

ZÁDOR TORDAI

L'ARTE DEL CANNOCCHIALE
DISTRETTO SINISTRA DI ÁDÁM BODOR

1. *Distretto Sinistra*¹ di Ádám Bodor è un libro che lascia confuso il lettore sin dal sottotitolo, *Capitoli di un romanzo*. Per romanzo infatti si intende un tutto, per capitolo invece una parte. Ma è proprio questa contraddizione che il sottotitolo tende a fugare. Perché il libro non contiene diverse parti di un romanzo, né alcuni elementi di un testo destinato a essere completato chissà quando. I capitoli formano un tutto unitario e lo formano esattamente così come sono. E il sottotitolo non indica affatto un genere ma offre piuttosto un orientamento, se non addirittura delle istruzioni per l'uso.

Chi pensi di poter ignorare il sottotitolo immergendosi nella lettura per lasciarsi trasportare dal testo, più tardi sarà comunque costretto a fermarsi. Perché il romanzo interrompe il flusso della lettura così come la corrente di un fiume spinge i tronchi galleggianti a incagliarsi contro rami e radici. Il lettore si imbatte continuamente in qualche particolare che lo lascia interdetto. Come ad esempio i nomi. Che sono tutti un po' insoliti e differiscono dalle consuetudini della lingua ungherese anche per l'ordine in cui sono disposti. Di per sé ciascuno è credibile, ma si fa presto a scoprire che nel complesso sono tutti improbabili. Il loro allineamento, che corrisponde all'uso romeno - prima il nome di battesimo, poi il cognome - sembra piuttosto l'espressione di qualche ignota forma burocratica. Tanto più che si apprende come ogni

¹ ÁDÁM BODOR, *Sinistra Körzet*, Magvető, Budapest 1992, pp. 158.

nome rappresenti il marchio dell'inquadramento, della sottomissione all'ordine del distretto.

Concentrandosi su particolari come questi, si potrà anche pensare di trovarsi semplicemente di fronte uno dei tanti romanzi sperimentali diffusi al giorno d'oggi. E le caratteristiche del primo capitolo potranno rafforzare ulteriormente tale convinzione: la prima parte del capitolo, infatti, ci introduce subito *in medias res*, mentre la seconda anticipa anche la conclusione della storia.

Il narratore, però, ci introduce subito in qualcosa che non è la storia vera e propria, ma piuttosto l'atmosfera generale che caratterizza la vita del distretto. Ossia ciò che nel corso della narrazione si profilerà non tanto come processo evolutivo quanto come condizione permanente. Mentre nella seconda parte del capitolo Andrej Bodor, il protagonista, espone sin dall'inizio gli stessi eventi che alla fine, nella loro ultima variante, concluderanno al tempo stesso la sua storia e l'intero romanzo. Questa ripetizione, d'altra parte, non è affatto fortuita e non si configura neanche come semplice gioco temporale.

Il significato immediato delle varianti è diverso a seconda del contesto in cui esse vengono inserite di volta in volta, mentre nel complesso la loro funzione è quella di far perdere significato sia al tempo della narrazione che a quello in cui si svolgono gli eventi. Il che ha la sua importanza, perché sono le storie narrate da Andrej a scandire il ritmo del romanzo nella sua prosecuzione da un capitolo all'altro. Ma la narrazione procede in modo tale che le storie non contribuiscono né una alla volta, né tutte insieme a delineare la storia del distretto. Poiché il distretto non possiede una storia. È vero che al suo interno si verificano cambiamenti di portata non indifferente, ricostruibili però in base a semplici allusioni. Anche i disordini causati dagli attivisti della Lega con i loro caschi da minatori si possono soltanto intuire, e le conseguenze si possono al massimo indovinare per conto proprio. Così come si può soltanto ipotizzare anche la dissoluzione più generale che si conclude con la morte misteriosa di Coca Mavrodin, il comandante del distretto.

Le due varianti che riproducono la sequenza conclusiva degli eventi propongono comunque un significato identico: nonostante i cambiamenti verificatisi in seguito ai disordini, l'ordinamento generale che governa la vita del distretto si trasforma, ma non

per questo cessa di esistere in tutto ciò che regola e disciplina concretamente la vita della gente. Quando torna a visitare il distretto molti anni dopo averlo lasciato, Andrej viene scacciato per essersi allontanato senza permesso dal suo domicilio, che non può abbandonare neanche ora, esattamente come in passato.

In Transilvania, ispirandosi liberamente a Caragiale, si dice ogni tanto: "Se si deve fare la rivoluzione, d'accordo! basta che non cambi niente"².

Ovviamente questo significato comune si può comprendere solo alla fine del romanzo. La variante che compare nel primo capitolo, infatti, non costituisce in primo luogo un'introduzione alla storia, ma serve piuttosto a farci familiarizzare col modo della narrazione. Perché induce il lettore a calarsi nel passato onnipervasivo di una visione retrospettiva. Inducendolo inoltre a non identificarsi - sempre che abbia la tendenza a farlo - col protagonista che si destreggia all'interno del distretto, bensì con colui che non vive più lì e narra di eventi verificatisi quando era ancora un abitante di Sinistra. Sicché in definitiva il lettore, quasi inavvertitamente, non seguirà la voce del narratore Andrej Bodor, bensì quella dello scrittore Ádám Bodor.

2. Il romanzo inizia con la frase seguente: "Due settimane prima di morire, il colonnello Borcan mi portò con sé in perlustrazione su una delle alture brulle del distretto forestale di Sinistra"³. Durante

² Cfr. ION LUCA CARAGIALE, *O scrisoare pierduta* (La lettera smarrita, 1884), III atto, I scena. La commedia non è incentrata sui cambiamenti ma sulla cultura politica dell'epoca, a cui allude anche il brano originale il cui significato si è andato amplificando col mutare dei tempi. Durante una campagna elettorale basata sul progetto di una riforma costituzionale e sulla revisione delle leggi elettorali, il candidato ufficiale, che vorrebbe addentrarsi in una disquisizione di carattere storico, viene costretto a scendere sul piano dei fatti. A questo punto balbetta confuso: "Din doua una, dati-mi vioe: ori sa se revizuiasca, primesc! dar sa nu se schimba nimica; ori sa nu se revizuiasca, primesc! dar atunci sa se schimbe pe ici pe colo, si anume in punctele... esentiale... Din aceasta dilema nu puteyti iesi... Am zis!" (Delle due cose l'una, mi consentano: o si deve fare la riforma, d'accordo! basta che non cambi niente, o non si deve fare la riforma, d'accordo! basta che cambi qualcosa qua e là, e cioè nei punti... essenziali... A questo dilemma non si può sfuggire... Ho detto.). I. L. Caragiale, *Teatru*, II vol., Bucaresti 1960, p. 208.

³ ÁDÁM BODOR, *Sinistra Körzet*, op.cit., p.5. (Le traduzioni dei brani citati nel testo sono mie. M.D'A.)

il giro di ispezione, il comandante del distretto e Andrej osservano entrambi la natura. Da quel momento le immagini della natura accompagnano il romanzo così come il *basso continuo* si affianca a un brano musicale. Seguono a breve distanza altri due brani che sembrano messi lì apposta per impostare la tonalità di questo accompagnamento continuo: nel corso della perlustrazione, da un punto di sosta allestito espressamente per lui, il colonnello Borcan "rimase per ore, con il capo scoperto e le orecchie fremmenti, a fissare l'orizzonte col cannocchiale puntato verso Oriente", e questo "mentre assorbiva dentro di sé il silenzio inebriante della riserva e il mormorio dei ruscelli che saliva dal fondo delle valli"⁴.

