



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di laurea magistrale
in Filologia e letteratura italiana

Tesi di laurea

«Alle prese con me stesso»
Il tema del doppio
nei romanzi di Paolo Maurensig

Relatore

Prof. Alberto Zava

Correlatore

Prof.ssa Monica Giachino

Prof. Aldo Maria Costantini

Laureanda

Giulia Bomben

Matricola

861060

Anno Accademico

2016/2017

INDICE

INTRODUZIONE	3
CAPITOLO PRIMO	
PAOLO MAURENSIG: DIVISO TRA I DIVISI	9
CAPITOLO SECONDO	
UN DUPLICE OBIETTIVO	17
CAPITOLO TERZO	
UN'ETERNA PARTITA A SCACCHI	35
CAPITOLO QUARTO	
COME LA MUSICA SDOPPIA L'IDENTITÀ	55
CAPITOLO QUINTO	
UNA SOFFERTA IDENTIFICAZIONE	75
CAPITOLO SESTO	
L'ALTRA FACCIA DELLA LUNA	97
BIBLIOGRAFIA	113

INTRODUZIONE

La lotta interiore tra il bene e il male, tra la luce e l'ombra, è stata, sin dall'antichità, trasposta in ambito letterario tramite l'invenzione del tema del doppio. Esso è strettamente connesso al desiderio dell'uomo di estraniarsi da se stesso per osservarsi con occhio critico e percepirsi diverso rispetto a quanto egli crede di essere, alla necessità di esprimere in qualche modo le pulsioni represses e i bisogni soffocati dalle norme sociali. Il doppio, perciò, viene rivestito del compito di esprimere tutto ciò che non può essere manifestato perché considerato inaccettabile.

I narratori si sono serviti di questo tema per gridare a gran voce ciò che il senso comune vorrebbe fosse taciuto, per manifestare un malessere e per «incrinare la logica dominante».¹ Se si guarda alle opere sul doppio, appare evidente che i narratori dediti a questo tipo di letteratura, creando casi di duplicazione fisica, di scissione interiore, di contrasto tra mondi opposti, altro non vogliono che tentare di estraniarsi da loro stessi proponendo su carta una parte di sé, che normalmente viene messa a tacere, con lo scopo ultimo di esorcizzare una a una le paure scaturite dalla consapevolezza di essere mortali e destinati a soccombere sotto il peso dei traumi del passato.

Il doppio diventa così un

¹ MASSIMO FUSILLO, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Firenze, La Nuova Italia, 1998, p. 28.

Veicolo privilegiato per esprimere contenuti oggetto di repressione secolare, come la pulsione narcisistica o l'attrazione omosessuale. [...] La letteratura sul doppio mostra splendidamente come ogni forma di eros e di rapporto sia caratterizzato da una profonda ambivalenza, e implichi sempre una proiezione di parti del sé: quella confusione fra altro e stesso che è stata espressa per la prima volta e nel modo più fascinoso dal mito di Narciso.²

La letteratura è, come le altre forme d'arte, espressione della società che la produce, perciò analizzare le opere di un autore che predilige l'utilizzo di una certa soluzione narrativa, come il tema del doppio, aiuta a comprendere meglio il contesto sociale nel quale essa è stata generata. Sono emblematiche, a tal proposito, le autorevoli parole di Marc Augé: «oggi i parametri del tempo e dello spazio cambiano. [...] Di conseguenza la bussola artistica impazzisce: essa esprime un disorientamento che mette in discussione la distinzione tra ciò che è attivo e ciò che è passivo, e che corrisponde a un sovvertimento delle dimensioni intime dell'essere». ³ La vastità del tema ne consente uno studio approfondito da parte di più discipline. Di importanza capitale risulta, ancora oggi, il saggio del 1914 di Otto Rank, nel quale lo psicanalista espone il significato che soggiace allo sdoppiamento dell'identità e sostiene che esso vada cercato nel disagio legato a questioni traumatiche per l'Io, come l'invecchiamento (si veda il capolavoro di Oscar Wilde, *Il ritratto di Dorian Gray*), la solitudine (che un soggetto cerca di eliminare convincendosi di essere perseguitato da un'ombra, da un riflesso; un esempio riconducibile a questa categoria può essere individuato ne *La notte di dicembre* di De Musset), la follia (è il caso di *Ratcliff* o *Notti fiorentine* di Heine).⁴ Lo studio di Otto Rank spalanca le porte a una riflessione sul doppio dal punto di vista psicanalitico: pochi anni dopo, nel 1919, il

² *Ibidem.*

³ MARC AUGÉ, *L'antropologo e il mondo sociale*, trad. it. di Laura Odello, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2014 (Paris 2013), p. 102.

⁴ Cfr. OTTO RANK, *Il doppio, il significato del sosia nella letteratura del folklore*, trad. it. di Maria Grazia Cocconi Poli, Milano, Sugarco, 2009 (Wien-Leipzig 1914).

suo maestro Freud, pubblica un saggio sul perturbante, nel quale espone l'effetto straniante che il doppio, declinato in ambito letterario, produce nel lettore. Il perturbante viene descritto come lo stato mentale in cui incorre un soggetto costretto a prendere atto di un elemento rimosso: «il perturbante è qualcosa che avrebbe dovuto rimanere nascosto e che è invece riaffiorato».⁵ Freud sostiene che l'incontro con il proprio doppio produca un effetto di disagio perché esso è l'incarnazione delle turbe psichiche rimosse e inaspettatamente ricomparse: «il perturbante che si sperimenta direttamente si verifica quando complessi infantili rimossi sono chiamati in vita da un'impressione, o quando convinzioni primitive superate sembrano aver trovato una nuova convalida».⁶

Nella prefazione al saggio sul doppio di Romana Rutelli, Cesare Segre, per esprimere quanto l'essere umano sia naturalmente predisposto a osservare dualisticamente sia il proprio mondo interno sia la realtà circostante, ha scritto:

Anche le differenze tra i due emisferi cerebrali (quello sinistro predisposto alla logica, al calcolo, al linguaggio articolato; quello destro alla valutazione impressionistica, fonica o cromatica) autorizzano a vedere in ognuno – e in ogni periodo storico – una lotta, con esiti alterni, fra due tendenze.⁷

La predisposizione a osservare il mondo secondo logiche dualistiche va, però, cercata, come suggerito dagli studi psicanalitici, soprattutto nella vicenda personale dell'individuo che dimostra di avere reso il tema del doppio una categoria mentale. È pertanto fondamentale guardare alla biografia dello scrittore per poter osservare con uno sguardo più attento la realtà dalla quale l'opera è scaturita (valutando come elementi

⁵ SIGMUND FREUD, *Il perturbante*, in *L'Io e l'Es e altri scritti 1917-1923*, trad. it. di Silvano Daniele, Torino, Bollati Boringhieri, 1989 (London 1940-1950), p. 102.

⁶ Ivi, p. 110.

⁷ CESARE SEGRE, *Prefazione a ROMANA RUTELLI, Il desiderio del diverso. Saggio sul doppio*, Napoli, Liguori, 1984, p. 8.

decisivi la condizione storica, sociale e psichica) e interpretarla correttamente.

A confermare la tesi che le opere di Maurensig costruiscano il loro nucleo attorno al tema del doppio, concorre un'analisi approfondita della sua biografia. Essa è un utile mezzo per comprendere le logiche che guidano il processo narrativo dello scrittore friulano: l'essere nato in una città di confine e in un frangente storico particolarmente complesso ha contribuito a plasmare il suo personale modo di vedere il mondo. Appare così chiaro che il tema del doppio, di cui egli si serve costantemente, sia la rappresentazione che dà su carta di un mondo esperito solo attraverso i suoi confini e le sue divisioni. Le parole che l'autore ha espresso in merito alla tendenza a osservare il mondo con un doppio sguardo sono emblematiche:

A volte giocavo a scacchi da solo, passando da una sedia all'altra, da un lato all'altro del tavolino, cercando di estraniarmi da quanto avevo pensato come conduttore dei bianchi per non influenzare l'altro me stesso che giocava con i neri. Alla fine mi chiedevo: in caso di vittoria, quale dei due "io" avrebbe potuto considerarsi vincente. Tutte le partite finivano alla pari, per mia fortuna.⁸

Ad avvalorare l'ipotesi che la nascita e la crescita in una realtà di frontiera e di mescolanza culturale contribuiscono a fornire delle categorie percettive dualistiche, si è espresso anche Claudio Magris (che con Maurensig condivide la terra di provenienza) in occasione di un seminario tenuto nel 2001 presso l'Università di Firenze: «forse anche dalla mia triestinità è nato un certo interesse per temi come il doppio, lo sdoppiamento, inteso a volte come tecnica di fuga, a volte come strategia di difesa; interesse per l'io che si perde, si dissemina, si moltiplica, anche per fuggire a minacce sempre crescenti».⁹

⁸ ALFREDO RADICONCINI, *Intervista a Paolo Maurensig*, Railibro, in <http://www.letteratura.rai.it/articoli-programma/intervista-a-paolo-maurensig/1448/default.aspx> (data di ultima consultazione 14.02.2018).

⁹ CLAUDIO MAGRIS, *Le frontiere del soggetto*, in *Identità alterità doppio nella letteratura moderna*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni Editore, 2001, p. 23.

