanze, colmando i vuoti, ricucendo gli strappi operati dalla Storia, assegnando ai quattro esseri umani che sono protagonisti del libro quel destino – il senso compiuto della loro vita – che la storia ha loro negato.⁷ Non sarà un caso che nel finale il progetto si compia con la recita del *Kaddish*, la tradizionale preghiera ebraica dei morti. Questa opera (sacrale) di ricucitura non può tuttavia essere portata a termine con le sole forze della parola: vengono così assemblate foto, lettere, sogni, referti burocratici, un ritratto dipinto da Renoir, divagazioni filologiche o stilistiche, come la stupefacente medita-

⁵ Ivi, pp. 236-237.

⁶ Come precisa l'autore, il re minore è la tonalità dell'assenza e del vuoto, che «conduce sempre al silenzio» (TUENA, *Le variazioni Reinach* cit., p. 82 ed. 2005).

⁷ Cfr. S. RICCIARDI, *Filippo Tuena, "Le variazioni Reinach": una memoria 'estetica' della "shoah"*, in «Italianistica», XXXVI, 2007, n° 3, pp. 99-107.

zione sul punto e virgola o le riflessioni su Lukács. Il tutto, al solo scopo di «infrangere l'orologio della memoria» - come ha scritto Antonio Debenedetti⁸ - e di recuperare *per fragmenta* la voce del sommerso, ponendo in cortocircuito l'impossibile narrazione di Auschwitz con i brandelli di un destino individuale e collettivo.

Per questo i personaggi portati in scena hanno spesso qualcosa di fantasmatico: è ciò che succede anche nel più recente *In cerca di Pan*, dove un misterioso narratore intraprende una crociera dai tratti onirici, in compagnia di un gruppo di personaggi dai contorni sfumati, simili ombre: se Pan è sempre accompagnato da Artemide, al narratore fa da specchio un alter ego che, pur ospitato sulla medesima imbarcazione, appartiene tuttavia a un orizzonte temporale lontanissimo. Si tratta del poeta Ovidio, che sulla via dell'esilio ogni sera intrattiene la compagnia dei naviganti con i suoi *Tristia*: «Parto – afferma il misterioso poeta – accompagnato da un decurione e quattro veliti che mi accompagneranno fino al paese dei Geti sulle sponde del Ponto» dove «mi toccherà inaugurare la stagione dei ricordi amari e dell'esilio».⁹

Uno dei modelli di riferimento è certamente Sebald, innanzitutto per la funzione centrale che assumono le immagini, via via inframmezzate al testo scritto, poi per una forma di scrittura che Tuena definisce «a bandiera», che «mima quella poetica ma che, per l'uso che ne fa e per le suggestioni che determina nel lettore, si situa a mezzo» tra prosa e poesia; e infine per l'oscillazione attraverso uno «sconnesso percorso di memorie» dove i tempi lontani sono analizzati al microscopio e il contemporaneo è allontanato a distanze siderali.¹⁰ Il tempo stesso è uno dei protagonisti delle sue storie, ne è consapevole la voce narrante di *Il volo dell'occasione*, che rammenta il magistrale finale di *The Great Gatsby*:

Li conosco quei tipi, quelli che vanno in cerca del passato. Quelli che inseguono una sorta di rivalse, di vittoria contro le avversità. Innamorati del passato, vorrebbero tornare a quei tempi felici. Illusi. Non sanno che nulla è ripetibile, nulla ritorna. Perdiamo tutto, né ripossedere qualcosa che abbiamo amato ci restituisce il tempo in cui abbiamo amato.¹¹

Eppure restano quegli oggetti. L'introduzione di figure, fotografie, riproduzioni di manufatti artistici è funzionale a questo movimento ondulatorio della scrittura

⁸ A. DEBENEDETTI, *Le variazioni Reinach*, «Il Corriere della sera», 11 febbraio 2005.

⁹ F. TUENA, *In cerca di Pan*, nottetempo, Milano 2023, pp. 10-11.

¹⁰ ID., *Quattro recensioni*, in *Quanto lunghi i tuoi secoli (Archeologia personale)*, Dadò, Locarno 2014, pp. 152-153. Sull'autore tedesco, Tuena è più volte tornato, con la prefazione a *Il fantasma della memoria. Conversazioni con W.G. Sebald*, a cura di Lynne Sharon Schwartz (Treccani, Roma 2019), e con l'intervento *Sebald e Pajak, o dell'imprescrittibile*, in «Antinomie», 6 ottobre 2022, <https://antino-mie.it/index.php/2022/10/06/sebald-e-pajak-o-dellimprescrittibile/>.