Per superficialità, si tende spesso a considerare le descrizioni paesaggistiche ricorrenti nei romanzi come riempitivi o *Landschaftsmalerei*, cioè come semplici notazioni di colore. Eppure la presenza del paesaggio è tutt'altro che casuale non solo in pittura, ma anche in letteratura. Specialmente se consideriamo che non è la rappresentazione della natura in sé, ma la concezione che determina di volta in volta la rappresentazione, a poter acquistare pari rilevanza in tutti i generi artistici. In tal senso l'esempio migliore è quello della pittura.

Le due versioni de *La Madonna della roccia* di Leonardo - conservate una al Louvre e l'altra alla National Gallery - si distinguono proprio per l'ispirazione suggerita di volta in volta dalla natura che compare sullo sfondo. Per questo il quadro parigino è più aperto e sereno, mentre quello londinese è più melancolico e pensoso: il primo sembra evocare la Redenzione legata alla Resurrezione, il secondo invece lo spirito della Passione. Un altro esempio: nell'*Allegoria del Buon Governo*, Lorenzetti ha dipinto sulle pareti del Palazzo Pubblico di Siena un paesaggio tangibile e familiare della campagna toscana. Uno dei tanti paesaggi coltivati e resi fertili dagli uomini, perché assicurino la sopravvivenza di tutti e il benessere di molti. Questo paesaggio domestico plasmato dalle mani dell'uomo riflette le idee di un esponente della città-stato rinascimentale.

⁴ *Ibid.*

È molto più facile formarsi un'opinione sulla rappresentazione della natura nel campo della pittura anziché in letteratura. E non perché un dipinto si afferra mediante i sensi, ossia in maniera diretta, mentre un'opera letteraria si afferra mediante l'intelletto, ossia in maniera indiretta. Ma perché un dipinto si accoglie tutto in una volta, nel suo complesso, mentre un'opera letteraria si può accogliere soltanto per gradi, procedendo da un dettaglio all'altro. Nel corso di questo sviluppo graduale, tuttavia, è molto più semplice comprendere la concezione che determina la presenza della natura in un'opera particolare.

Nel romanzo di Bodor, ciò che rende più difficile la comprensione è il fatto che la natura compare sempre frammentata in piccoli dettagli diluiti nel testo. Come se non esistesse mai da nessuna parte in quanto realtà a sé stante. Eppure il romanzo inizia con la perlustrazione di una zona boschiva, e anche la storia di Andrej viene introdotta da una visione della natura. Il protagonista descrive il paesaggio che lo aveva accolto al momento del suo arrivo nel distretto. Solo che in questo caso non si tratta di un paesaggio reale. Ci viene offerta una determinazione dei luoghi alquanto singolare, in quanto si precisa che "in fondo a tutto, sopra il colletto nero dell'abettaia, sfavillavano le torri ghiacciate del Pop Ivan e del Dobrin"⁵. Questi riferimenti precisi non corrispondono a luoghi geografici concreti. Il Pop Ivan, la cima più alta dei Carpazi boschivi, non ha un aspetto turrito, e il confine ucraino non passa lungo i suoi pendii, come leggiamo invece nel testo. Il monte è situato molto più a Nord, all'interno dei confini ucraini. Mentre di cime chiamate Dobrin in Transilvania se ne trovano diverse, però sono situate tutte da qualche altra parte. Dunque la vallata del Sinistra è composta da paesaggi e luoghi immaginari. I paesaggi descritti da Bodor non esistono nella realtà: sono una creazione dell'autore, esattamente come il distretto immaginario che forma la cornice degli eventi.

⁵ *Ivi*, p. 17.

Tuttavia il riferimento al Pop Ivan possiede anche una valenza geografica, in quanto allude a una delle zone più remote, selvagge e spopolate della Romania, ossia a una regione in cui avrebbe anche potuto esistere un distretto di nome Sinistra.

Ad ogni modo la rappresentazione della natura non si inquadra mai in una visione globale del paesaggio. Il romanzo può dirsi piuttosto intessuto da una trama ininterrotta di immagini frammentarie. Tanto che in definitiva questa trama risulta composta da una miriade di immagini frammentate le cui varianti si inseriscono in un tutto unitario. Nel senso che le schegge delle visioni parziali, pur avendo ciascuna un ruolo momentaneo limitato alla sfera sensoriale, finiscono per imprimersi nella memoria come il reticolo fitto e uniforme di una filigrana.

Il carattere e il significato di queste modulazioni sempre percettibili si manifestano con la massima chiarezza nelle differenze tra le due versioni in cui la descrizione dello stesso paesaggio viene anticipata all'inizio del romanzo per essere poi ripresa in conclusione. Qualora ci si accorga che la prima variante è più articolata rispetto alla seconda, si capirà facilmente come ciò non sia dovuto a un'operazione casuale, bensì alla collocazione dei due brani all'interno del testo. Il primo è destinato a introdurci nell'atmosfera generale del romanzo e serve al tempo stesso a imprimere, per così dire, la presenza della natura nell'animo del lettore. Ma i particolari che nella variante iniziale sono fondamentali alla fine risulterebbero superflui o ingombranti, e infatti non vengono più inclusi nella variante conclusiva.

Per dare un esempio di come vengono modulate queste differenze basta confrontare il seguente brano, appartenente alla variante conclusiva: "a Oriente spiccava una gigantesca nube arancione"⁶, con quello corrispondente che compare nel primo capitolo: "verso Oriente risplendeva alta nel cielo la nube della desolazione, un gigantesco cumulo arancione dai riflessi sanguigni"⁷. Il testo introduttivo non è semplicemente più ricco e sfu-

⁶ *Ivi*, p.155.

⁷ *Ivi*, p. 14.

mato rispetto alla variante finale, austera e laconica. Ma contiene anche un complemento che allude all'ambito sentimentale e si distingue pertanto dal modo in cui vengono elaborate nel corso di tutto il romanzo le immagini della natura, il cui raggio di influenza si limita sempre alla sfera sensoriale.

Ma con ciò la realtà sensoriale delle immagini si arricchisce semplicemente di un ulteriore elemento. L'autore usa anche dei complementi che contribuiscono ad allargare tale realtà mediante l'aggiunta di altre percezioni immediatamente sensibili. Ecco ancora un brano nella sua variante conclusiva: "Non ritrovai più la fattoria di Severin Spiridon; solo un mucchio di tizzoni nerastri battuti dal vento e dalla pioggia permetteva di indovinare dove si trovasse un tempo"⁸, a cui corrisponde nel primo capitolo il brano seguente: "Mi era venuta l'idea di andare a vedere come prosperasse tra i prati costellati di timo Elvira Spiridon, la mia amante di un tempo, che abitava insieme al marito, Severin Spiridon, in una cascina di legno dell'altopiano su una radura ai margini della strada"⁹. In questo caso, ai complementi più semplici se ne aggiungono altri che ci conducono oltre la sfera dei sensi intesa in maniera immediata. L'effetto che suscita il timo non è dovuto soltanto ai suoi colori e alla sua forma, come accade per il garofano. E l'odore di una pianta aromatica ha un significato diverso dal profumo di una rosa. Il timo, infine, ci fa venire in mente il calore degli arrosti e la delicata varietà dei sapori. Per cui l'immagine di un prato costellato di pianticelle di timo evoca una realtà sensoriale particolarmente ampia e stratificata.

È raro che ci si soffermi su distinzioni così sottili, che si notano solo a una seconda lettura o riflettendo su quanto si è letto. La loro influenza agisce in modo quasi impercettibile. Nel caso di questo romanzo ciò dipende dalla semplicità articolata del testo, che trasporta con sé il lettore.