L'elemento biografico si rivela determinante nell'opera di Maurensig, che crea personaggi capaci di sostituirsi all'autore nel tentativo di sopportare il peso dei traumi passati. Essi infatti sono generalmente scissi al loro interno e si trovano bloccati in una realtà parallela, nella quale tuttavia si sentono a loro agio. Preferiscono sostare nella zona tra la luce e l'ombra, nel dormiveglia che separa la realtà dal sogno, nella psiche di chi osserva concreti corpi di esseri umani e immagini che li rappresentano, finendo per assumere più personalità e annullare la propria.

Come si evincerà nelle pagine successive, i romanzi di Maurensig presi in esame, stesi in un lasso di tempo piuttosto dilatato (dalle prime sperimentazioni degli anni Sessanta fino al breve romanzo del 2006), dimostrano che sia possibile applicare costantemente il tema del doppio, ma in maniera sempre diversa. L'autore infatti propone talvolta uno sdoppiamento della realtà circostante, talvolta delle vere e proprie sostituzioni di persona, a volte, invece, lascia che il lettore elabori un'immagine di dualità giocando sugli equivoci dovuti a somiglianze fisiche. L'eterogeneità degli sfondi tematici che Maurensig di volta in volta utilizza aiuta a capire che il tema, così come lo impiega l'autore, può essere sfruttato sia in un contesto fantastico, sia vagamente comico, sia gotico:

Il tema del doppio non è confinato solo nella regione del fantastico, ma può anche avere realizzazioni "realistiche", basate sul fenomeno quotidiano della somiglianza, da sempre fonte di innumerevoli equivoci comici, ma anche di notevoli effetti perturbanti, d'altronde l'ambivalenza fra tragico e comico caratterizza questo tema fin dalle sue origini antiche, dall'Elena di Euripide e dall'Anfitrione di Plauto.¹⁰

I cinque romanzi presi in esame, *L'ombra e la meridiana*, *La variante di Lüneburg*,

¹⁰ M. FUSILLO, *Ombre, specchi, gemelli, e altri doppi nel cinema*, in *Il tema del doppio nella letteratura moderna*, Bologna, a cura di Vittorio Roda, Bononia University Press, 2008, p. 20.

Canone inverso, Il guardiano dei sogni e Vukovlad, sono manifestazioni differenti volte a esprimere, attraverso il tema del doppio, la volontà di esorcizzare un malessere interiore.

Si può ipotizzare quindi che il riproporre su carta i drammi dell'umanità sia una sorta di tentativo, da parte dell'autore, di scovare, per preferire, l'alternativa al male, al buio, alla solitudine, alla morte: «deve esserci sempre una sorta di compensazione, di antidoto al Male, che nella mente umana trova terreno fertile per espandersi e rigenerarsi. Deve esserci il salvatore, il santo, l'eroe, l'arcangelo a equilibrare l'azione maligna e la sua crescita, altrimenti inarrestabile».¹¹

¹¹ PAOLO MAURENSIG, *Vukovlad, il signore dei lupi*, Milano, Mondadori, 2006, p. 14.

CAPITOLO PRIMO

PAOLO MAURENSIG: DIVISO TRA I DIVISI

Paolo Maurensig nasce a Gorizia il 26 marzo 1943 da Ermenegildo Maurenčič e Zora Podgornik, ultimo figlio dopo le sorelle Adelina e Aida, più grandi di lui di diciotto anni. Il cognome Maurenčič è stato poi «più che italianizzato, germanizzato in Maurensig».¹²

Nella città natale il padre gestisce una pasticceria mentre la madre si dedica al canto lirico prendendo lezioni da un'insegnante di origine ebraica, la signora Goldmayer (nome che ritorna in una delle opere di Maurensig, *Canone inverso*), scomparsa durante la guerra probabilmente in seguito alle persecuzioni razziali.

L'essere nato in una regione di confine come il Friuli Venezia Giulia, e particolarmente a Gorizia, ha fatto sì che Maurensig crescesse in un ambiente ricco di stimoli provenienti da diverse culture; impara infatti due lingue, l'italiano e lo sloveno. Lo studio di quest'ultimo viene approfondito durante le scuole elementari e medie, frequentate a Gorizia. Tuttavia Maurensig, pur capendo perfettamente lo sloveno, non è mai riuscito a scriverlo o a parlarlo correttamente.

¹² ALESSANDRA SANTI, *Paolo Maurensig, uno scrittore in cerca di una storia*, relatore Elvio Guagnini, Università degli studi di Trieste, 2001, p. 8.

L'irrompere della guerra turba la serenità familiare; l'autore, ancora bambino, vede scomparire amici e conoscenti in seguito alle irruzioni dei soldati invasori e la sua mente registra le immagini, i rumori e le sensazioni angoscienti proprie della guerra, che si presentano, quasi come risultato di un tentativo di catarsi, nelle opere della maturità, anche se solo attraverso accenni.

La famiglia di Maurensig viene ulteriormente sconvolta dalla prematura morte del padre nel 1947, deceduto a soli quarantasette anni per aver contratto, forse al fronte, l'epatite. Mancato il capofamiglia, la madre cerca di gestire al meglio la pasticceria che però è ricoperta dai debiti e quindi viene chiusa.

Gli anni dell'adolescenza vedono Maurensig frequentare ancora le strade della città giuliana, perché lì si è iscritto al liceo classico. Il ragazzo può così osservare dall'interno, con l'occhio di cittadino, le vicende che animano la città di Gorizia. Questa è divisa da una profonda ferita che si ripresenta in maniera più o meno traumatica nella psiche dei cittadini che accoglie: è tipico di chi nasce e cresce in una città di confine avere una poliedrica personalità, le cui facce corrispondono alle diverse influenze culturali e sociali. Un cittadino può infatti comprendere in sé più identità e Maurensig in proposito confessa: «Io non ho mai vissuto questa divisione in modo traumatico come invece altre persone: mi sento goriziano, italiano e nello stesso tempo sloveno».¹³

La città di Gorizia è divisa al suo interno da un filo spinato che la separa dalla Slovenia e, nonostante negli anni della giovinezza e maturità Maurensig abbia vissuto in altre città italiane, in un articolo su «Repubblica» confessa che i momenti che costituivano la sua quotidianità gli sono sempre rimasti bene impressi nella mente:

¹³ P. MAURENSIG, *Un racconto cosmopolita*, in *Città di confine. Conversazioni sul futuro di Gorizia e Nova Gorica*, a cura di Alfonso Angelillo, Antonio Angelillo e Chiara Menato, Portogruaro, Edicilo Editore, 1994, p. 146.

Cinquant'anni sono passati da allora, ma l'immagine è ancora viva. Avevo undici anni e frequentavo un doposcuola che si trovava a pochi passi dal reticolato. Quella strada la facevo tutti i giorni con la cartella sotto braccio. Quell'istituto era la Casa dello Studente slovena, che io frequentavo gratuitamente poiché ero orfano di padre.¹⁴

Negli anni in cui frequenta il liceo si scopre particolarmente appassionato alla chimica, ma il suo professore di lettere, un poeta slavo di nome Beker, notando forse la sua predisposizione alla scrittura, gli trasmette la passione per la letteratura. Così Maurensig mette alla prova il suo talento nelle prime sperimentazioni letterarie, ricche degli influssi di scrittori sia italiani che stranieri. Si interessa particolarmente a Montale, Pavese, Buzzati, Whitman, Verlaine, Baudelaire. Ma è l'incontro con Nabokov che, come Maurensig ha confessato in un'intervista, «ha rivoluzionato la mia vita di lettore, paragonabile all'avvento del colore nel cinema».¹⁵

Incontri successivi e determinanti per la formazione di Maurensig sono quelli con gli scrittori nordici, specialmente tedeschi, come Joyce, Beckett, Stoker, Polidori, Böll, Grass, Dürrenmatt, Zweig, Roth e con autori americani quali Faulkner, Hawthorne, Caldwell, Hemingway, Steinbeck, Poe. Gli americani sono il modello al quale Maurensig dirige sempre la sua attenzione; va sottolineato che negli anni della sua formazione letteraria scrittori come Pavese e Vittorini contribuivano ad alimentare il mito dell'America traducendo autori americani per conto di Mondadori.

Forte dell'influsso di questi scrittori, e cercando di emulare in particolare Edgar Allan Poe, Maurensig scrive, all'età di quattordici anni, il suo primo racconto: *Manoscritto in fondo a una bottiglia*.

¹⁴ P. MAURENSIG, *Quando ripenso a quel filo spinato*, in «Diario di Repubblica», 28 aprile 2004.

¹⁵ BRUNO QUARANTA, *Scacco al lager*, in «La Stampa», 22 maggio 1993.

Successive sono altre prove letterarie, sempre ispirate a scrittori americani, come *Il sole non sorge*, che prende le mosse da Hemingway e richiama a tratti *Nel duemila non sorge il sole* di Orwell (questo era il titolo originario di *1984*), ma che segue anche i passi di *Uomini e topi* di Steinbeck. Tuttavia, come scrive Alessandra Santi «i primissimi scritti di Maurensig sono evanescenti. Sono stati redatti, ma anche persi»,¹⁶ ed è il caso di questo primo romanzo, scritto tra i diciotto e i diciannove anni e distrutto dall'autore stesso.