¹¹ F. TUENA, *Il volo dell'occasione*, Terrarossa, Bari 2023, p. 12. Intervista su <https://www.liminarivista.it/comma-22/intervista-a-filippo-tuena-scrittore/>.

che produce un testo ibrido (proprio come il dio Pan) e che funziona esattamente come un viaggio in territori di cui non si conoscono i confini e in cui i punti cardinali si confondono. La direzione stessa dell'andare è sovvertita:

Parlando in termini marinari è come se un veliero, con andatura di poppa, dirigendosi verso sud, d'un tratto, senza che siano cambiati vento o corrente o sia stata eseguita alcuna manovra alle vele o al timone, solo attraversando un punto teorico, si trovi improvvisamente a fare rotta verso nord. O come se un uomo, addentrandosi nel futuro, si ritrovi a ripercorrere e rivivere il proprio passato.¹²

Giochi di specchi

Quest'ultima è una dichiarazione chiave per avvicinare la scrittura di Tuena e coglierne un carattere che la distingue in modo radicale da quel

sistema di piccoli ingranaggi che uno dopo l'altro trasformano l'energia scaturita dalla narrazione e che dà origine a bei prodotti, formalmente perfetti e lubrificati, che conducono il lettore tranquillamente alla sua spiaggia.

Se oggi è questo tipo di letteratura a prevalere, è chiaro che Tuena (insieme a pochi altri autori tra cui Mari, Pecoraro, Franchini, Janeczek) si muove in una direzione ben diversa, quella che preferisce «un'esplosione nucleare piuttosto che una macchina ben lubrificata».¹³

Si tratta di una tensione già evidente in *Tutti i sognatori* (Fazi, 1999) e che prende il sopravvento a partire da *Le variazioni Reinach* (Rizzoli, 2005), due testi in cui il gioco di specchi tra le voci narranti è dominante e deve forse qualcosa al principio bachtiniano della stratificazione interna alla lingua del romanzo, della «plurivocità individuale» artisticamente organizzata che vi risuona.¹⁴

Tutti i sognatori è stato il primo esperimento di questa idea di una letteratura in cui fatto e finzione si intersecano fino a diventare indistinguibili, proprio come nel romanzo si mescolano neutralità e ribellione, sodali e spie, culto della bellezza e impegno politico: i confini perdono definizione nella pagina di Tuena e anche i personaggi acquistano uno statuto per così dire ambiguo, non preordinato. È il caso di Luca, l'antiquario romano protagonista del romanzo, il cinico esteta che ha costruito

¹² F. TUENA, *Ernest Shackleton. L'esploratore dei ritorni*, in *Quanto lunghi i tuoi secoli* cit., p. 130.

¹³ ID., *La letteratura, il motore a scoppio e la scissione nucleare (questa non è una recensione)*, ivi, p. 157.

¹⁴ M. BACHTIN, *La parola nel romanzo*, in ID., *Epos e romanzo*, tr. it., Einaudi, Torino 2002 [prima edizione russa 1975], p. 73.

la sua fortuna sulle disgrazie altrui e che – proprio per amore del bello – diventa spietato assassino di nazisti:

Poiché quello che gli stava a cuore era il bello, l'arte, l'armonia, lo scontro con gli oppressori avvenne proprio su questo campo. Essi gli negavano quel che lui amava. Si sentì minacciato, privato di qualcosa che intimamente credeva gli appartenesse. Si sentì vittima di un'ingiustizia e così, pur restio agli schieramenti, ad appartenenze, si trovò a combattere ferocemente contro chi considerava un nemico personale.¹⁵

Pubbligate per la prima volta nel 2005, anche le *Variazioni* hanno avuto edizioni successive: dieci anni dopo, in particolare, sono state riscritte seguendo una operazione di variazione al secondo grado, di vero e proprio ripensamento stilistico a partire da una scrittura frammentaria che ritorna continuamente su sé stessa e riflette sulla propria aspirazione ad assomigliare a una partitura musicale che non salva dagli inferi.¹⁶ L'immagine della variazione musicale e della convocazione medianica di vivi e morti torna anche ne *I memoriali sul caso Schumann*, un racconto circolare dove la vicenda di Robert Schumann è narrata da testimoni diversi: dall'amica Rosalie Leser, alla dama di compagnia Elise Junge, da Christian Reimers al figlio Ludvig, all'allievo Johannes Brahms, le diverse voci si alternano componendo una scrittura per la quale è stata richiamata la tecnica dodecafonica. Nessuno di loro è testimone del tutto attendibile, nessuno possiede informazioni sufficienti per ricostruire l'esatta sequenza degli eventi né tantomeno per interpretarli compiutamente. Non è un caso che le parole più ossessivamente frequenti siano *sogno, incubo, angoscia, demone, fantasma*: negli spettri che agitano la mente di Schumann, tutti i personaggi in qualche misura si contemplano. Come Schumann si sente perseguitato dal fantasma di Schubert, così Brahms si domanda se, compiendo le sue famose variazioni sulla musica del maestro, non rischi di abdicare alla propria identità in favore di quella di Schumann. La letteratura stessa per Tuena è ragionamento sul tema del doppio, in una eterna correzione del mito di Narciso.