Si viene irretiti da una sequenza di frasi allineate con estrema semplicità, tanto che la presenza ininterrotta della natura finisce

⁸ *Ivi*, p. 155.

⁹ *Ivi*, p. 14.

per inserirsi in una tessitura unitaria. Le immagini in cui viene evocata sono concise e si conformano perfettamente a una periodizzazione sempre scarna e puntuale: aderiscono alle azioni, ai dialoghi e alle descrizioni quasi fino a dissolversi tra questi elementi, dai quali non si distaccano mai nel corso dell'esposizione. In genere risulta difficile tenere separati anche i periodi che contengono enunciazioni dalle caratteristiche assai diverse. La narrazione procede con andamento talmente regolare che è quasi impossibile notare l'evoluzione delle varianti da una metamorfosi all'altra.

Le immagini della natura si inseriscono nella narrazione in modo così compiuto come se non possedessero un'esistenza autonoma. Affiorano sempre da particolari di carattere diverso per poi ricongiungersi con altri particolari che sono a loro volta di carattere diverso. È un fatto a cui non si bada abbastanza, così come spesso non si bada alle riflessioni e alle analisi dei sentimenti che nei romanzi tradizionali collegano le parti dedicate al dialogo o all'azione. E se in questi casi possiamo dare la precedenza ad alcune parti rispetto ad altre solo per pigrizia mentale o pregiudizio, anche nel caso di *Distretto Sinistra* non sarebbe né lecito né ragionevole considerare la presenza della natura come elemento secondario.

Lo stile del romanzo è talmente unitario e riesce a unificare così bene i diversi elementi perché la concisione dei periodi, tutti ugualmente sedimentati e limpidi, si articola in maniera diversa a seconda del contesto. I concetti che esprimono sentimenti e pensieri, i verbi e gli attributi che indicano le azioni si concatenano in periodi talmente piani e laconici che la narrazione di carattere informativo e le descrizioni si possono considerare come pura e semplice comunicazione di fatti concreti. Le cesellature o anche le sottili metamorfosi dei dettagli, d'altra parte, sono ciò che dà vita alla descrizione di un prato, un bosco, un ruscello o un cespuglio. Il testo procede alternando brani di estrema semplicità ad altri di carattere più stratificato. E la presenza della natura è così tangibile e costante da contribuire in maniera decisiva al senso di realtà che si sviluppa, sia pure inavvertitamente, nel corso della lettura.

Comunque sia, l'unità dello stile si realizza mediante il collegamento o meglio, l'innesto di ottiche diverse, una delle quali riguarda il modo in cui *Ádám Bodor* ci presenta la natura. Si tratta di un'ottica particolare le cui origini si celano in fondo all'animo e che lascia affiorare un comportamento comunitario dalle radici antiche. Così antiche che pur trovandosi a disposizione di tutti, può essere connaturato solo a chi abbia familiarità con esso sin dalla nascita.

Chi provi a percorrere i boschi al giorno d'oggi, difficilmente potrà evitare le folle di gitanti chiassosi che si aggirano dappertutto. Il numero dei gitanti non era inferiore neanche in passato, solo che un tempo nessuno turbava la quiete dei luoghi. Erano in molti a recarsi tutte le domeniche in collina o nelle valli fuori città, erano in molti a girare attenti e silenziosi per i boschi. Faceva piacere vedere un cerbiatto tra gli alberi o un orso in montagna. In autunno era il martellare del picchio a rallegrare l'animo, in primavera il canto dell'allodola. E si era più felici di scoprire il primo bucaneeve o i primi colchici nell'erba che di raccoglierne un mazzo per portarselo a casa. Verso mezzogiorno era bello accendere il fuoco presso una sorgente, arrostito lardo e cipolle allo spiedo in mezzo a una radura. E sulla via di casa, giunti ai margini del bosco, si poteva fare un salto all'osteria per bere un boccale di birra o un bicchiere di vino prima di rientrare in città.

Questi comportamenti facevano parte di una forma di vita tipicamente urbana, rientravano tra le abitudini di un buon borghese. In tutta l'Europa centrale, dalla Germania ai limiti orientali dei Carpazi, erano in molti a stabilire in questo modo un equilibrio spirituale tra i giorni feriali e quelli festivi, tra l'attività e il riposo. Perché l'immersione attenta nelle meraviglie della natura dava forza, aiutava a sbrogliare la confusione dei sentimenti e a dissolvere le tensioni. Come nel caso di quel cittadino svevo dell'Alta Ungheria che dopo la morte della figlia si ritirò per diversi giorni nella sua villetta tra gli alveari sotto il Rehberg, o del ragazzino transilvano che quando si sentiva oppresso da qualcosa, andava sempre a rifugiarsi da solo tra gli abeti e le cascate della valle del Dregan. Era in luoghi

come quelli che ciascuno "assorbiva dentro di sé il silenzio inebriante della riserva e il mormorio dei ruscelli che saliva dal fondo delle valli"¹⁰.

Il silenzio, il mormorio delle acque, l'opulenza avvolgente della natura: tutto ciò mitiga i crucci della vita quotidiana, aiuta a sopportare molestie e contrattempi, cura le ferite dell'anima.

Anche nel testo di Bodor è la presenza lenitiva e pacificante della natura a far sì che una serie di eventi terrificanti e disumani si trasformino in ricordi, fino a dissolversi tra i cirri arancioni della nube della desolazione. Anzi, la natura deve essere costantemente presente e rinnovarsi di volta in volta, perché sia possibile narrare gli orrori che continuano ad accumularsi un capitolo dopo l'altro. Non basta che gli spasimi delle convulsioni si siano già placati nella memoria. Bisogna rimanere sempre all'erta perché i sentimenti non tornino a surriscaldarsi fino a raggiungere un'intensità letale.

L'effetto di questa forza equilibrante è dovuto al fatto che la natura non si configura mai come sfondo o cornice, ma come realtà unificante costantemente presente da cui si dipartono e in cui si ricongiungono tutte le altre componenti del romanzo. La sua presenza è sempre ben delimitata, sia di per sé, sia mediante gli elementi che le sono affiancati. Bodor ci lascia vedere solo quel tanto che una persona seduta davanti a una casetta ai limiti del bosco può vedere attraverso il suo cannocchiale. A occhio nudo lo sguardo abbraccia il prato in tutta la sua estensione e i colori si confondono fino a formare un tappeto in cui non si distinguono più né le forme dei fiori, né le sfumature dei colori. A occhio nudo tutte le campanule sono azzurre. Guardando attraverso il cannocchiale acquistano importanza le fattezze e la tonalità di ogni piccolo particolare. E il cerbiatto che sbuca tra gli abeti sembra così vicino da poterlo toccare: come può accadere in qualsiasi momento sul crinale del Dobrin sopra Cluj, lungo i pendii del Kuhhorn dalle parti di Bistrica o ai margini di un bosco dalle parti di Merano.

¹⁰ *Ivi*, p. 5.

La natura che *Ádám Bodor* ci mostra nel suo romanzo è vista in questo modo. Ecco perché acquistano importanza tutte le variazioni e le sfumature di ogni singolo dettaglio ingrandito e osservato da vicino. Alla fine si ha quasi l'impressione che questa sia l'unica cosa che conta. La presenza di un mondo della natura scaturito dall'immaginazione è quasi più viva di quanto non lo sia quella del mondo reale visibile a occhio nudo. Perché è una natura di cui non ci limitiamo a registrare la presenza: tocca a ciascuno di noi ricomporla dentro di sé in tutta la sua ricchezza.

3. Nel romanzo di *Bodor* c'è un narratore che è al tempo stesso il protagonista di una storia sviluppata fino in fondo, e la conclusione della storia coincide a sua volta con la fine del libro. Solo che la storia non è una storia, l'azione non è un'azione e il protagonista non promuove né questa né quella.