Come emerge dai primi scritti, degli autori americani Maurensig apprezza «la prosa asciutta e cronachistica, l'ambientazione realistica nei paesi del Sud (Faulkner), la lingua colloquiale, il messaggio di pace, di solidarietà e di dignità umane (Steinbeck), la sperimentazione linguistica (Hemingway)».¹⁷ Costoro hanno inoltre contribuito a rendergli familiari i temi che si rivelano al centro del suo mondo, particolarmente dei romanzi della maturità: dalla morte alla memoria, dal concetto di male alla volontà di rispondere ai grandi quesiti, dalla guerra alla purificazione.

Negli anni Sessanta, in particolare tra il 1962 e il 1963, Maurensig stende quattro racconti che si rifanno alla letteratura americana degli anni Trenta: si tratta de *I saggi fiori e altri racconti*, pubblicati nel 1964, nei quali i richiami alla prosa americana sono riscontrabili perlopiù nel «lessico cronachistico».¹⁸ Sono anni, questi, in cui l'autore è interessato a «guardare e riportare sul foglio la vita circostante come un complesso di immagini e situazioni letterarie, di cui poter fare una sorta di "cronaca"».¹⁹

Dopo la stesura de *I saggi fiori* lo scrittore decide di allontanarsi dall'immobilità giuliana e si trasferisce, pieno di speranze, a Milano, dove si ferma per tre anni esercitando svariate mansioni: «vetrinista, intervistatore, assicuratore, ricercatore di mercato, studioso

¹⁶ A. SANTI, *Paolo Maurensig, uno sguardo sul nuovo mondo. Gli esordi e i modelli letterari*, in «Il lettore di provincia», n. 128, 2007, p. 37.

¹⁷ A. SANTI, *Paolo Maurensig, uno scrittore in cerca di una storia*, p. 10.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ivi*, pp. 10-11.

di statistiche presso uffici e infine aiutante in uno studio d'arredatore».²⁰ Si impegna infine nel campo della vendita rateale di elettrodomestici prima, di opere enciclopediche e di pubblicazioni d'arte poi.

Durante il soggiorno milanese apprende che una casa editrice, L'Ippocampo, avrebbe pubblicato i suoi scritti con il titolo *I saggi fiori e altri racconti*.

Si trasferisce quindi a Genova dove rimane impegnato nel campo della vendita rateale per due anni, fino a quando decide di tornare in Friuli Venezia Giulia, a Monfalcone prima e a Udine poi, dove svolge l'attività di agente di commercio.

Gli interessi di Maurensig si estendono alla fotografia – i suoi scatti sono poi stati venduti a pubblici e privati – e al campo della liuteria, attività che porta avanti per cinque anni costruendo flauti dolci e traversi, violini, viole da gamba e violoncelli. Affascinato dagli strumenti che lui stesso produce, decide di prendere lezioni private per imparare a suonare il flauto, il violino, la viola da gamba, il violoncello. Del resto Maurensig proviene da una famiglia di appassionati di musica: la madre cantava, il padre, una volta fatto prigioniero in Russia, aveva imparato a suonare la balalaika, una delle due sorelle suonava il violino. L'amore per la musica, per la fotografia e per tutte le altre passioni si intreccia a storie, perlopiù drammatiche, che ritornano nei suoi romanzi.

Tra il '67 e il '68 Maurensig si dedica nuovamente alla scrittura stendendo il suo primo breve romanzo (che viene pubblicato come terzo nel 1998), *L'ombra e la meridiana*.

Nel 1969 l'autore si sposa con una donna tedesca, ma il matrimonio ha durata breve.

Gli anni successivi (dal 1973 al 1979) lo vedono impegnato nella scrittura di racconti brevi, pubblicati sui «Quaderni della FACE» grazie ai contatti procuratigli da Carlo

²⁰ Ivi, p. 11.

Sgorlon, con il quale aveva da poco stretto amicizia. Si tratta di *La coscienza di mio padre*, *Nonna Erminia ovvero la vendetta di Melolontha e Tre figli*.

Nel 1976, anno drammatico per i friulani che subiscono un violentissimo terremoto, la madre muore di ictus.

Tra il 1979 e il 1981, Maurensig si dedica alla scrittura di un altro romanzo, *Venere lesa*, pubblicato – molti anni dopo (più di dieci) –, nello stesso anno e dalla medesima casa editrice de *L'ombra e la meridiana*.

Dopo il divorzio dalla prima moglie, conosce un'altra donna, che sposa nel 1989 e con la quale costruisce un matrimonio duraturo e felice.

Oltre alla fotografia e alla musica, tra le passioni di Maurensig si annoverano gli scacchi, gioco che lo scrittore aveva già conosciuto da bambino, ma che approfondisce nell'età adulta fino a diventare un eccellente giocatore. Il gioco da passatempo diventa presenza costante nella vita dello scrittore che, influenzato dalla letteratura sugli scacchi e conoscendo bene le emozioni che portano a muovere le pedine sulla superficie di una tabella di sessantaquattro caselle, decide di utilizzarlo come sfondo tematico del romanzo pubblicato dalla casa editrice Adelphi nel 1993, *La variante di Lüneburg*. È la prima opera edita di Maurensig e sancisce la fama dello scrittore giuliano; infatti il romanzo riscuote un incredibile successo non soltanto in Italia, ma anche all'estero (il libro è stato tradotto in trentotto lingue).

Di pochi anni successivi è il secondo romanzo, edito questa volta da Mondadori nel 1996. Si tratta di *Canone inverso*, opera stesa tra il '95 e il '96 e che riscuote molto successo, tanto da essere trasformata in una sceneggiatura cinematografica per la regia di Ricky Tognazzi.

Sono anni di fervore per l'autore che decide di aprire una fondazione culturale e politica insieme ad alcuni colleghi, il Forum di Aquileia. Lo scrittore inoltre, ormai stabile a Udine, dal novembre 1998 al febbraio 2000 copre il ruolo di Assessore alla Cultura del Comune di Udine, più per i riconoscimenti letterari che per l'impegno politico. Nel 2004 ha ricoperto il ruolo di presidente del Mittelfest, un festival culturale che si svolge a Cividale del Friuli.²¹

Dopo l'enorme successo riscosso dalle prime opere, Maurensig decide di pubblicare anche i due romanzi scritti precedentemente: *L'ombra e la meridiana* e *Venere Lesa*, che però denunciano l'im maturità letteraria dell'autore e che per questo non riscuotono lo stesso successo dei romanzi precedentemente editi. In un'intervista rilasciata a Francesco Facchini per «alaNEWS» Maurensig stesso ha affermato che dopo le prime due pubblicazioni «c'è stata una parabola un po' discendente perché sono stati pubblicati libri già scritti in precedenza e che in realtà forse non avrei dovuto neanche pubblicare».²²

Del 2001 un altro romanzo, *L'uomo scarlatto*, opera che tratta argomenti più filosofeggianti che ruotano attorno alle grandi domande dell'uomo.

Seguono le pubblicazioni, a distanza di pochi anni una dall'altra, de *Il guardiano dei sogni* (2003), romanzo permeato da immagini e atmosfere sognanti; la novella gotica *Vukovlad, il signore dei lupi* (2006) e *Gli amanti fiamminghi* (2007). Sono anni di intensa produzione letteraria, infatti Maurensig non tarda a far conoscere al pubblico un altro romanzo: *La tempesta, il mistero di Giorgione*, opera del 2009 ambientata a Venezia (come già *Il guardiano dei sogni*) e facente riferimento al celeberrimo quadro *La Tempesta* del pittore di Castelfranco Veneto; *L'oro degli immortali* del 2010, «romanzo 'd'azione'

²¹ Cfr. RENZO DELMEDICO, *Dietro le quinte. Breve storia del Mittelfest*, in «La panarie: rivista friulana d'arte e di cultura», n. 141, Udine, in «La nuova base», 2004, p. 99.

²² *Maurensig e la sua "Teoria delle ombre": "È il libro che avrei voluto leggere"*, «alaNEWS», 5 novembre 2015, in <https://www.youtube.com/watch?v=La5LAKVRmVs> (data di ultima consultazione 03.02.2018).

sullo sfondo di risvolti esoterici legati alla vicenda del nazismo».²³ Del 2012 sono *Il golf e l'arte di orientarsi con il naso* e *L'ultima traversa*. Quest'ultimo e i successivi *L'arcangelo degli scacchi*, *vita segreta di Paul Morphy* (2013) e *Teoria delle ombre* (2015) sono incentrati sul gioco degli scacchi.

Nel gennaio del 2018 lo scrittore si impegna con la casa editrice Einaudi pubblicando «un apologo letterario raffinatissimo e coinvolgente sul narcisismo e la vanagloria, ma anche sulla nostra sete inestinguibile di storie»:²⁴ *Il diavolo nel cassetto*.

²³ ALBERTO ZAVA, *Nuclei tematici, sfumature e piani narrativi nella scrittura di Paolo Maurensig*, in *Cronache dal cielo stretto*, a cura di Cristina Perissinotto e Charles Klopp, prefazione di Elvio Guagnini, Udine, Forum, 2013, p. 143.

²⁴ Cfr. MICHELE M. TESSITORI, *Il diavolo fa... l'editore: scompiglio tra gli scrittori*, in «Messaggero Veneto», 7 gennaio 2018.