In questo gioco di specchi tuttavia, i personaggi di Tuena rischiano di perdersi: affacciati sull'incubo, ne subiscono la fascinazione, cadono nelle spire dell'inquietudine più nera («mi chiedete che faccio – scrive Christian Reimers –: percorro i margini del baratro, frequento la vertigine, osservo il fondo dell'abisso»¹⁷). La loro realtà

¹⁵ F. TUENA, *Tutti i sognatori*, nottetempo, Milano 2024, p. 127.

¹⁶ Cfr. F. GIANNI, *Vite ricostruite. Le variazioni Reinach di Filippo Tuena*, in «Zapruder. Storie in movimento», 2021, n° 55, http://storieinmovimento.org/wp-content/uploads/2022/12/ZAP55_Scheggia2.pdf.

¹⁷ F. TUENA, *Memoriali sul caso Schumann*, Il Saggiatore, Milano 2015, p. 101.

coincide perfettamente con un particolarissimo punto di vista sulle cose, e nonostante esso sia «quanto di più vicino agli eventi», resta nondimeno parente stretto del sogno. Sia nelle *Variazioni* che nei successivi *Memoriali*, Tuena rilancia il potere di una narrazione che colma i vuoti lasciati da un narratore costitutivamente fallace e parziale, un narratore che come Joyce è ben consapevole delle maree sotterranee che si agitano negli individui, e che tenta di trovare la via stilistica più appropriata a renderne la complessità e l'oscurità:

Sembrava monologare più che conversare. Seguiva un suo percorso interiore, frammentario come certe sue ultime composizioni, e di tanto in tanto quel percorso emergeva in superficie. Allora sillabava lentamente poche parole e subito tornava a immergersi nel soliloquio. Così ho sempre pensato che anche le sue ultime musiche altro non fossero che frammenti, affiorati da un mare sotterraneo in continuo movimento.¹⁸

Lo stesso narratore, che nella sezione citata del libro coincide con Johannes Brahms, l'allievo prediletto di Schumann, ricorda a tal proposito «quella frase di Goethe che dice che non siamo mai consapevoli dei terremoti che produciamo col solo movimento di un passo»¹⁹ e che l'arte dello scrivere (come quello della composizione artistica o musicale) ha a che fare non con il mito romantico dell'originalità e del genio, quanto con il prestito, la variazione, il coro di fantasmi, la reminiscenza frammentaria o l'immagine riflessa. Dopotutto, la scrittura di Tuena ingaggia una vera e propria sfida a edificare un nuovo alfabeto letterario a partire da schegge, frantumi, particelle disconnesse, proprio come Schumann, avendo quasi del tutto rinunciato alla parola, provava a fare attraverso i mattoncini del domino, un sistema di scrittura criptata che replicava lettera per lettera quello alfabetico.²⁰

Ritroviamo la medesima modalità stilistica anche nel più recente *La voce della Sibilla* (Il Saggiatore, 2022) dove il fantasma inseguito è quello dell'Ur-text di *The Waste Land*, di cui non è rimasta alcuna traccia: in questo caso frammenti, vuoti e tracce mnestiche sono schegge di opere, fotografie, spezzoni della vita di cui non avanza altra testimonianza che quella dei punti di sospensione (e proprio il segno [...] apre molti dei capitoli). È un'indagine in cui risuona il magistero di Debenedetti, non solo per una idea di critica condotta come inchiesta di polizia, ma anche per la convinzione che l'opera altrui debba diventare occasione per meditare su di sé, sul proprio lavoro: così, per fare un solo esempio, l'attenzione maniacale di Eliot per la perfezione formale e una certa, incomprensibile, trascuratezza editoriale nelle sue prime opere diventa l'occasione per riflettere sul proprio lavoro di cesello, su ciò che

¹⁸ Ivi, p. 214.

¹⁹ Ivi, p. 206.

²⁰ Ivi, pp. 115-120.