Andrej, come narra lui stesso in prima persona, si è trasferito nel distretto per trovare e far evadere il figlio adottivo. Infatti lo trova e nel momento in cui *Béla Bundasian* si rifiuta di seguirlo, la storia è terminata e il romanzo potrebbe anche concludersi.

Ma da quel che racconta *Andrej* si scopre anche che nulla di quanto avviene dipende dalle sue azioni. Anzi, non esiste il minimo collegamento tra le sue intenzioni e l'evolversi degli eventi, come si vede chiaramente già nel secondo capitolo, cioè dal punto in cui si mette in moto l'azione. Quando *Andrej* arriva nel distretto, gli viene comunicato immediatamente che l'unico a poterlo accogliere è il comandante, il colonnello *Borcan*: quando troverà il tempo di farlo e sempre che abbia voglia di riceverlo. Nel frattempo è costretto ad aspettare con le mani in mano, senza potersi occupare di ciò che gli sta a cuore. Non ha neanche il permesso di allontanarsi dall'alloggio che gli è stato assegnato. "Qui tutto appartiene agli alpini" gli spiega *Nikifor Tescovina*, e aggiunge: "Qui sono loro a prendersi cura del popolo"¹¹. E questa cura si estende a tutto: gli viene consigliato di dimenticare persino il

¹¹ *Ivi*, p. 19.

suo nome e di non parlare mai di sé né delle sue intenzioni, o meglio di dire ciò che vuole, qualsiasi cosa eccetto la verità. Inoltre dovrà dichiarare di aver smarrito i suoi documenti.

Quando il colonnello Borcan si decide finalmente ad incontrarlo, gli assegna anche un nuovo nome. Nessuno saprà mai - neanche il lettore - quale sia la vera identità di questo Andrej Bodor, la cui esistenza è provata solo dalla piastrina di identificazione che gli viene appesa al collo.

Poiché all'interno del distretto nessuno può avere un'individualità autonoma. Neanche i superiori. Dopo la morte misteriosa del colonnello Borcan viene nominato un nuovo comandante, Coca Mavrodin, una donna che più tardi finirà anch'essa in maniera enigmatica, assiderata in mezzo al bosco: "intrappolata in una colata vitrea di goccioline ghiacciate. Più tardi ... il blocco di ghiaccio si frantumò cadendo a pezzi e si sciolse semplicemente. Al suo posto rimase soltanto un mucchietto di stracci fradici con tante stellette di colonnello appuntate qua e là che emanavano un afrore di insetti".¹²

L'individualità di Andrej è talmente inesistente che quasi nessuna delle azioni che compie può essere attribuita alle sue intenzioni. È vero che finisce per trovare il figlio adottivo, ma non di sua volontà, bensì per il motivo, nel modo e nel momento stabiliti dal nuovo comandante. Il figlio adottivo, da parte sua, rifiuta persino di entrare in contatto con lui ed è talmente poco disposto ad abbandonare il distretto che quando il comandante lo manderà via, preferirà darsi fuoco.

Non solo Andrej non può far nulla di ciò che vorrebbe, ma è pronto a fare tutto ciò che gli viene richiesto. Sembra addirittura che le sue azioni non appartengano a lui, ma che sia il comandante ad agire mediante la sua persona. È così che contribuisce all'assassinio di diverse persone, arrivando a ostruire con una colata di cemento la grotta in cui ha trovato rifugio un fuggiasco.

Nel distretto di Sinistra non c'è nessuno che abbia qualche proposito o posseda una volontà autonoma. È il sistema del distretto che agisce mediante le persone, anche nel caso che qual-

¹² *Ivi*, p. 43.

cuno tenti di ricavarsi uno spazio al suo interno, perché anche questo si può fare solo in maniera prestabilita. È così che dopo aver scelto Aranka Westin come sua compagna, Andrej finisce per vivere con Elvira Spiridon, la cui compagna gli viene imposta da Coca Mavrodin.

In definitiva, le azioni influiscono sullo svolgimento del romanzo soprattutto nel senso che ad agire è il sistema, che regna su tutto e su tutti. Al punto che le persone sono costrette a subire persino le proprie azioni.

Eppure sembra che tutto ciò sia perfettamente naturale. Né potrebbe essere diversamente. In primo luogo perché le azioni e gli eventi sono al tempo stesso immaginari e reali. Ci rendiamo sempre conto di trovarci in un mondo immaginario e avvertiamo sempre chiaramente che ogni elemento di questo mondo è reale. Gli avvenimenti hanno credito proprio in quanto nessuno di essi è credibile. D'altra parte nulla riesce a essere così credibile come una storia o un personaggio inventati di sana pianta. Se non altro, per il semplice motivo che ricorriamo all'immaginazione anche per formarci un quadro della realtà. Tuttavia quest'ultima è sempre caotica e spesso contraddittoria come la vita stessa. Riescono a essere coerenti solo i frutti dell'immaginazione.

Il gioco tra realtà e immaginazione ha sempre un significato più profondo di quel che si suppone. Dietro ogni cosa si nasconde un'altra cosa. Qualcosa a cui in un primo momento non badiamo o che possiamo al massimo intuire, ma che prima o poi finiremo per comprendere facilmente.

In questo senso può diventare emblematico anche il nome di Bodor. Basta pensare al modo in cui *Ádám Bodor* antepone a se stesso Andrej Bodor, perché funga da mediatore tra sé e il lettore. E allora Bodor, in quanto *Ádám*, è una persona reale e al tempo stesso, in quanto Andrej, un personaggio immaginario. Anche nel senso che inventando Andrej, *Ádám* realizza se stesso.

Lo stesso tipo di ambivalenza si manifesta nel fatto che Andrej non si limita a raccontare le cose che gli sono accadute, quelle che ha fatto e che possono essergli state riferite da altri, ma cita anche eventi di cui non può essere stato informato. Inoltre Andrej racconta le sue esperienze usando il presente, ma come se appar-

tenessero al passato, mentre rievoca gli avvenimenti del passato come se si svolgessero nel presente. Nel corso della narrazione il passato possiede al tempo stesso lo spessore reale dei fatti compiuti e la consistenza immaginaria dei ricordi, e sono questi due livelli che concorrono a fondare il credito del testo unificandosi nella lettura.

Ma più di questo ravvicinamento conta il procedimento opposto: il fatto che la memoria rievoca gli avvenimenti reali del passato filtrandoli attraverso l'immaginazione. Creando così una duplice distanza. In primo luogo mediante il tempo che si interpone tra presente e passato, in secondo luogo mediante la differenza tra l'immaginazione e l'esperienza reale. Una di queste distanze è di natura esteriore, l'altra è di natura interiore, ed è in questo modo che la distanza determina la forma. O meglio il modo della narrazione, che il lettore accoglie dentro di sé per poi elaborarla come propria esperienza. In questa esperienza è lui in prima persona a unificare i due livelli del racconto. Contribuendo così a ricomporre l'unità del duplice estraniamento su cui si fonda l'opera mediante la propria immaginazione, che a questo punto si configura come terzo elemento estraniante. Ciò che influisce in modo decisivo sull'ottica della lettura è l'impostazione offerta dalla variante che forma l'anticipazione dell'ultimo capitolo all'inizio del romanzo. Quando Andrej narra di essere tornato nel distretto per recarsi a visitare i luoghi del passato, rievoca un'immagine che potrebbe costituire una metafora di tutta la sua storia. "Davanti a me, serpeggiando lungo la radura, l'impronta di un duplice solco stampata nel ghiaccio o forse nel vetro scintillava al riverbero della nube. Sopra il rigoglio dell'erba primaverile si profilavano, scomparendo più avanti nell'oscurità del bosco, le tracce lasciate un tempo dai miei sci, incollatesi al terreno e rimaste intatte dall'ultimo inverno che avevo trascorso diversi anni prima proprio lassù al valico"¹³. Gli avvenimenti del passato si dipanano e si cristallizzano nell'animo così come la neve calpestata più volte si indurisce sui sentieri fino a trasformarsi in ghiaccio.