CAPITOLO SECONDO

UN DUPLICE OBIETTIVO

Il terzo romanzo edito di Maurensig, pubblicato nel 1998 ma scritto una trentina di anni prima, tra il 1967 e il 1968, quando l'autore deve ancora raggiungere la maturità narrativa che si manifesta pienamente con la *Variante di Lüneburg*, è *L'ombra e la meridiana*. Si tratta di una sperimentazione che non può rientrare totalmente nella categoria di romanzo perché «manca di certi sviluppi tematici (Natalia Ginzburg, alla quale Maurensig aveva sottoposto il lavoro, gli aveva suggerito di ampliare e approfondire la parte riguardante la figura femminile della madre del protagonista), manca di una fine che giustifichi più efficacemente le situazioni descritte in precedenza».²⁵ Per la struttura e lo sviluppo risulta riconducibile anche a una prova saggistica sulla fotografia, soprattutto per l'esposizione, talvolta minuziosa, dei gesti e dei sentimenti di un fotografo.

È possibile riconoscere una sorta di anticipazione di questo breve romanzo nelle quattro storie che compongono *I saggi fiori e altri racconti*; si tratta di *Quel sabato sera*, *Tradimento*, *Luci come stelle* e *I saggi fiori*. Alessandra Santi ha infatti notato che questa giovanile sperimentazione letteraria, sebbene ancora acerba nello stile, presenta i temi sviluppati in maniera più completa ne *L'ombra e la meridiana* e dimostra, quindi, che

²⁵ A. SANTI, *Paolo Maurensig, uno scrittore in cerca di una storia*, cit., p. 12.

l'autore ha chiaro sin da subito il mondo letterario al quale vuole appartenere. Essi infatti «contengono una struttura narrativa coerentemente e sufficientemente sviluppata, [...] la prosa è sobria, i dialoghi asciutti, le frasi semplici e l'ambientazione umile, povera o squallida, dove l'impronta dei modelli è chiaramente marcata»²⁶ e dove lo stile appare già delineato. Il primo dei racconti, *Quel sabato sera*, anticipa, in un certo senso, nei pensieri del protagonista Lino, nell'opposizione tra luce e ombra, nell'isolamento interiore, nello squallore scenografico, nella conclusione volutamente vaga, la trama de *L'ombra e la meridiana*.²⁷ Inoltre, in *Luci come stelle* si scorgono alcuni motivi riproposti nel romanzo, come la figura di un fotografo che espone i suoi pensieri in prima persona e racconta di vagabondaggi alla ricerca di qualcosa che assomigli alla verità, della sua voglia di fuggire, dell'amore, della semioscurità della stanza.

L'ombra e la meridiana si compone di sei capitoli numerati, a loro volta suddivisi in un numero variabile (tre o quattro) di sezioni, anch'esse numerate. Il narratore racconta, quasi come in un flusso di coscienza, la sua vita mescolando ricordi deformati dalla sua particolare visione del mondo a ciò che è stato fissato dalla sua macchina fotografica e che quindi dovrebbe rappresentare il vero; il problema, per il lettore, è che le due cose coincidono quasi sempre. Non viene esplicitata alcuna coordinata spazio-temporale ma sono resi noti solo pochi particolari (la casa, lo studio fotografico, un giardino), del tutto inutili se si cerca di posizionare la narrazione in un preciso momento storico o in una determinata topografia, probabilmente perché «la situazione interiore degli uomini descritti dall'autore friulano prevale sulla precisazione realistica spaziale e temporale».²⁸ Sembra che a Maurensig interessi poco raccontare una storia con la sua cronologia e la sua logica, l'autore si dimostra invece più concentrato sui processi che regolano la mente umana, sui

²⁶ A. SANTI, *Paolo Maurensig: uno sguardo sul nuovo mondo. Gli esordi e i modelli letterari*, cit., p. 38.

²⁷ Cfr. Ivi, p. 39.

²⁸ *Ibidem*.

conflitti interiori che animano la psiche dei personaggi che elegge come protagonisti dei suoi romanzi, quasi tutti vittime di turbe psichiche o di disturbi della personalità. Non soltanto in questo primo romanzo, ma anche nei successivi, è interessante notare la cura che Maurensig riserva all'indagine psicologica: i personaggi, bloccati quasi sempre in una sorta di non-vita, in uno stato di paralisi, preferiscono sostare in una condizione di isolamento e solitudine. Si tratta soprattutto di uomini taciturni, emarginati, incapaci di vivere in società, alla perenne ricerca di un posto nel mondo nel quale sentirsi accolti. Sono orfani, figli illegittimi, schizofrenici, depressi, nella maggior parte dei casi sopravvissuti alla prigionia in periodo di guerra. I protagonisti si rivelano desiderosi di superare la loro condizione di stallo andando alla ricerca delle cause che li costringono all'immobilità e alla sofferenza («che dire del sublime paradosso costituito dalla mente umana che investiga su se stessa? L'inconoscibile che cerca di conoscere l'inconoscibile»).²⁹ Va da sé che il passato e la memoria personale sono colonne portanti dei racconti di Maurensig.

La trama è lineare, nonostante testimoni – nella tendenza a spezzare la consequenzialità della vicenda e a rimescolare i fatti – la successiva predilezione dell'autore per intrecci più complessi costituiti da dubbi e incastri.

Si tratta di un racconto scritto in prima persona che dà voce alle parole e ai pensieri di un fotografo dalla psicologia piuttosto instabile.³⁰ L'io narrante osserva il mondo con un doppio sguardo, egli guarda alla realtà circostante con i propri occhi e con un occhio più critico e oggettivo, quello della macchina fotografica. Ci si trova perciò di fronte a un caso di applicazione alternativa del tema del doppio: non si tratta di una personalità sdoppiata, di un gioco di scambi tra personaggi come vuole la tradizione e come accade negli altri

²⁹ P. MAURENSIG, *Vukovlad, il signore dei lupi*, cit., p. 10.

³⁰ Alessandra Santi sostiene che l'autore fosse interessato al tema della fotografia perché in quel periodo stava svolgendo l'attività di fotografo ed era affascinato dall'improvvisa scomodità che acquisiva il corpo dei soggetti in posa di fronte all'obiettivo della macchina fotografica.

romanzi qui analizzati, bensì di uno sdoppiamento della realtà, scissa tra il mondo personale del protagonista e il mondo ‘reale’ degli altri. Il fatto stesso che il protagonista scatti abitualmente fotografie, e che quindi per deformazione professionale divida il mondo in ciò che vede con gli occhi e ciò che vede con la macchina fotografica, lascia facilmente intendere che in questo romanzo si possa individuare il tema del doppio.

Come afferma Fusillo, anche questa particolare declinazione del tema rientra nella categoria di doppio: «la dissonanza tra l’io e il mondo, tra il protagonista e l’universo sociale, che implica talvolta un blocco narcisistico e una difficoltà nella relazione amorosa»³¹ comporta un vero e proprio sdoppiamento. Inoltre, come scrisse Otto Rank nel celebre saggio del 1914, «che si tratti di un sosia in carne e ossa [...] o di un’immagine staccata dell’io divenuta autonoma»³² si è di fronte a un caso di sdoppiamento della coscienza del personaggio letterario e che ha quindi a che fare con il «problema originario dell’io».³³

Che la fotografia sia un mezzo per scindere la realtà è affermato anche da Roland Barthes, il quale sostiene che non ci possa essere fotografia senza sdoppiamento e senza, come verrà svelato più avanti, decesso, anche solo momentaneo, del soggetto fotografato:

La fotografia per sua natura sdoppia, moltiplica: Davanti all’obiettivo, io sono contemporaneamente: quello che io credo di essere, quello che vorrei si creda io sia, quello che il fotografo crede che io sia, e quello di cui egli si serve per far mostra della sua arte. [...] La fotografia rappresenta quel particolarissimo momento in cui, a dire il vero, non sono né un oggetto né un soggetto, ma piuttosto un soggetto che si sente diventare oggetto: in quel momento io vivo una micro-esperienza della morte.³⁴

³¹ M. FUSILLO, *L’altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, cit., p. 25.

³² OTTO RANK, *Il doppio, il significato del sosia nella letteratura del folklore*, cit., p. 35.

³³ Ivi, p. 21.

³⁴ ROLAND BARTHES, *La camera chiara*, trad. it. di Renzo Guidieri, Torino, Einaudi, 1980 (Seuil 1980), p. 15.

L'atto stesso di fotografare comporta quindi una moltiplicazione dell'identità del soggetto fotografato. Quando un uomo è consapevole di dover essere immortalato in un'immagine, non appena si mette in posa, dà vita a un processo di scissione del sé in tante entità quante sono quelle che lo osservano. È quasi una moltiplicazione della persona più che un semplice sdoppiamento della stessa.

Risulta quindi evidente il meccanismo che muove la personale visione del mondo del protagonista, il quale scinde il mondo degli altri dal mondo delle sue fotografie, ritenuto più vicino al vero. La fotografia rivela «ciò che era così ben nascosto, ciò che l'attore stesso ignorava o di cui non era consapevole»³⁵ ed è su questo principio che viene costruito il romanzo.

Nel corso della narrazione è possibile riconoscere le due realtà, entrambe frutto della stessa psiche tormentata – la focalizzazione è interna, perciò tutto ciò che viene palesato al lettore è filtrato dalla mente dell'io narrante – e tuttavia parallele, incapaci di trovare un punto di incontro.