si è lasciato indietro per sciattezza o dimenticanza. Ancora una volta spunto narrativo e impulso critico-saggistico trovano nella scrittura di Tuena un singolare e arduo punto di equilibrio: raccontando “i propilei al nuovo poema” l’autore richiama in vita la società letteraria di inizio secolo (oltre a Eliot e Pound, Virginia Woolf, Joyce, Gertrude Stein e Conrad, senza trascurare Wyndham Lewis e il collezionista e benefattore John Quinn), ma soprattutto racconta la storia di una amicizia, di un gruppo di giovani (alcuni dei quali, come Verdenal, travolti dal primo conflitto mondiale) per i quali la letteratura è una specie di culto, un viaggio a tentoni che *deve* sfociare in un destino. Nell’agosto del 1919, Eliot e Pound sono in Dordogne: si confessano ansie, paure, abulie ma soprattutto giocano a fare i poeti provenzali. Dante e Arnaud Daniel vengono eletti a numi tutelari del loro incerto procedere: il XXI del *Purgatorio* non è per i due amici solo il canto di un magistero, bensì la testimonianza di una poesia che nel suo farsi deve attraversare terre lontane abitate da estranei, traghettando le passioni effimere della vita in qualcosa di solido, “wave pattern cut in stone” avrebbe scritto Pound nel *Canto XXIX*. Ma la radice dantesca, esibita da Tuena fin dall’opzione in favore del prosimetro che percorre tutto il libro, non esaurisce da sola i significati del testo: *La voce della Sibilla* è anche un libro petrarchesco, da un lato dedicato ai perduti, a coloro che «giacciono / sebbene si dica: dipartono», dall’altro teso a puntellare la propria irrisolutezza (la petrarchesca *acedia*, la *tristitia* o *melancholia*) nella deliberazione che si fa poesia – «osservalo uscire da quella casa e ragionare se sacrificare o non sacrificare, tagliare o non tagliare, essere o non essere. Rigore deve essersi detto, rigore [...]: *April is the cruellest month...*». ²¹

Rileggere, interpretare

Queste due dimensioni della letteratura (quella magico-onirica e la tensione all’ibridazione di arti diverse) convergono perfettamente in *Com’è trascorsa la notte*, dove lo shakesperiano *Sogno di una notte di mezza estate* avvia una singolare meditazione-narrazione sulla natura del sogno: appena risvegliatasi dal sonno fatato indotto dal succo di viola che Puck le ha sparso sugli occhi, Titania domanda al suo

²¹ È infatti Pound a suggerire a Eliot ampi tagli alla prima versione di *Wasteland* (riducendo gli oltre 1000 versi del manoscritto originario ai definitivi 434), così come è Pound a consigliargli di sostituire la citazione da *Heart of Darkness* inizialmente posta in esergo, con quella più ambigua tratta dal *Satyricon* di Petronio. Secondo Pound infatti Conrad non è «weighty enough to stand the citation», o forse, ipotizza Tuena, l’allusione all’orrore del Congo belga, dell’anima e della solitudine moderna, è troppo esplicita, troppo elogiativa nei confronti di un autore già oltremodo vezzeggiato dai salotti letterari.

sposo Oberon come sia trascorsa la notte, ignara di essersi innamorata nottetempo di Bottom, tramutato in mostro dalle fattezze asinine. Da questa domanda, oltre che dai dipinti di Fuseli (Johann Heinrich Füssli) conservati alla *Kunsthhaus* di Zurigo, si avvia una narrazione fondata su materiali spuri: riproduzioni pittoriche e fotografie, analisi psicanalitiche, interrogativi filologici e ricostruzioni aneddotiche concorrono a costituire il fondamento più intimo dell'opera, in un amalgama di commedia, saggio, soliloquio d'amore, grazie al quale l'autore porta in collisione Shakespeare, Freud, i Beatles (bizzarri interpreti del *Sogno* nel 1964²²) con i satelliti di Urano scoperti da Herschel nel 1852 e battezzati con nomi shakespeariani:

Alzo gli occhi a questo cielo cittadino, offuscato dalle luci elettriche, dallo smog, e rischiarato dall'aurora dalle dita rosate. Per quanti sforzi faccia mi è impossibile osservare Urano a occhio nudo [...]. So che l'ultimo satellite che gli ronza attorno è stato scoperto, più che da un uomo, da una macchina spaziale, il Voyager 2 che nel 1985, nel suo viaggio verso l'infinito, s'è accostato al pianeta tanto da scoprire una piccola luna alla quale è stato dato il nome di Puck, il folletto stravagante che fa la spola tra Terra e spazio, tra palcoscenico e platea, tra attori e spettatori. Ed è qui, nell'orbita attorno a Urano, che Oberon, Titania e Puck finalmente hanno raggiunto il luogo che compete loro [...]. Girano intorno al pianeta originario, attratti dalla sua forza; giocano col nocciolo del problema, senza risolverlo.²³

La tecnica dell'innesto, l'ibridazione tra il saggio e il romanzo diventa in questo libro ancora più salda e dà luogo a un vero e proprio gioco inscenato a beneficio del lettore che Tuena vorrebbe trasformare, da spettatore passivo, in collaboratore e alleato nella ricerca e nell'approfondimento dei possibili piani di lettura. Nel bosco in cui la scena è collocata, in effetti, il lettore si smarrisce e ritrova su molteplici sentieri interpretativi:

Ermia, dolcissimo amore, tanto girare intorno per nulla; ho l'impressione d'essere già passato di qui. Temo che ci siamo perduti. Il bosco non ci concede la via d'uscita. Forse sarebbe meglio fermarsi, riposare e attendere le luci dell'aurora. Ci riscaldremo con i nostri abbracci.²⁴

²² F. TUENA, *Com'è trascorsa la notte*, Il Saggiatore, Milano 2017, p. 17. In occasione dei quattrocento anni dalla nascita di William Shakespeare, i Beatles misero in scena, all'interno dello speciale per la tv *Around The Beatles*, una performance tratta da *Sogno di una notte di mezza estate* e, in particolare, una scena relativa a Piramo e Tisbe: <https://www.youtube.com/watch?v=n0hoE4UabCI&t=122s>.

²³ F. TUENA, *Com'è trascorsa la notte* cit., p. 160.

²⁴ Ivi, p. 76. Poco oltre un commento dell'autore chiarisce ulteriormente il passo: «I nostri teatranti sono arrivati al labirinto delle passioni: il bosco. Cominciano a orientarsi, ma appaiono e scompaiono come fossero posseduti dall'incertezza. Quanto a me, ho sempre desiderato un bosco dove perdermi e lasciarmi confondere dall'oscurità come sta accadendo adesso: siamo nel cuore della notte» (ivi, p. 88).

Tuena coglie così il sortilegio di ogni rilettura, nella quale è occultata una traccia memoriale che, come un sogno, balena e poi svanisce nella infinita variabilità delle interpretazioni. Una traccia mnestica rispetto a cui il narratore (forse memore di quel «no quiero recordarme» che inaugurava il *Don Chisciotte*) osserva:

a che cosa ho assistito questa notte, se lo spettacolo vero è rimasto nascosto persino a quelli che lo hanno recitato? Filostrato ne ha dato un'interpretazione che ha balenato appena un'istante ed è subito svanita. Non la ricordo e non voglio ricordarla.²⁵

Inconsistenza e moltiplicazione sono le parole costitutive di questo testo: i personaggi, fedeli alla tradizione che ce li ha consegnati, riflettono su questa stessa tradizione e sulla loro natura di interpreti. Veniamo così messi a parte delle parole che pronunciano in scena così come delle meditazioni che, in quanto attori, dietro le quinte affidano al lettore. Essi si interrogano sul rapporto tra apparenza e sostanza che era già in Shakespeare e che Tuena, anche grazie alla lezione di Debenedetti, porta alle sue estreme conseguenze: tessendo la tela di un personalissimo teorema d'amore, l'autore si interroga sulla natura di quel sussulto interiore che è di volta in volta ritrosia, smania di fuga, ma anche degenerazione, desiderio oscuro, pulsione di morte e attrazione gravitazionale. In fondo l'amante è propriamente un lunatico, (dunque un parente di quei lupi mannari con cui Tuena aveva avviato la sua ricerca letteraria) in continua oscillazione tra la levità di Puck e la malinconia di Filostrato. E proprio Filostrato (personaggio quasi irrilevante nell'originale shakespeariano, dove era congedato già alla terza battuta per non far più ritorno in scena) diventa qui centrale: Tuena gli attribuisce il compito di indagare la natura dei personaggi, ne fa una sorta di *alter ego* dell'autore e del critico. Filostrato è, etimologicamente, "l'amante delle classificazioni", ma rinvia anche al personaggio boccacciano che mette in scena l'amore come ragionamento, come pensiero di sé e dell'altro, dunque ancora una volta come meditazione sul doppio. Nascosto in biblioteca, seduto accanto al lettore come *l'uomo in più* dello stupefacente *Ultimo parallelo*, Filostrato è capace di dar luogo e nome ai sogni, indagando ciò che nell'opera resta occulto.

²⁵ Ivi, p. 213.

Il terzo uomo

In *Ultimo parallelo* – anch'esso ripubblicato nel 2021 con una nuova introduzione e materiali inediti – questo terzo uomo di derivazione eliotiana procede «incappucciato avvolto in un mantello bruno»²⁶ al fianco degli esploratori in marcia verso l'Antartico: come in molti libri di Filippo Tuena, la storia è narrata da una apparizione, un incubo o un fantasma impossibile da scacciare, da un ignoto pellegrino che «all'ora del tramonto, lungo un sentiero indeterminato» cammina al nostro fianco.²⁷ Questo spirito misterioso, che gli uomini della spedizione Shackleton raccontavano di aver percepito accanto a loro durante la marcia che li avrebbe portati a recuperare rullini fotografici e diari di Robert F. Scott, sarebbe stato cantato in seguito da Eliot,²⁸ e sovrapposto al brano evangelico dei discepoli di Emmaus, per i quali la presenza numinosa lungo il cammino schiude la possibilità di dar sfogo alle parole, che così escono dalla disgregazione e si fanno storia.