¹³ *Ivi*, p. 14.

Perché anche la memoria ha le sue leggi, solo che queste leggi non obbediscono alla logica che governa la ragione. La selezione dei ricordi dipende dai capricci dell'animo, così come la direzione che prendono e il modo in cui si moltiplicano. Non vi è nulla di fortuito e nulla di necessario. Molte leggi governano l'animo: alcune sono di carattere individuale, altre possono avere un carattere comunitario. Ma nessuna di queste leggi ha una validità esclusiva. Ecco perché il mondo dei ricordi può trasformarsi in arte e l'arte può manifestarsi nelle sembianze della memoria.

Qualunque sia la legge che si realizza in un'opera, non sarà mai possibile determinarla, mentre sarà sempre possibile comprenderla seguendo l'intuito. E questa comprensione si potrà esprimere in parole. Non in senso letterale, questo è vero: per lo più soltanto in senso figurato. O ricorrendo a mediazioni di altro genere. Come ad esempio, nel caso di *Ádám Bodor*, alle metafore. Ciascuna delle quali si ricollega a un'intuizione diversa, facilitando forse allo stesso tempo la comprensione dell'opera nel suo complesso.

Una di queste può essere la metafora del cannocchiale. Non solo perché attraverso il cannocchiale si vedono sempre singoli dettagli che sono simili ai capitoli del romanzo. E non solo perché i dettagli del mondo naturale si possono esaminare a distanza ravvicinata frammentandoli ulteriormente per ingrandirli ancora di più. Questo è un aspetto parziale che basterebbe al massimo per formare una similitudine. La similitudine si trasforma in metafora se consideriamo che anche i ritagli entro i quali si collocano le azioni e gli eventi sono inquadrati come se li osservassimo attraverso un cannocchiale. Solo che in questo caso il cannocchiale immaginario non va tenuto come quando si guardano le immagini della natura, bensì esattamente al contrario. In questo modo, tutto ciò che rientra nel nostro campo visivo apparirà più piccolo di quando lo vediamo a occhio nudo. E al tempo stesso tutto apparirà più lontano. È ciò che succede ad *Andrej*, quando partecipa a una razzia col compito di scattare fotografie e osserva attraverso l'obiettivo l'arrivo del camionista *Mustafa Mukkermann*: "Diedi un'occhiata attraverso il mirino e tutto, il camion con i suoi dipinti, il conducente, i due paperi grigi con i

due dobermann, prese immediatamente vita in formato ridotto sul vetro opaco"¹⁴.

Andrej espone le azioni e gli eventi con tale impassibilità da mostrarci i dettagli inquadrati in una prospettiva molto simile a questa.

Il cannocchiale, tenendolo da un lato, ingrandisce e ravvicina, mentre dall'altro rimpicciolisce e allontana ciò che stiamo osservando. Questo doppio gioco può formare il denominatore comune che collega l'evocazione delle immagini naturali con la narrazione degli eventi. Oltretutto senza che l'intonazione di fondo muti nel passaggio da un elemento all'altro.

Se queste due ottiche così diverse riescono infine a fondersi in un testo unitario, è perché il tono della narrazione non lascia trasparire sentimenti di nessun genere. Sicché nulla interrompe la placida continuità della rappresentazione sensibile, e il racconto di Andrej può svilupparsi in maniera unitaria seguendo l'andamento regolare dei periodi. Senza per questo diventare uniforme o addirittura monotono.

4. Ad ogni tappa del suo racconto, Andrej narra una storia che ha un inizio e una fine, e che non continua nel capitolo successivo. Tuttavia le storie non si chiudono in se stesse. Sono collegate tra loro dal ritmo della narrazione, da un fitto reticolo di riferimenti incrociati e, ciò che più conta: dal fatto che ciascuna di queste storie allude a qualcosa che oltrepassa il suo ambito immediato. E sebbene l'oggetto di tali allusioni non si manifesti da nessuna parte, anzi, non venga neanche tradotto in parole, esse convergono tutte verso un punto comune.

Questo collegamento interiore non trae certo origine dai sentimenti, che non si assommano mai in maniera coerente, nonostante tutti gli orrori di cui Andrej ci dà notizia. Dai sentimenti non si possono trarre né motivazioni concrete, né interpretazioni complessive. Tutti gli eventi narrati da Andrej vengono presentati come fatti quotidiani, e tali rimangono fino in fondo.

¹⁴ *Ivi*, p. 49.

Le storie di Andrej - incentrate ora su situazioni umilianti, ora su azioni crudeli o eventi terrificanti - sono sempre profondamente imparentate tra loro. Anche nel senso che sono tutte possibili e nello stesso tempo improbabili. Ciò che appare probabile non è possibile, ciò che è possibile, viceversa, appare improbabile.

Nel suo complesso, il mondo che si delinea tramite queste storie è reale nella misura in cui non lo è, ossia è reale nella misura in cui sappiamo che è di natura immaginaria. Ogni volta che una descrizione sembra mantenersi aderente alla realtà, basta scendere nei dettagli per scoprire che non può corrispondere al vero.

Ádám Bodor non nasconde affatto di aver creato un mondo immaginario. E il mondo scaturito dalla mente dell'autore è credibile appunto perché ci rendiamo sempre conto di trovarci di fronte a una realtà immaginaria. Anzi, proprio in questo modo il romanzo possiede un'autenticità maggiore di quella che potrebbe raggiungere riproducendo la realtà, sia pure nel modo più esatto e circostanziato. Perché difficilmente il lettore si limiterà ad accettare supinamente ciò che gli viene offerto: egli viene indotto a ricomporre dentro di sé l'intero romanzo, così come nel caso dei particolari inerenti alla natura. Se si limitasse a compenetrarsi in ciò che legge, non riuscirebbe a cogliere l'essenziale di questo testo, che per ricostituirsi al nostro interno deve essere visto dall'esterno, a distanza: come se lo guardassimo attraverso un cannocchiale. Ossia come se ci accostassimo a un passato appena inventato evocandolo come un ricordo.

In fin dei conti i racconti di Andrej si leggono nello stesso modo in cui si ascolta una favola. La credibilità di Cappuccetto Rosso e del lupo è dovuta anch'essa al fatto che pur conoscendoli come creature immaginarie, nella favola riusciamo a individuare dei rapporti reali. La differenza è che nel romanzo di Ádám Bodor riconosciamo il mondo di un sistema noto a molti di noi per esperienza diretta.

Il motivo per cui possiamo riconoscerlo è che ormai in ciascuno di noi il regime comunista si è tramutato in ricordo, dunque la sua immagine si è scolorita, mantenendo però al tempo stesso una consistenza reale. Il modo in cui ognuno elabora questo ricordo dipende dal fatto che tutti tentano di acquistare la mag-

gior distanza possibile rispetto al passato comune. Ora che si è finalmente liberi dal regime, ci si sforza di considerarlo da un punto di vista esteriore. Generalmente anche i sentimenti si sono trasformati secondo un rapporto distaccato dello stesso genere. Questo atteggiamento è stato facilitato dal fatto che in questa zona dell'Europa i regimi totalitari sono stati imposti alle popolazioni nei modi più diversi, ma sempre provenendo dall'esterno. Ecco perché Andrej Bodor, quando descrive il mondo di Sinistra qualificandosi come straniero di passaggio, aiuta la memoria offrendole sollievo. Mentre Ádám Bodor chiarisce sin dal primo capitolo che la permanenza di Andrej nel distretto è temporanea, dato che - come si scoprirà più tardi - il camionista turco gli ha offerto la possibilità di andarsene quando vuole.