Come anticipato, il lettore può osservare da vicino il tipo di rapporto che sussiste tra l'alterità e il protagonista. Leggendo le parole dell'io narrante appare chiaro il contrasto tra la rappresentazione che quest'ultimo ha elaborato degli altri e ciò che gli altri realmente sono, soprattutto perché, molto spesso, è proprio il protagonista a confessare di avere una visione del tutto personale degli uomini.

Interessante è il modo in cui l'autore sceglie di mostrare la intima visione del mondo dell'io narrante: egli è un fotografo e l'unica faccia della poliedrica realtà che l'obiettivo della sua macchina fotografica riesce a cogliere è quella ritenuta veritiera. Ed è proprio la macchina fotografica, «prolungamento della mia stessa persona»,³⁶ a osservare al posto dei

³⁵ Ivi, p. 33.

³⁶ P. MAURENSIG, *L'ombra e la meridiana*, Milano, Mondadori, 1998, p. 9.

suoi occhi, a filtrare, fino a plasmare, una realtà parallela a quella fotografata. «Il rapporto tra la realtà e la rappresentazione – difficile stabilire quale dei due elementi sia più ‘vero’ – viene ricondotto alla tecnica percettiva del protagonista, spesso messa in discussione per motivi di labile o ingannevole memoria». ³⁷ Se la realtà, percepita attraverso i meccanismi della mente, risulta effimera e mutevole, colta tramite uno strumento scientifico e concreto, la macchina fotografica, diventa perfettamente salda e comprensibile:

[...] fantasia e memoria, fatti reali e immaginari...ogni cosa si fonde nell'altra e si dissolve come nuvolaglia in corsa; ogni forma sacrifica se stessa per dar vita a un'altra forma immediata e successiva. Questo, la mente umana. Essa ha persino il dono di correggersi retrospettivamente al punto che nulla, seppure appartenga ormai al passato, possa considerarsi definito.

La fotografia, di contro, fissa e cristallizza la realtà. ³⁸

Prima di impadronirsi di questo strumento conoscitivo, il fotografo non è in grado di entrare in contatto con il mondo perché non gli è possibile ordinarlo e conoscerlo:

Parlo, del resto, di un tempo in cui la realtà, per me, non era ancora del tutto assimilata: essa era instabile, mutevole. Sembrava quasi che il mondo mantenesse forma e consistenza solo in quanto restava sotto il fascio della mia attenzione. Ma oltre i muri, dietro le porte? Era possibile che non imperasse il caos? ³⁹

Il protagonista, per sua stessa ammissione, si ritiene capace di conoscere e di entrare in relazione col mondo solo quando si avvale dell'uso della sua macchina fotografica, poiché solo questa è in grado di definire ciò che lo circonda in modo perfetto e rigoroso:

Sono giorni, questi, che trovo rassicurante guardare il mondo attraverso l'oculare di una macchina fotografica: la realtà circostante mi appare incorniciata,

³⁷ A. ZAVA, *Nuclei tematici, sfumature e piani narrativi nella scrittura di Paolo Maurensig*, cit., p. 157.

³⁸ P. MAURENSIG, *L'ombra e la meridiana*, cit., p. 15.

³⁹ Ivi, pp. 67-68.

assolutamente definita. Nel percepirla, non avverto più fastidiose vertigini siderali, poiché tutto è conchiuso in un cubo che è il prolungamento della mia stessa persona, un organo sussidiario della vista, della memoria...⁴⁰

Queste sono le parole con cui l'autore dà inizio al romanzo e ne presenta il protagonista, il quale, nelle pagine subito successive, dichiara di essere affascinato e al tempo stesso spaventato dall'analogia che intercorre tra realtà e immagine («Quando penso alla somiglianza tra il vedere e il fotografare, mi si oppone un inspiegabile arcano»)⁴¹ Il protagonista definisce l'obiettivo della macchina fotografica «mirino»⁴² e più volte nel corso del romanzo assimila l'attività del fotografare alle operazioni compiute da un assassino in una scena del crimine.⁴³ Lo si evince chiaramente anche dal tipo di lessico utilizzato nei passaggi in cui descrive come svolge la sua professione: «quando meno se lo aspettavano, azionavo il flessibile fulminandoli una, due o più volte».⁴⁴

La fotografia colpisce, senza lasciare scampo, gli inganni e le maschere proprie di ogni uomo e, al tempo stesso, eterna e svela la reale natura di ogni soggetto immortalato dall'obiettivo. È un'arma con la quale poter smascherare l'effimera realtà che tutti gli uomini hanno eletto come unica e vera e il suo prodotto, la fotografia, è la prova da mostrare quando si vuole rivelare l'essenza nascosta della persona:

L'indice fa sentire il suo peso milligrammato sul pulsante dello scatto e vi è un lampo di luce diafana, un batter di ciglia meccanico: una serranda si apre e si chiude in

⁴⁰ Ivi, p. 9.

⁴¹ Ivi, p. 15.

⁴² Ivi, p. 9.

⁴³ La similitudine tra macchina fotografica e pistola, tra fotografare e uccidere era stata individuata da Susan Sontag nel saggio *Sulla fotografia*: «l'atto di fare una fotografia ha qualcosa di predatorio. Fotografare una persona equivale a violarla, vedendola come essa non può mai vedersi; avendone una conoscenza che essa non può mai avere; equivale a trasformarla in oggetto che può essere simbolicamente posseduto. Come la macchina fotografica è una sublimazione della pistola, fotografare qualcuno è un omicidio sublimato, un omicidio in sordina» (SUSAN SONTAG, *Sulla fotografia, realtà e immagine nella nostra società*, trad. it. di Ettore Capriolo, Torino, Einaudi, 1978, New York 1973, p. 14).

⁴⁴ P. MAURENSIG, *L'ombra e la meridiana*, cit., p. 18.

una frazione di secondo, ed ecco che un altro furto è stato perpetrato ai danni della realtà circostante. Mi ritrovo in mano un'altra prova che potrò esibire al momento opportuno.⁴⁵

Il romanzo presenta il protagonista come un fotografo annoiato e annichilito dal suo stesso lavoro che lo ha portato a incontrare quotidianamente clienti desiderosi di apparire come realmente non sono. Egli quindi trova la sua unica fonte di realizzazione professionale fotografando di nascosto i volti di chi gli sta di fronte: anche quando è costretto a svolgere la sua mansione, non rinuncia a scovare la reale persona che si cela dietro ai sorrisi finti e alle pose plastiche assunte pochi istanti prima dello scatto. Ecco perché trova un senso di piacere nel costringere i clienti a stare in posizioni scomode per molti minuti, fino a quando, esausti, vengono improvvisamente illuminati dal flash della macchina fotografica, pronta a coglierli nelle loro più imbarazzanti e menzognere espressioni.⁴⁶

Nel lasso di tempo che intercorre tra la messa in posa e lo scatto, il fotografo non manca di immortalare i clienti, ignari di tutto quello scattare abilmente mascherato o nascosto: «molte di queste pose, naturalmente, venivano eseguite a loro insaputa: bastava un leggero colpo di tosse per mascherare lo scatto dell'otturatore».⁴⁷ E sono questi gli scatti che il protagonista preferisce, quelli che conserva nel suo baule e che costituiscono l'unico varco aperto sulla realtà; totalmente diversi da quelli che gli vengono commissionati. La riflessione di Roland Barthes in merito è illuminante: «non appena mi sento guardato dall'obiettivo, tutto cambia: mi metto in atteggiamento di "posa", mi

⁴⁵ Ivi, p. 12.

⁴⁶ «Come ogni artista che si rispetti, anch'io avevo l'abitudine di firmare i miei ritratti: sul retro della fotografia, che poi rinchiuso nella cornice non si sarebbe potuto scorgere, io scrivevo il mio nome, aggiungendovi poi con minutissima e quasi illeggibile calligrafia la scritta: "ritratto menzognero di..."» (ivi, pp. 19-20).

⁴⁷ Ivi, p. 19.

fabbrico istantaneamente un altro corpo, mi trasformo anticipatamente in immagine». ⁴⁸ Colui che sa di dover essere fotografato smette di essere un'entità reale, in divenire, e si fissa in un qualcosa che poi verrà immortalato in una fotografia. Quindi cessa di essere parte della realtà per staccarsene e diventare qualcosa di già morto, per lo meno nell'ottica del narratore de *L'ombra e la meridiana*, e in parte anche per Barthes: «io sento che la fotografia crea o mortifica a suo piacimento il mio corpo». ⁴⁹ Ogni fotografo sa bene che il rischio di provocare una momentanea morte è sempre minaccioso, per questo il protagonista stesso del romanzo cerca di accendere un po' di vita nei clienti in posa («Sorrیدete con più naturalezza!»). ⁵⁰ Come sostiene il narratore del racconto, quando i soggetti non sono consapevoli di essere fotografati, continuano a essere loro stessi nella forma più reale e vitale e la macchina fotografica coglierà proprio tale porzione di realtà. Egli ha fatto della fotografia la sua religione, infatti le tecniche e i principi che garantiscono che una foto possa essere scattata sono diventati i medesimi che governano e regolano la sua vita: tutto ciò che è individuato dall'obiettivo fotografico esiste ed è reale, ciò che invece non può essere inquadrato probabilmente non sussiste. ⁵¹ Esemplificative in tal senso sono le parole con le quali il fotografo presenta il soggetto principale dei suoi scatti, lo zio Eugenio:

Non avrei voluto perderlo di vista un istante, e quando la sua carrozzella, spinta a mano, aveva svoltato l'angolo, già non ero più sicuro della sua esistenza. A volte dubitavo persino della sua stessa consistenza. Non osavo, tuttavia, toccarlo [...]. L'unico modo per avvicinarlo, dunque, era di assorbirlo nelle lenti di un teleobiettivo e

⁴⁸ R. BARTHES, *La camera chiara*, cit., p. 12.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ P. MAURENSIG, *L'ombra e la meridiana*, cit., p. 19.