Questa figura misteriosa e senza volto è il *medium* che consente di intessere un rapporto ambiguo tra lettore e narratore, i quali si specchiano l'uno nell'altro attraverso il libro, un libro che diventa un resoconto della lettura stessa. Non a caso, nella prefazione all'ultima edizione, l'autore precisa che questo uomo in più è «la voce narrante, la terza persona che ci sta a fianco mentre siamo pellegrini o meglio viandanti lungo la via segnata del narrare».²⁹ La nuova edizione di *Ultimo parallelo* accentua ulteriormente questa impressione di labirinto di riflessi, riproducendo versioni intermedie del testo, appunti di lavoro, aneddoti legati ai mesi di stesura del libro, nella convinzione che ciò che si scrive vada a intrecciarsi con la vita dei protagonisti e dei lettori. Non siamo di fronte solo a una operazione di auto-filologia: ripubblicare un libro, recuperando pagine stralciate o rifiutate, significa anche andare alla ricerca dell'«origine delle passioni», procedere a tentoni in una ricognizione che ha lo stesso grado di incertezza «di chi procede nella nebbia o nella tempesta, su un

²⁶ F. TUENA, *Ultimo parallelo*, Il Saggiatore, Milano 2021, p. 11. Cfr. F. PENNACCHIO, "Our dead bodies must tell the tale". *Ultimo parallelo* di Filippo Tuena, in «www.doppiozero.com», 20 marzo 2021, <https://www.doppiozero.com/ultimo-parallelo-di-filippo-tuena>. Ma soprattutto si vedano a tal proposito le riflessioni di L. WEBER, *Filippo Tuena, il ritorno e il ritornante. Ultimo Parallelo*, in Id., *Spettri, assenze, memorie. il fantasma nella letteratura contemporanea*, ESE, pp. 151-160, <https://dx.doi.org/10.1285/i2611903xn5p151>.

²⁷ TUENA, *Ultimo parallelo* cit., p. 12.

²⁸ «Who is the third who walks always beside you? / When I count, there are only you and I together / But when I look ahead up the white road / There is always another one walking beside you / Gliding wrapt in a brown mantle, hooded» (T. S. ELIOT, *The wasteland*, V. *What the Thunder said*, vv. 39-43). Secondo la precisazione dell'autore, quei versi erano stati ispirati dalla relazione della spedizione dell'*Endurance* di Shackleton, in cui si riferiva che «ogni componente del gruppo degli esploratori, alla stremo delle forze, avesse continuamente l'impressione che ci fosse una persona in più» (TUENA, *Ultimo parallelo* cit., p. 13)

²⁹ F. TUENA, *Ultimo parallelo* cit., p. XXIV.

paio di sci di rovere, con racchette di bambù, protetto da un passamontagna di lana imbiancato dalla neve e dal ghiaccio».³⁰

Come gli uomini di Scott, anche Filippo Tuena si interroga sulle ragioni dell'oblio e si avventura in territori ignoti, in quelle che Caproni chiamava le *terre non giurisdizionali della scrittura*: i suoi romanzi deformano il genere stesso, i suoi personaggi più che persone sembrano miraggi, enigmi contro cui si scontra il tentativo di edificare una storia. Consapevole dell'impossibilità di risolvere la questione, Tuena pone al centro della vicenda «la descrizione delle macerie che emergono dall'impatto che la storia narrata ha col narratore».³¹ Anche per lui, dunque, vale il principio eliotiano: «These fragments have I shored against my ruins» (*The waste land*, v. 430). Un principio che torna naturalmente nel più eliotiano dei suoi libri: ne *La voce della Sibilla* i frammenti sono quelli della giovinezza di TSE, del suo incontro nel 1919 con Pound e della fine, concomitante, di guerra e sterilità letteraria. I frammenti sono cioè il materiale da cui prenderà forma la sua opera più nota, che Tuena raffigura specularmente nel suo stesso libro: qui è la Sibilla che, ridotta a poco più di una voce, fantasma di sé stessa «sospesa dentro un'ampolla ai ragazzini che le chiedevano 'Sibilla, cosa desideri?' rispondeva 'Voglio scomparire'».³² Il lamento appena sussurrato per una esistenza fallimentare sostituisce l'urlo di dolore e di orrore: alcuni anni dopo, in *The hollow men*, Eliot chioserà «Not with a bang but a whimper».

Il viaggio

Molti dei libri di Filippo Tuena hanno nel viaggio e nella ricerca del perduto un baricentro strutturale e una costante tematica: dalla spedizione verso l'Antartide evocata in *Ultimo parallelo* al recente *In cerca di Pan*, resoconto di una crociera che, sfiorando le coste dell'Ellade, da Brindisi giunge a Costanza, sulle rive del mar Nero.