Naturalmente il periodo del comunismo sopravvive in maniera diversa nei ricordi della gente. Perché ciascuno lo ha vissuto a modo suo, ciascuno ha trasformato le sue esperienze in ricordi partendo da sentimenti e interpretazioni diverse. C'è chi si è distaccato lentamente da un sistema in cui aveva creduto e che aveva approvato, c'è invece chi si era contrapposto al regime sin dall'inizio. Queste differenze si riproducono anche nei ricordi, tra i quali non può esistere nessun denominatore comune.

Ciò nonostante, nel suo libro Ádám Bodor è riuscito a trovare proprio questo denominatore comune. Il motivo più immediato è che nel mondo immaginato dall'autore non esiste alcun tipo di ideologia, condotta morale, fede o sentimento che influisca minimamente sui fatti. Nel tono della narrazione e negli eventi di cui si narra non esiste nulla che possa indurre il lettore ad avviarsi in questa direzione. Esistono però descrizioni articolate in modo tale da suscitare reazioni sia sul piano emotivo che su quello razionale, che possono servire inoltre a darci anche un certo orientamento.

L'esempio più appariscente in questo senso è la storia della perquisizione di Mustafa Mukkermann, che viene bloccato col suo camion alla frontiera perché è sospettato di voler contrabbandare nel paese un messaggio segreto. Ma gli uomini del comandante si occupano solo della sua perquisizione corporale. "Si precipitarono a frugare con aria assorta e speranzosa tra le pieghe e i rotoli delle carni, saggiando poco a poco con le dita i solchi tra le diverse

protuberanze. Esaminarono anche il sedere di Mustafa Mukkermann scostandone le due metà per lanciare un'occhiata torva all'interno, e soppesarono lo scroto con dentro i suoi gnocchetti sonnolenti¹⁵. Eppure la cosa più logica sarebbe stata quella di perquisire attentamente ogni cosa, furgone compreso. Mentre non ha nulla di logico la furia repressa con cui il comandante reagisce al fallimento dell'operazione, meditando di far squarciare le ruote del camion o di vendicarsi in qualche altro modo: "Perché la voglia di frequentarci gli passi una volta per tutte"¹⁶.

Questo episodio è diverso dagli altri anche perché l'elemento grottesco che si cela spesso nella narrazione qui si palesa chiaramente. Anche se nulla è grottesco di per sé, in questo caso lo diviene nell'ottica secondo la quale Andrej espone i fatti, un'ottica che coincide con quella di Mustafa Mukkermann, il quale assiste divertito alla propria perquisizione e commenta: "Mi sarebbe comunque piaciuto mostrare il pisello a lorsignori"¹⁷.

Quando ci sembra che un episodio sia grottesco, la nostra sensazione nasce dalla descrizione distaccata di una situazione concreta incentrata spesso su qualche insuccesso. Nell'episodio appena citato viene enfatizzato il fatto che Andrej narra le sue storie considerando ogni cosa dall'esterno. Al tempo stesso il grottesco serve anche a mitigare fino a un certo punto l'orrore. Questo duplice effetto contribuisce inoltre a far sì che episodi come questi si inseriscano senza sbalzi nel tono piano e controllato della narrazione. Anche perché la percezione del risvolto grottesco non si accompagna a sensazioni di altro genere, ma permette al massimo di giungere a conclusioni concettuali di tipo interpretativo. In questo caso, aiuta a rendersi conto che all'interno del sistema le azioni acquistano un carattere irrazionale, il che spiega a sua volta l'ostilità del sistema nei confronti della razionalità.

Se il camionista turco riesce a guardare con ironia l'attivismo frenetico con cui gli uomini del distretto eseguono gli ordini andando incontro a un prevedibile insuccesso, è perché lui è solo un forestiero di

¹⁵ *Ivi*, p. 51.

¹⁶ *Ivi*, p. 50.

¹⁷ *Ibid.*

passaggio sul quale il distretto non ha nessun potere. La sua estraneità affiora anche nel gesto con cui offre in dono ad Andrej un ovetto Kinder.

Ma la riflessione può avviarsi anche in una direzione diversa, che ci porta direttamente al cuore del sistema. È in questo senso che si spiegano sia la collera di Coca Mavrodin, sia il fatto che in genere le perquisizioni alla frontiera non si effettuano per motivi razionali ma per capriccio, su comando o in base alla denuncia di qualcuno.

“Ho l'impressione che i compagni polacchi ci abbiano imbrogliati apposta”¹⁸, si giustifica secondo la logica del sistema uno degli uomini del comandante dopo la perquisizione andata a vuoto, ma Coca Mavrodin lo zittisce immediatamente. Togliendoci così la possibilità di ricorrere a un'interpretazione che tenga conto dell'ideologia. Mentre risalta tanto più chiaramente che in un sistema totalitario il fallimento di qualsiasi operazione si traduce in un affronto personale. I rappresentanti del sistema, a prescindere dalla loro posizione gerarchica, consideravano in questo modo qualsiasi insuccesso. La trasparenza delle reazioni, d'altra parte, si spiega soltanto tenendo presente che col passar del tempo - ossia man mano che veniva meno la forza di un'ideologia fondata sulla fede - i totalitarismi comunisti sono rimasti nudi. E la loro ossatura è affiorata in trasparenza, tanto da rendere chiaramente visibili i rapporti sui quali si fondano e i comportamenti umani che servono a tenerli in vita, che formano anzi il loro nerbo e la loro essenza. È in questo modo che nel romanzo viene messa a nudo l'essenza di Coca Mavrodin, comandante e padrona assoluta del distretto; o meglio, ciò che costituisce la sua unica realtà individuale.

Nello stesso contesto rientra la decisione con cui il comandante reagisce alla diffusione del raffreddore tunguso, l'epidemia letale che si ripresenta tutti gli anni nel distretto: “Ora annunciarono che quest'anno l'epidemia non ci sarebbe stata, dunque non ci sarebbe stato nessun bisogno dei vaccini, per cui tutti potevano tornare a casa e stare tranquilli. Dopo aver fatto uscire gli infermieri dall'ambulatorio andarono a prendere le scatole con i medicinali, le trasportarono nel cortile con le proprie mani, quindi cominciarono a calpestarle”¹⁹.

¹⁸ *Ivi*, p. 54.

¹⁹ *Ivi*, p. 81.

Questa decisione non ha nulla di razionale. È priva di qualsiasi supporto esterno, si fonda esclusivamente su se stessa e si giustifica da sola. Ma è valida proprio per questo motivo. Perché si trova in sintonia con un sistema il cui vero movente è costituito dall'arbitrio. Anche nel distretto di Sinistra è questa la fonte di tutte le azioni e di tutti gli eventi.