⁵¹ Bruno Quaranta, in un articolo pubblicato ne *La Stampa*, afferma che in tutti i romanzi di Maurensig la «passione si volta in ossessione. In *L'ombra e la meridiana* è la fotografia, un tarlo (una devozione?) nutrito dalla solitudine, dall'isolamento, dal silenzio» (B. QUARANTA, *Maurensig, un clic per l'aldilà*, in «*La Stampa*», 12 marzo 1998).

scrutare palmo a palmo la superficie di quel volto.⁵²

La fotografia risulta, così, l'unico strumento conoscitivo in possesso del protagonista, il quale ne eleva il valore fino a ritenerlo prolungamento del suo corpo e unico mezzo per entrare in contatto con gli altri uomini.

Il fotografo racconta la sua storia mentre alloggia alla locanda Il Cigno, che ha adibito come abitazione per una ragione che viene resa nota solo nel corso della narrazione («e già comincio a incombere su di me il vero motivo per cui avevo eletto a domicilio questa cadente locanda di campagna»).⁵³ Qui, infatti, si trova l'oggetto della sua ossessione: lo zio Eugenio. Costui non è veramente zio del fotografo, ma è un uomo comparso nella sua vita quando egli era ancora un bambino e che, come si scopre solo verso le fine del racconto, intratteneva una relazione amorosa con la madre, rimasta incinta anni prima di un uomo dalla dubbia identità.

Ma prima di giungere alla locanda e di eleggerla a dimora fissa, il fotografo racconta di essersi sposato, finalmente, con una donna più grande di lui, di aver gestito un negozio nel quale svolgeva l'attività di fotografo, di aver avuto una vita ricca di momenti significativi, dei quali tuttavia non si sentiva protagonista, ma addirittura estraneo ai fatti («voglio dirvi come andarono le cose non tanto per amore di cronaca, quanto per dimostrarvi la mia completa estraneità ai fatti»,⁵⁴ questi sono i termini con cui si riferisce al matrimonio); egli subisce, in un certo senso, la vita, probabilmente perché vittima di un trauma passato. Tuttavia, il momento in cui la sua esistenza sembra avere finalmente individuato uno scopo risale a un anno prima, quando, recatosi alla locanda per fotografare il matrimonio della figlia dei locandieri, vede un anziano in carrozzina il cui volto è

⁵² Ivi, p. 37.

⁵³ P. MAURENSIG, *L'ombra e la meridiana*, cit., p. 32.

⁵⁴ Ivi, p. 92.

deformato dalla paralisi e dalla vecchiaia: è il fratello della locandiera. Un uomo tra tanti se visto con gli occhi di cui è fornito il corpo, ma un personaggio determinante se osservato tramite l'obiettivo della macchina fotografica, il solo capace di svelare l'essenza delle persone. Infatti, nell'atto di scattargli una foto, egli lo riconosce: è l'uomo che tanto era stato presente non solo nella sua infanzia e adolescenza, ma soprattutto nella vita di sua madre, lo zio Eugenio.

L'incontro con quest'uomo in carrozzina, che poco conserva della dignità passata, risveglia il tormento del protagonista, il quale ricomincia a fare i conti con la sua vita e con la prematura morte della madre: «erano passati troppi anni ormai dal giorno in cui l'avevo visto per l'ultima volta ai piedi del letto dove mia madre giaceva, morta».⁵⁵

È grazie all'obiettivo della macchina fotografica che il protagonista giunge alla verità, alla scoperta della persona che si cela dietro alle smorfie di un paralitico. Sotto le grinze di un vecchio viso deformato dalla paralisi, l'obiettivo fotografico scova con facilità la vera natura dell'uomo in carrozzina:

Ma quando, avvicinatosi, inquadrò quest'uomo, non potei reprimere un brivido: le dita non mi rispondevano più, e neppure l'occhio riusciva a staccarsi da quell'inquadratura. Poi, non so quanto tempo dopo (ma per me, il tempo certamente aveva altre mire), una mano anonima entrò nel riquadro che avevo sempre davanti agli occhi e, immerso che ebbe un cucchiaino nel suo piatto, lo portò alla bocca dell'infermo. Fu in quel preciso momento che il volto inespressivo dell'uomo, impegnandosi nello sforzo di abboccare il cucchiaino che gli si porgeva, riacquistò per un attimo il proprio rilievo, e nel riconoscerlo sfiorai il deliquio, proprio come si sfiora un abisso.

Mi sentii male. Dovetti andarmene.⁵⁶

⁵⁵ Ivi, p. 35.

⁵⁶ Ivi, p. 34.

Riconoscere l'uomo che lo aveva ossessionato durante la giovinezza gli fa perdere il controllo della misera vita che stava conducendo, tanto da decidere di lasciare la moglie, di chiudere il negozio e di stabilirsi alla locanda dove era certo avrebbe rivisto il vecchio. Infatti, l'unica attività che dà un senso alla sua quotidianità ha a che fare con lui e con i momenti che lo separano dalla morte, immortalati dalla macchina fotografica.

Devo dirlo, è da tempo che vivo qui, rintanato, con un unico scopo: vedere e documentare il declino di questo malato. [...] Fu in quel periodo che maturai la mia resa. Ormai nulla contava più dell'immagine di quest'uomo; la larva di una larva aveva finito per acquistare maggior valore della mia stessa vita.⁵⁷

Non tanto entrare in contatto con il vecchio interessa il protagonista, quanto piuttosto documentare il suo cammino verso la morte; egli non è attratto dalla persona tanto da volerla osservare ogni giorno, ma è ossessionato dalla sua immagine, quasi come se il vecchio non esistesse realmente se non nelle foto.⁵⁸

Infine, la tanto attesa morte dello zio Eugenio si preannuncia quasi sotto forma di sogno nella mente del protagonista, che, destatosi, prende atto dell'accaduto. In occasione del funerale, attorniato dai parenti del defunto, intrattiene un lungo monologo con il prete. Si tratta di un flashback che permette finalmente di conoscere le dinamiche che regolano le sue ossessioni, nonché la verità sul personaggio del vecchio paralitico e sulla controversa

⁵⁷ Ivi, p. 16.

⁵⁸ Sulla concretezza che acquistano le persone e le cose una volta fotografate si è espresso Barthes, sostenendo che solo ciò che viene fissato nella fotografia non è suscettibile di cambiamenti ed è certamente esistito o accaduto. Ma la certezza dell'esistenza del vecchio di cui scrive Maurensig richiama in parte la breve novella di Calvino *L'avventura di un fotografo*, nella quale si leggono parole significative sin dalle prime battute: «e solo quando hanno le foto sotto gli occhi sembrano prendere tangibile possesso della giornata trascorsa, solo allora quel torrente alpino, quella mossa del bambino col secchiello, quel riflesso di sole sulle gambe della moglie acquistano l'irrevocabilità di ciò che è stato e non può esser più messo in dubbio. Il resto anneghi pure nell'ombra insicura del ricordo» (ITALO CALVINO, *L'avventura di un fotografo*, in *Gli amori difficili*, Torino, Einaudi, 1958, p. 35). Sembra inoltre che le parole spese dalla Sontag nel saggio *Sulla fotografia* siano perfettamente riconducibili all'attività del protagonista che fotografa quotidianamente lo zio Eugenio per documentare la sua morte: «fare fotografia significa partecipare della mortalità, della vulnerabilità e della mutabilità di un'altra persona» (S. SONTAG, *Sulla fotografia*, cit., p. 15).

figura della madre. Forse è proprio il doloroso rapporto con quest'ultima la ragione dei suoi deliri e dell'insofferenza nei confronti dello zio Eugenio, tanto presente nella sua vita da volersi quasi imporre come figura paterna.

Dopo la lunga confessione al prete, il fotografo si aspetta una sorta di assoluzione, come se desiderasse mondarsi per aver peccato tutta la vita («da lui, devo dire la verità, mi aspettavo una parola assolutrice»),⁵⁹ soprattutto per aver monitorato e atteso la morte dello zio Eugenio fotografando i giorni che lo separavano dalla dipartita. Tuttavia, non sappiamo se il lungo monologo sia effettivamente stato pronunciato o se la confessione sia avvenuta solo nella mente del protagonista, e questo produce la consueta confusione, o fusione, tra realtà e immaginazione, infatti egli stesso ammette che, appena iniziata la conversazione col prete «per un momento mi coglie una sonnolenza improvvisa e mi sembra di precipitare nel nero abissale di quella tonaca e nel buio di quella pupilla».⁶⁰

E, alla fine del racconto, riferendosi al prete: «Mi ha guardato come se mi vedesse per la prima volta. Avrò sentito una sola parola di tutto ciò che gli ho detto? O la confessione che gli ho fatto è solo uno scherzo della mia fantasia?».⁶¹ Non è chiaro cosa sia accaduto tra la sonnolenza improvvisa e lo sguardo interrogativo del prete, ma, necessitando di perdono, decide di assolversi in autonomia.