Se in *Ultimo parallelo* la ricerca riguardava il misterioso "terzo uomo" e – come ha scritto Luigi Weber – «un'Ultima Thule del romanzo, un grande vuoto che rappresenta in emblema il limite estremo del dicibile e dell'immaginabile»,³³ nel suo ultimo lavoro Tuena mette in scena una *quête* mitologica che ha al centro la figura del dio Pan, la cui voce tace da quando l'umanità ha perso la capacità di avvertire e difendere il soprannaturale, da quando i luoghi consacrati dal mito sono divenuti luoghi deturpati dal progresso e dallo sfruttamento turistico. O forse da molto prima, da

³⁰ Ivi, p. X.

³¹ *Narratori d'oggi. Intervista a Filippo Tuena* cit.

³² F. TUENA, *La voce della Sibilla*, Il Saggiatore, Milano 2022, p. 165.

³³ L. WEBER, *Filippo Tuena, il ritorno e il ritornante* cit., p. 153.

quando l'ultimo cantore dell'epoca felice del mito e della narrazione, Ovidio, era stato esiliato da Roma: da allora Sileni, Silvani, Fauni e Ninfe dei boschi e delle onde hanno potuto esser narrati solo nel segno dell'elegia e della nostalgia. Ripercorrendo proprio il tragitto compiuto da Ovidio nell'8 d.C., Tuena porta in scena un viaggio privo di connotazioni edonistiche o pedagogiche, un itinerario verso oriente che è piuttosto percorso a ritroso verso le origini più ataviche, tanto è vero che arrivando nei pressi di Delfi e abbeverandosi alla fonte Castalia, alle pendici del monte Elicona, il pellegrino sogna di ritrovare la sua infanzia, tornare imberbe, e venire in contatto con la verità. Ma proprio nel recinto del santuario l'oracolo mostra la sua imperscrutabilità, effluvi malsani si alzano dalla grotta, rendendo impossibile penetrare nell'avello:

ci domandiamo chi ha potuto ascoltare l'oracolo incomprensibile e riuscire a portarlo all'aria aperta senza dimenticarlo nella difficoltà del respiro, nell'ansia, nella paura del buio. Forse è quest'orgasmo che rende l'oracolo astruso. La Pizia potrebbe esprimersi in maniera ortodossa e solo l'angoscia del questuante, tra buio, veleni e timori trasforma una frase cristallina e rivelatrice in un guazzabuglio intricato e irrisolvibile.³⁴

Il processo ermeneutico in effetti sembra qui funzionare in direzione inversa: il nostro percorso di ricerca, il nostro viaggio di esplorazione verso il tempo trascorso fallisce non tanto perché manchi il bersaglio quanto perché è impossibile disvelare la verità del testo oracolare e mantenerne insieme l'integrità originaria. È in fondo ciò che avviene in ogni processo di interpretazione letteraria, tanto è vero uno dei compagni di viaggio del narratore, un direttore di banca viennese, inoltratosi nel bosco dietro il tempio di Apollo, torna con «il volto paonazzo, lo sguardo perduto nel vuoto», completamente afasico: «è stato toccato da Pan».³⁵

Pan è dunque l'aura del mondo, l'armonia mitica del cosmo, il *perduto*, l'indicibile, il limite di fronte al quale qualsiasi viaggio, qualsiasi indagine intellettuale o artistica deve arrestarsi. E dunque, come recuperare l'origine se la «notizia della morte del Grande dio Pan» risuona ovunque?

Ci aspettiamo che costeggiando l'isola di Paxos si finisca per solcare mari che conducano al tempo anteriore, a quello che precedeva il messaggio funebre, al tempo della presenza vitale di Pan, al mondo di satiri e ninfe dominati da quella divinità e cantati dal poeta.³⁶

³⁴ F. TUENA, *In cerca di Pan* cit., p. 51.

³⁵ Ivi, pp. 69-70.

³⁶ Ivi, p. 19.

Ma il viaggio nello spazio non può in alcun modo tramutarsi «in un'esplorazione del tempo trascorso e degli dèi che lo abitavano»; siamo tutti «in lutto per quella perdita», malinconici «turisti di quest'ultima epoca infelice, privata dei miti e della narrazione». ³⁷ Non restano che blandi surrogati di quel tempo lontano e radioso: uno di essi è la donna che appare ripetutamente nel testo – dozzinale ninfa moderna che «abita lo stagno che le compete, la jacuzzi della sua suite» – incarnando il sogno di una natura ancor viva e vigile. Questa moderna e corrotta Artemide è lo strumento attraverso cui Tuena costruisce un paesaggio che è prima di tutto paesaggio d'amore, locus idillico o eden in cui l'innamoramento avveniva un tempo e ora non più. È donna-natura-oggetto del desiderio, radice delle leopardiane "favole antiche" che si tramandano fino ad oggi, favilla di un discorso sull'enigma del nostro rapporto con la natura (del nostro essere stati, e non esser più, natura) che può essere ritesuto solo a partire da elementi frammentari. ³⁸