Non c'è dubbio, i sistemi totalitari traggono la loro forza dalla collaborazione generale basata su una concordanza di idee che a seconda dei casi può essere liberamente scelta, accettata o estorta. È anche vero che questa concordanza si realizza nel corso di un'evoluzione in cui un'ideologia alimentata dalla fede si trasforma in sistema. La dissoluzione della fede, d'altra parte, indebolisce i fondamenti stessi del sistema fino a privarli di qualsiasi supporto. Ma la scimmiettatura della fede, che costituisce la giustificazione formale dell'ideologia, può sopravvivere ancora a lungo. Perché il nerbo interiore del totalitarismo basta a mantenerla in vita, in quanto unifica tutta la società in conformità ai rapporti sui quali si regge il sistema totalitario. Questo nerbo consiste in un sistema di potere gerarchico fondato sull'arbitrio, che si estende a tutti e abbraccia tutte le sfere della vita umana. Il sistema continua a funzionare anche quando la fede si è spenta e l'ideologia si è ridotta a una semplice parvenza. E ci riesce facendo ricorso alla costrizione e al terrore, ossia mediante la pressione di una paura condivisa da tutti. Se è vero che è stata la fede a plasmare, a conferire universalità ed efficacia a quel comportamento estremamente diffuso che Étienne de La Boétie ha definito come *servitude volontaire*, è altrettanto vero che anche in mancanza di qualsiasi fede, il terrore esercitato da un potere arbitrario e la paura che esso ingenera sono sufficienti a far sì che la servitù volontaria, ormai generalizzata e solidamente instaurata, assicuri la sopravvivenza del sistema. In seguito a cambiamenti o trasformazioni di questo genere, il significato originario di un sistema può anche diluirsi fino a diventare un fattore trascurabile e puramente formale, senza che il suo carattere totalitario venga minimamente intaccato. Anche in queste condizioni non si concede a nessuno di tirarsi da parte per agire secondo una prospettiva diversa: continuano ad essere tollerate solo le manifestazioni del pensiero

che si trovano in sintonia col sistema. Ecco perché si poteva sperimentare il sistema solo vivendo al suo interno.

Ádám Bodor ha creato la copia immaginaria di un mondo come questo, e lo ha fatto con l'aiuto di un *tour de force*. Nel suo racconto, Andrej ci mostra dall'esterno le esperienze che ha vissuto all'interno del sistema, ossia esattamente ciò che a suo tempo gli aveva impedito di vedere le cose da una prospettiva diversa. La narrazione svolta al passato serve a sciogliere questo nodo, perché nel ricordo le esperienze vissute non vengono più viste dall'interno, bensì dall'esterno. A questa soluzione se ne aggiunge un'altra, necessaria perché il contrasto non si rinnovi nel corso della lettura. Se ciò non accade, è perché i capitoli del romanzo, configurandosi come unità autonome, interrompono l'andamento continuo della narrazione e impediscono agli eventi di collegarsi in un flusso unitario che trascinerrebbe con sé il lettore. Il quale, in questo caso, non potrebbe che partecipare a sua volta dall'interno alla vita del distretto immaginario.

È vero che tutto ciò non induce soltanto a completare la visione esterna con l'aggiunta di riflessioni legate all'esperienza personale, ma permette anche di trarre conclusioni generiche che sono in contrasto con la realtà artistica di questo mondo immaginario. Conclusioni, cioè, che non conducono dal folto dell'immaginazione verso l'esperienza vissuta, ma dirigono il pensiero verso l'interpretazione astratta. Questa alternativa che si pone davanti al lettore si può risolvere - per evitare che degeneri fino a trasformarsi in dilemma - solo se l'interpretazione si pone dei limiti, ossia rinuncia alle generalizzazioni onnicomprensive che si potrebbero applicare a qualsiasi tipo di totalitarismo, o anche soltanto a qualsiasi sistema totalitario di tipo socialista.

Se rimaniamo aderenti alla realtà immediata delle esperienze umane, non coglieremo semplicemente le somiglianze: anche la comprensione delle differenze può aiutarci a comprendere come, nonostante le mutazioni e gli innesti più diversi, ciò che sopravvive sia lo stesso mondo, lo stesso meccanismo che determina i comportamenti nell'ambito delle relazioni umane e in virtù del quale si sono formati i sistemi totalitari.

Il contenuto umano del totalitarismo nazionale hitleriano era

determinato dal suo obiettivo più generico, cioè dalla formazione del nuovo ordine europeo sotto il dominio della Germania. In questo contesto, lo sterminio degli ebrei rappresentava il preambolo di uno sterminio più ampio e generalizzato. Il totalitarismo aveva il compito di preparare la società tedesca ad accogliere tale idea. Poiché i rapporti economici restarono invariati e si impedirono i mutamenti interni, l'universo concentrazionario nazionalsocialista poté rimanere un corpo separato. Era comunque sufficiente per assicurare un'intimidazione estesa a tutta la popolazione, necessaria per consolidare l'esistenza del sistema. Tanto più che il terrore onnicomprensivo era alimentato dalla fede assolutistica nella trasformazione della nazione in una comunità purificata.

Con lo sterminio di massa attuato sia dalla comunità che dallo Stato, l'organismo oppressivo nazionale elevato a sistema realizza il significato del terrore sul quale si fonda. È questo a determinare il carattere della violenza comune, che costituisce la struttura portante del sistema, e dei comportamenti individuali di cui si alimenta. Anche il totalitarismo stalinista era un organismo oppressivo comunitario elevato a sistema. Ma in questo caso la violenza aveva un significato diverso, per cui assunsero un carattere diverso anche la violenza comune su cui si fondava il sistema e i comportamenti individuali che assicuravano la sua sopravvivenza.

Secondo la sua logica, questo organismo oppressivo voleva realizzare una comunità assoluta di tipo ideale puntando verso l'interno. La sua intenzione era quella di raggiungere l'obiettivo mediante la trasformazione strutturale dell'economia e dell'intera società. Fu questo a determinare il carattere e la funzione dell'universo concentrazionario sovietico: in primo luogo, ad esempio, il fatto che l'organismo del Gulag ebbe un ruolo determinante per lo sviluppo della vita quotidiana all'interno di tutta la società. I campi di lavoro erano separati dal resto della società solo in quanto organismi produttivi, ma in questo senso costituivano uno degli elementi di maggior importanza - se non il più importante in assoluto - per tutta l'industrializzazione staliniana. La loro rilevanza per l'economia nazionale era basata sui lavori forzati di massa. Per cui era necessario reperire un numero sempre più grande di forza-lavoro schiavizzata. A unificare la vita economica di queste

società contribuiva inoltre il fatto che in tutti i posti di lavoro, in qualsiasi ambito, i rapporti più immediati si stabilivano e si articolavano in base alla coercizione. Questo sistema coercitivo si estendeva a tutti gli ambienti sociali in modo così organico e coerente da non permettere a nessun settore di tenersi in disparte. Tanto più che il meccanismo oppressivo dello Stato tendeva a rimodellare la popolazione intera e tutti i popoli secondo le proprie aspirazioni assolute e totalizzanti. In questo sistema totalitario erano la servitù e la schiavitù a determinare le condizioni sociali e i comportamenti individuali nel loro complesso.

Questa caratteristica generale rimase immutata anche là dove la funzione economica dei campi di lavoro non si sviluppò affatto o rimase appena abbozzata. Riuscendo così a imporre il terrore e a suscitare paura anche quando il ruolo dell'ideologia cominciò a venir meno. Il sistema dell'arbitrio bastava da solo ad assicurare le condizioni generalizzate della servitù e della schiavitù, che inducevano quasi automaticamente la gente a contribuire alla sopraffazione comune tenendola in vita grazie alla riproduzione dei rapporti umilianti.

Paesi interi continuarono a vivere in un mondo caratterizzato da condizioni simili a quelle dei campi di lavoro; in molti luoghi la gente rimase inserita nell'ingranaggio dei soprusi, delle umiliazioni e dell'impotenza. Il sistema coercitivo, divenuto ormai fine a se stesso, continuò a esistere pur avendo perso il suo significato interiore, perché l'universalità della servitù assicurava la sopravvivenza dell'arbitrio gerarchico in tutte le forme a tutti i livelli, mentre il sistema dell'arbitrio conservava l'esistenza universalizzata della servitù volontaria. Fu in questa fase che l'ideologia nazionale poté sostituirsi al messianismo sociale, dimostrandosi oltretutto molto più adatta a garantire la coesione del sistema, grazie al fatto che l'aggressività della comunità era indirizzata solo formalmente verso l'esterno, mentre in realtà serviva ad assicurare l'inquadramento generale e l'oppressione al proprio interno.