Ora che lo zio Eugenio è finalmente morto è giunto il momento di voltare pagina. Ci si aspetterebbe una sorta di rinascita, un improvviso stato di contentezza; il decesso del vecchio paralitico è senza dubbio un momento di rottura nella vita del protagonista, tuttavia non comporta alcun miglioramento della situazione psichica del fotografo: egli, chiuso il sofferente capitolo, si eclissa in uno stato di malattia che lo porta a distruggere quanto di più vicino alla sua concezione di verità egli stesso aveva creato, le sue fotografie.

⁵⁹ P. MAURENSIG, *L'ombra e la meridiana*, cit., p. 80.

⁶⁰ Ivi, p. 63.

⁶¹ Ivi, p. 80.

Le prove che testimoniavano che era possibile trovare un fondo di verità nell'uomo, nel mondo, non hanno più nessuna ragion d'essere. Rinnege l'amore profondo riversato nelle foto fino a decidere di bruciarle. Averle custodite per anni con cura e averle sfogliate con soddisfazione nei momenti più intimi non aveva più alcun senso. Un gesto estremo, questo, che implica un taglio netto con i dolori della propria giovinezza, con la concezione di verità/realità che egli stesso, per tutta la vita, aveva abbracciato. Ma non è certamente facile sottrarsi al passato, l'uomo ne è inevitabilmente legato e non può sfuggire ad esso, infatti il protagonista, nel tentativo di sbarazzarsi dei ricordi opprimenti, cade in uno stato di profonda depressione: «Infine caddi ammalato, senza potermi più rialzare. Oltre gli occhi gonfi vidi passare dei giorni, delle notti, ma non seppi mai quanti; sentivo il tempo scorrermi dentro, trapassarmi, sfuggirmi».⁶²

Depressione che però è anche, finalmente, consapevolezza:

Costruivo e distruggevo, sceglievo e scartavo pensieri, idee, volti. Costruivo, a tratti, solo per distruggere poi con pazienza, nascondere, bruciare, disperdere ogni cosa finché tutti questi anni fradici di voci, di rumori e parole, fossero passati una volta per sempre, come vento, oltre la stanza dei miei sonni agitati.⁶³

Per la prima volta prende veramente coscienza del suo essere uomo, si sente creatore e distruttore del suo mondo:

Mi ritrovai disteso nel bel mezzo del mio letto, steso come sempre, come tante volte prima, ma con la sensazione di essere stato creato lì per lì, in un momento di folgorante ispirazione. Era uno strano e inusitato modo di percepire la presenza del corpo: per la prima volta ne ebbi interamente coscienza.⁶⁴

⁶² Ivi, p. 107.

⁶³ Ivi, p. 106.

⁶⁴ Ivi, pp. 107-108.

Ha squarciato il velo di Maya, ha raggiunto una nuova verità: egli aveva creato una realtà parallela della quale erano testimonianza le sue fotografie,⁶⁵ che lo avevano spinto a condurre una ricerca infruttuosa della verità, a vivere un'esistenza insoddisfacente:⁶⁶ «Così, meditai a lungo, e mi compiansi: compiansi l'altro me stesso proiettato verso un inconcludente futuro, lo compiansi con le lacrime agli occhi, quel piccolo ricercatore di frammenti della vita, quel collezionista misconosciuto, quel visionario deluso...». ⁶⁷ L'unica scelta possibile sembra quella di abbandonare tutto ciò che ancora poteva ancorarlo a una vita senza senso, e così decide, infine, di allontanarsi dalla locanda, luogo simbolico⁶⁸ che tanto aveva significato per lui, per dirigersi verso l'ignoto, «a tentoni». ⁶⁹

La percezione della realtà propria del protagonista aveva fatto sì che egli distinguesse nettamente non soltanto le cose esistenti da quelli inesistenti (perché non inquadrare dall'obiettivo), ma anche tutti gli uomini incontrati durante la vita. Era come se anche le persone, per quanto reali e concrete, cessassero di esistere nell'attimo in cui non erano più inquadrare dall'obiettivo o fissate per sempre in una fotografia. Nella sua personale visione del mondo gli uomini

Erano immobili, di per sé erano già morti, senza rischi perché già morti. [...]

⁶⁵ Le fotografie non sono un documento universale e oggettivo solo perché riproducono fedelmente la realtà, ma cambiano in base all'occhio che le scatta; Susan Sontag scrisse in merito: «Le fotografie non attestano solo ciò che c'è, ma ciò che un individuo ci vede, che non sono soltanto un documento, ma una valutazione del mondo» (S. SONTAG, *Sulla fotografia*, cit., p. 77).

⁶⁶ Anche in questa presa di coscienza il protagonista del romanzo di Maurensig può essere ricondotto al protagonista della già citata novella, *L'avventura di un fotografo*, nella quale Calvino scrive: «era anche lui uno di quelli che inseguono la vita che sfugge, un cacciatore dell'inafferrabile, come gli scattatori di istantanee» (I. CALVINO, *L'avventura di un fotografo*, cit., p. 40).

⁶⁷ P. MAURENSIG, *L'ombra e la meridiana*, cit., p. 108.

⁶⁸ Alessandra Santi sostiene che il tema delle quattro mura di un edificio ritorni spesso nei romanzi di Maurensig per assumere ora i connotati del rifugio, ora quelli della prigione. Sembra che nel caso de *L'ombra e la meridiana* si tratti della seconda ipotesi (A. SANTI, *Paolo Maurensig, uno scrittore in cerca di una storia*, cit., pp. 51-52). Si può aggiungere inoltre che i luoghi in cui Maurensig decide di ambientare i dialoghi tra i personaggi rientrano perfettamente nella definizione di non-luoghi, per usare una coniazione di Marc Augè, perché si tratta di locali, di bar, di treni, di spazi nei quali è possibile vivere senza interagire con l'alterità, se non in maniera superficiale. Scegliere di posizionare i propri protagonisti in luoghi anonimi e solitari contribuisce a isolare i personaggi nel loro mondo di incomunicabilità.

⁶⁹ P. MAURENSIG, *L'ombra e la meridiana*, cit., p. 109.

Molto spesso i loro volti mi erano troppo distanti perché potessi individuarne la personalità nascosta. [...] come potevo pensare di arrivare ai loro volti, quando anche mia madre mi appariva così distante, così persa nei suoi tetri pensieri, così lontana dal mio bisogno di lei.⁷⁰

Il problema di fondo, la causa del turbamento psichico del protagonista, e quindi della sua complicata e sofferta relazione con l'alterità, è il travagliato rapporto con la madre, che ha compromesso tutte le sue relazioni umane. Solo durante l'infanzia, quando ancora non era costretto a sottostare alle regole del mondo, si è sentito libero e vero («sarei dovuto prima crescere, allargarmi, diventare anch'io irraggiungibile»),⁷¹ ma crescere ha implicato un adattamento alla realtà, dalla quale egli riusciva a evadere creandone una parallela, ma altrettanto consistente, grazie alla fotografia. Questo mezzo è il solo che gli ha permesso di raggiungere l'essenza delle cose, di conoscere gli altri, di crearli e renderli concreti, per entrare infine in contatto con quel se stesso diverso da quello visibile dall'esterno: «Si tratta pur sempre di ritrovarsi con il proprio io»,⁷² questa volta non oggettivato in un doppio in carne e ossa, ma in una doppia realtà, in un doppio mondo.

C'è un dualismo in ogni individuo e Maurensig sembra voglia raccontare come l'intera umanità contenga in sé luce e ombra, bianco e nero (come sarà poi ancora più evidente nei romanzi successivi). La dualità riscontrabile a livello tematico in tutto il racconto può essere individuata anche nel tipo di lessico utilizzato; Alessandra Santi in proposito scrive:

La peculiarità de *L'ombra e la meridiana* è quell'opposizione di termini e di immagini che si ripetono spesso tra le pagine del racconto: l'ombra e la luce, "lo splendore e la miseria", "forza di repulsione" e "legame inscindibile", "vita" e "morte".

⁷⁰ Ivi, pp. 69-70.

⁷¹ Ivi, p. 74.

⁷² O. RANK, *Il doppio, il significato del sosia nella letteratura del folklore*, cit., p. 38.

Lo "spazio luminoso attorniato da ombre"; l'immagine della luce che, quanto più si intensifica, tanto più cresce la sua ombra; quella della "primavera di campane, di luce" in contrapposizione con la morte della madre del protagonista; la "penombra" che segue inevitabilmente e immediatamente la luce. Questo insistere sull'accostamento di due elementi opposti non solo serve a immergere il racconto – e il lettore – in un'atmosfera psicologica conturbante, ma allude anche – e in certi tratti con un'insistenza esagerata – al meccanismo della fotografia, alla condizione ideale e necessaria perché il processo fotografico abbia luogo (la luce per lo scatto, il buio della camera oscura per lo sviluppo e la stampa).⁷³

Il protagonista è intenzionato ad abbandonare la locanda e a chiudere con quel passato costruito su ricordi plasmati dalle fotografie, ma non si dirige verso una meta precisa né esplicita se cesserà effettivamente di utilizzare la macchina fotografica. Il romanzo si conclude quindi in maniera volutamente indefinita perché non è possibile sapere come egli condurrà il resto della vita e tantomeno se continuerà a scindere la propria realtà dal mondo esterno (anche senza l'ausilio della macchina fotografica) o se invece l'eliminazione fisica delle fotografie e il non utilizzo dello strumento per scattarle comporti un nuovo approccio con l'alterità. Come si avrà modo di notare nelle successive analisi dei romanzi, Maurensig preferisce concludere in maniera indefinita; ogni elemento esposto nel corso della narrazione deve subire, così, le interpretazioni soggettive del lettore, che stabilisce arbitrariamente quanto siano veritieri i fatti presentati durante il racconto.