Anche per questa ragione mi pare, Tuena sceglie la forma del prosimetro: l'alternanza ambigua e tuttavia molto convincente di prosa e verso allude al confine tra presente e passato, tra pensiero logico e pensiero mitico, tra il visibile e le tracce emergenti dell'invisibile. Sono ancora i territori non giurisdizionali della letteratura quelli percorsi con più efficacia da questo scrittore che, componendo una sorta di diario o soliloquio (come accadeva già in *Com'è trascorsa la notte*) scrive bisbigliando tra estasi e visione. La meta del suo viaggio coincide con il desiderio stesso, un desiderio fuggevole e segreto che solo le parole possono fermare per qualche brevissimo istante: «in questo mondo trascorso di cui ci riappropriamo grazie all'arte del poeta, siamo tutti defunti o estinti o nel migliore dei casi riesumati». ³⁹

Non resta altra via, allora, che percorrere il viaggio mitico con la metaforica nave della letteratura e delle arti, assommando le occorrenze dei miti di Pan e Artemide: accanto a Ovidio, vedremo comparire Pausania, Dürer, Galilei, Pound. Ibrido come il dio Pan, le cui fattezze umane e caprine sono tutt'uno, il "romanzo" di Tuena «avanza e indietreggia nell'uso delle parole», mescolando verso e prosa, testo e immagini, passato e presente, come in una singolarissima «*flânerie* archivistica e bibliotecaria». ⁴⁰ Gli eterogenei materiali di cui si serve (sogno, storia, geografia, letteratura, riferimenti artistici, iconografici, musicali) trovano un loro indecifrabile e affascinante punto di equilibrio nell'inesauribile desiderio di recuperare nel passato e nell'altrove qualcosa di personale e universale insieme:

³⁷ Ivi, pp. 20-21.

³⁸ L'intelaiatura di un dialogo a distanza con Leopardi era già presente in *Cacciatori di notte*, dove l'apparente manierismo delle citazioni nascoste svelava un'ossessione a tratti davvero leopardiana per la gioventù come momento da rievocare, e insieme da esorcizzare.

³⁹ F. TUENA, *In cerca di Pan* cit., p. 38.

⁴⁰ L. WEBER, *Filippo Tuena, il ritorno e il ritornante* cit., p. 153.

E questo per la prova dell'esistenza
di satiri e ninfe testimonianze residuali
e sopravvissute dell'Arcadia
secondo i testi prodotti da Ovidio [...] messe per iscritto a distanza di tempo
confondendo memoria e desiderio
visione diretta e immaginata
di ogni divinità satiro ninfa.⁴¹

Bibliografia

- Il tesoro dei Medici*, Giunti, Firenze 1987.
Lo sguardo della paura, Leonardo edizioni, Milano 1991.
Il volo dell'occasione, Longanesi, Milano 1994; Fazi, Roma 2004; TerraRossa, Bari 2023.
Il diavolo a Milano, Ikonos, Bergamo 1996; Carte scoperte, Milano 2005.
Cacciatori di notte, Longanesi, Milano 1997; Corrimano, Palermo 2017.
Tutti i sognatori, Fazi, Roma 1999; nottetempo, Milano 2024.
Michelangelo. La grande ombra, Fazi, Roma 2001.
La passione dell'error mio. Il carteggio di Michelangelo, Fazi, Roma 2002.
Quattro notturni, Aletti, Roma 2003.
Notturmo. Un preludio e sette scene per Giulio II e Michelangelo, Fazi, Roma 2003.
Le variazioni Reinach, Rizzoli, Milano 2005; Neri Pozza, Vicenza 2015; Nutrimenti, Roma 2023.
Michelangelo. Gli ultimi anni, Giunti, Firenze 2006.
Ultimo parallelo, Rizzoli, Milano 2007; Il Saggiatore, Milano 2021.
Manualetto pratico a uso dello scrittore ignorante, Mattioli 1885, Fidenza 2010.
Stranieri alla terra, Nutrimenti, Roma 2012.
Quanto lunghi i tuoi secoli (Archeologia personale), Pro Grigioni Italiano, Locarno 2014.
Memoriali sul caso Schumann, Il Saggiatore, Milano 2015.
Com'è trascorsa la notte. Il sogno, Il Saggiatore, Milano 2017.
Le galanti. Quasi un'autobiografia, Il Saggiatore, Milano 2019.
La voce della sibilla, Il Saggiatore, Milano 2022.
In cerca di Pan, Nottetempo, Milano 2023.

⁴¹ F. TUENA, *In cerca di Pan* cit., p. 159.