L'analisi del processo di dissoluzione potrebbe proseguire ancora a lungo. Perché se il dominio totalitario ha esaurito il suo corso, la gerarchia dell'arbitrio e la servitù generale degli uomini so-

pravvivono in forme robuste e tenaci e insieme più nuove e trasparenti, ossia meno ideologizzate.

Se prescindiamo infine da qualsiasi professione verbale di carattere ideale, etico e così via, ossia da qualsiasi manifestazione e circostanza di natura epidermica, per concentrare l'attenzione sulla nuda realtà dei rapporti e dei comportamenti che si perpetuano nel tempo, allora scopriremo lo stesso mondo di cui *Ádám Bodor* ha creato la copia immaginaria in *Distretto Sinistra*. In maniera tale, per giunta, da lasciar trasparire anche le fasi dei progressivi mutamenti.

5. Ma una constatazione come questa serve soltanto a concludere la comprensione del romanzo. Naturalmente esso dà adito alle interpretazioni più diverse: ciascuno potrà affrontarlo a modo suo, ma ciò non toglie che la comprensione dovrebbe trovarsi in sintonia con le intenzioni dell'autore. Seguendo già nel corso della lettura un filo conduttore che ci lasci intuire qualcosa di ciò che ha indotto *Ádám Bodor* a prendere la penna in mano.

Una cosa è certa: il romanzo si apre alla nostra comprensione dal momento in cui ci rendiamo conto che i mille dettagli verosimili ma impossibili e possibili ma inverosimili concorrono a formare una fiaba in cui si narra di una realtà immaginaria. Perché i dettagli delle storie narrate da *Andrej* sono sempre in contatto con la realtà: a questo mondo esistono orsi, esistono colonnelli e così via. Solo che in realtà sono tutti diversi da come ce li mostra il narratore. Tutto può essere reale, tutto può essere accaduto veramente, eppure siamo sicuri che nulla può essere accaduto nel modo in cui viene descritto. Ma la valutazione di questo mondo immaginario - nel senso che i particolari potrebbero anche essere veri, mentre l'insieme non lo è di certo - a un certo punto si capovolge. E il lettore si accorge che nessun particolare potrebbe essere vero, mentre l'insieme lo è senz'altro. Ed è precisamente questo a farci riconoscere che il distretto di Sinistra costituisce la copia celeste di un mondo realmente esistito. Il che è possibile proprio perché in esso non vi è nulla che corrisponda esattamente a una realtà terrena. L'unica realtà è quella dei comportamenti umani che fanno parte del sistema dell'arbitrio. Con questa

costatazione si può completare la comprensione del romanzo.

È vero che la comprensione scatta nel momento in cui riconosciamo il carattere immaginario delle storie: a questo punto le sensazioni si concatenano fino a profilarsi in forme che tuttavia rimangono sempre vaghe e imprecise. Nemmeno la sedimentazione dei sentimenti serve a dare maggior chiarezza. Perché molte cose rimangono incerte e indefinibili. E soprattutto rimane sempre qualcosa che si riconosce immediatamente a occhi chiusi, ma che non si riesce mai a determinare in maniera esatta.

Anche perché i sentimenti di un tempo, che ci accompagnavano giorno e notte mentre ci trovavamo sotto la pressione del sistema, non si risvegliano più dentro di noi. Dal fondo dei ricordi traspaiono inquietudine e turbamenti. Ma permane sempre una lacuna nella memoria che fa rivivere il passato. A quei tempi si era confrontati costantemente con la paura. Brevi periodi di panico, timori che si protraevano a lungo, un quasi ininterrotto senso di angoscia: tutto ciò determinava a tal punto l'esistenza quotidiana da concedere al massimo qualche intervallo di calma provvisoria tra una fase e l'altra. E non si riusciva mai a liberarsi da un assillante senso di attesa. Queste emozioni potevano manifestarsi nelle forme più diverse, secondo le condizioni in cui viveva la gente e secondo le caratteristiche di ciascuno. L'unica sensazione che accomunava tutti era un senso di allarme indefinito e persistente.

Non si possono rievocare le paure. D'altra parte quel mondo si reggeva proprio su una vasta gamma di paure onnicomprensive. Tanto che in mancanza di tale fattore, il sistema non sarebbe mai riuscito a imporsi a tutti, né la servitù volontaria sarebbe arrivata a consolidarsi fino a trasformarsi in sistema.

Nessuno ha mai potuto dimenticare queste paure. Ma è possibile rievocarle solo nel pensiero. Sempre che si abbia voglia di farlo. Ciò che permane in fondo all'animo, d'altra parte, non dipende dalla nostra volontà. E si manifesta a sua volta in forme e con modalità diverse, tra le quali tuttavia ce n'è sempre una che sopravvive in ciascuno di noi. Anche quando l'evoluzione iniziata con i mutamenti gradualmente si è già sovrapposta agli effetti delle vecchie esperienze. Invece, nel caso che si sia sfuggiti alla morsa

costrittiva del sistema con un atto di rottura, per esempio cambiando paese, i sentimenti possono aggrovigliarsi secondo il particolare tipo di cesura che accompagna questo cambiamento liberatorio. Il ricordo delle paure e delle angosce si può anche consolidare trasformandosi in un muro. Siamo riluttanti a tornare nei luoghi a cui ci lega l'esperienza del sistema al quale ci siamo sottratti, mentre il desiderio di rivisitarli persiste e si rafforza. Torniamo indietro nello stesso modo in cui *Ádám Bodor* fa tornare indietro *Andrej*. E una volta arrivati, ci guardiamo intorno con occhi simili ai suoi. Possiamo anche cercare la casa dell'amata tra i prati odorosi di timo, ma scopriremo solo i suoi resti inceneriti. E anche se troveremo la casa ancora intatta, le spoglie degli abitanti dovremo cercarle al cimitero. E anche se riusciremo a rintracciare l'amata di un tempo, dovremo accontentarci delle ceneri dell'amore. Potremo stringere nuove amicizie, trovare nuovi amori, ma tutto ciò ci aiuterà soltanto a sotterrare i resti del passato.

E in ogni caso i ricordi rimarranno sempre vivi. C'è una cosa che si può fare con i ricordi e le emozioni latenti. Si possono tramutare in fiabe, in modo che i fili delle storie immaginarie si ricongiungano come le orme di *Andrej* si cristallizzano lungo i prati innevati del distretto. Per far sì che l'esperienza reale, così come è stata vissuta dallo scrittore all'interno del sistema, non scompaia senza lasciare tracce.

In fin dei conti, le parole che *Ádám Bodor* fa pronunciare ad *Andrej Bodor* in conclusione del suo racconto esprimono il senso più autentico dell'intero romanzo, e con ciò la verità dell'autore: "Arrivai sulla cima a notte fonda, nel silenzio della luna calante; i nastri argentei dei miei sci solcavano tuttora le radure per dirigersi serpeggiando verso i ruscelli sotterranei della foresta di *Kolinda*. Provai per l'ultima volta un lieve e confortante senso di calore: comunque fossero andate le cose, non sarei scomparso da questi luoghi senza lasciare una traccia"²⁰.

(Traduzione dall'ungherese di Marinella D'Alessandro)

²⁰ *Ivi*, p. 158.