Infine, come suggerisce Quaranta, la chiave di lettura per interpretare il breve romanzo viene fornita dal titolo. «noi siamo la meridiana. Aspettiamo che l'ombra prima o poi si manifesti, che ci indichi l'Ora».⁷⁴ Maurensig sembra voglia esprimere la sua personale, sebbene giovanile, concezione del destino tramite la figura del fotografo: ogni uomo conduce la propria vita aspettando di essere colpito da un fascio di luce che indichi,

⁷³ A. SANTI, *Paolo Maurensig, uno scrittore in cerca di una storia*, cit., p. 72.

⁷⁴ B. QUARANTA, *Maurensig, un clic per l'aldilà*, cit.

tramite l'ombra prodotta dalla meridiana, la strada da percorrere. E forse è proprio così che
va intesa la vicenda del protagonista, che si dirige verso l'ignoto, verso qualcosa di non
meglio definito, ciò che è certo è che la sua meridiana è stata finalmente illuminata dalla
luce.

CAPITOLO TERZO

UN'ETERNA PARTITA A SCACCHI

Scritto tra il 1989 e il 1991, *La variante di Lüneburg* è un romanzo edito da Adelphi nel 1993. È la prima opera di Maurensig effettivamente pubblicata, sebbene sia stata scritta dopo la già citata *L'ombra e la meridiana* – dalla quale si distingue innanzitutto per maturità narrativa e, in secondo luogo, per la complessità dell'intreccio che mescola efficacemente i piani del racconto – e ha riscosso sin da subito un grande successo, consentendogli di ottenere numerosi riconoscimenti come il Premio Letterario Giuseppe Berto, il Premio Letterario Procida, Isola di Arturo-Elsa Morante e il Premio Letterario Pen Club Italiano.

Lo sfondo tematico sul quale il romanzo viene elaborato è il gioco degli scacchi, concretizzazione dello scontro tra il bene e il male e, qui, emblema di una battaglia «la cui posta e le cui perdite erano incalcolabili».⁷⁵ Le figure bianche che combattono contro quelle nere all'interno di un ring composto da caselle di eguali dimensioni rappresentano, a livello simbolico, l'eterna lotta tra il bene e il male, tra la luce e l'oscurità. Il racconto, intersecando periodi storici differenti e posizionando l'invenzione della variante di Lüneburg – che dà il titolo all'opera – nel periodo della Seconda Guerra Mondiale, fa sì

⁷⁵ P. MAURENSIG, *La variante di Lüneburg*, Milano, Adelphi, 1993, p. 158.

che gli scacchi diventino «una metafora non dell'arte militare, come spesso si sente dire, ma dell'arte della politica, come dimostra la loro storia: nessuna meraviglia che sulle 64 caselle bianche e nere si combattano partite in cui entrano in gioco il potere e le sue rappresentazioni». ⁷⁶ Papuzzi afferma che era frequente «l'uso antisemita che nazisti e fascisti fecero degli scacchi», ⁷⁷ quindi Maurensig non fa altro che basare la sua narrazione su elementi storicamente fondati.

Il tempo del racconto si estende dall'iniziale presente fino a retrocedere e a mescolarsi a un passato lontano, quello dell'infanzia e della giovinezza dei protagonisti. È interessante notare come, lungo tutto il racconto, sia stato messo in pratica un particolare uso della prima persona da parte dell'autore, infatti, se a volte è Tabori a parlare e a raccontare i fatti dal suo personale punto di vista, a volte invece la prima persona singolare viene sapientemente sostituita dalla terza persona, creando così un'atmosfera di confusione nella quale si impianta benissimo il tema del doppio: non è infatti sempre chiaro se il punto di vista sia quello di Tabori, del suo allievo Mayer oppure di un narratore onnisciente.

Il romanzo si apre con un breve preambolo circa un'antica leggenda orientale sulla nascita degli scacchi per poi lasciare libertà alla narrazione vera e propria.

Alberto Zava ha sottolineato che l'*incipit* dell'opera riconduce, *a posteriori*, a un altro romanzo di Maurensig, *L'oro degli immortali*, di qualche anno successivo:

Richiama la stessa impostazione (e avvia quindi lo stesso tipo di procedimento di indagine) anche lo strano evento presentato all'inizio del più recente *L'oro degli immortali*, con un simile annuncio giornalistico a prefigurare la soluzione dell'enigma – che verrà esposta solo nelle pagine conclusive – in una regressione temporale costruita sull'intersecarsi delle prospettive narrative dei protagonisti della vicenda. ⁷⁸

⁷⁶ ALBERTO PAPUZZI, *Scacchi nazisti contro gli ebrei*, in «La Stampa», 8 settembre 1993.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ A. ZAVA, *Nuclei tematici, sfumature e piani narrativi nella scrittura di Paolo Maurensig*, cit., p. 147.

La narrazione infatti prende le mosse da un articolo di giornale che riporta la notizia della morte di un uomo, Dieter Frisch, del quale è stato trovato il corpo esanime nel giardino di una villa nei pressi di Vienna, deceduto a causa di una ferita da arma da fuoco. Il racconto quindi procede a ritroso: dalla notizia del decesso allo svelamento delle cause, sempre più remote, che hanno portato alla morte di Frisch fino a scoprire che la scomparsa dell'uomo ha a che fare con «il gioco più violento che esista, [...] è il più spietato perché è anche il più lento, può trasformarsi in un'atroce agonia».⁷⁹ Gli scacchi sono lo «sfondo tematico [...] che permea i profili dei personaggi stessi, che ne risentono tanto da esserne intrinsecamente posseduti».⁸⁰ Il collante delle vite dei protagonisti è proprio questo gioco, che da piacevole passatempo si trasforma in condanna a morte: «i personaggi di Maurensig smarriscono ben presto il concetto di gioco »⁸¹ fino a perdere completamente il controllo delle loro esistenze, tanto da compromettere irrimediabilmente la loro vita.

Maurensig scrive di scacchi perché ne è un esperto giocatore e conosce perfettamente le regole e i sentimenti che sottostanno a ogni mossa; per questo motivo il romanzo può essere considerato, anche se solo parzialmente, autobiografico. Tuttavia, se si scava più a fondo nella biografia di Maurensig, si notano altri elementi rilevanti che compaiono nel romanzo: è presente la tormentata figura del padre (il padre naturale di Mayer è morto come quello di Maurensig),⁸² inoltre la madre di Tabori suona il pianoforte esattamente come la madre dell'autore e, infine, il motivo della guerra (che ha traumatizzato un

⁷⁹ PIER LUIGI VERCESI, *Maurensig, la variante contro Kasparov*, in «La Stampa», 9 agosto 1993.

⁸⁰ A. ZAVA, *Nuclei tematici, sfumature e piani narrativi nella scrittura di Paolo Maurensig*, cit., p. 148.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² La figura del padre è una costante nei romanzi di Maurensig. Egli è fisicamente assente nella vita dei personaggi e proprio per questo sempre presente nella loro memoria e, di conseguenza, nei loro racconti. I protagonisti sono spesso figli illegittimi e non hanno mai conosciuto il genitore: il fotografo de *L'ombra e la meridiana* è figlio illegittimo di un uomo dalla dubbia identità, Hans Mayer de *La variante di Lüneburg* è orfano e poi adottato dal maestro di scacchi, Jenö Varga di *Canone inverso* è, forse, figlio illegittimo di un barone, Wictor de *Il guardiano dei sogni* è, ancora, figlio illegittimo di un nobile, infine, del padre del ricco margravio di *Vukovlad* non si fa menzione, sembra che egli sia figlio solo di una decrepita madre.

Maurensig ancora bambino) che ricopre un ruolo determinante per lo svolgimento della vicenda.

Maurensig racconta la drammatica storia dello scacchista Tabori, reduce dal campo di concentramento di Bergen Belsen ritrovatosi a giocare un'ultima volta contro il suo nemico, Dieter Frisch, tramite il suo allievo Hans Mayer. Il motivo è topico: «il vecchio ha un segreto e una forza da trasmettere all'allievo, che passerà per tutti i gradi dell'iniziazione, dal buio alla luce, per così dire».⁸³ In particolare è il rapporto che si viene a creare tra l'allievo e il maestro a offrire tutti i pretesti per sviluppare il tema del doppio.

La struttura del romanzo è a intreccio (si è lontani dallo stile del primo romanzo, *L'ombra e la meridiana*, che non presenta una trama sostanziosa) e, come suggerisce Alessandra Santi, nella prima pagina del racconto sono presentati, in quattro capoversi, i temi che vengono esposti nel corso del romanzo:

1) immediata e rapida presentazione del gioco e quindi della storia come legati a un fatto e a un'azione di violenza, ricorrendo al richiamo di un antico aneddoto orientale; 2) presentazione del gioco nella sua natura strategico-matematica: l'inventore di tal gioco chiede in premio al sultano tanti chicchi quanti ce ne stanno sulle caselle della scacchiera, aumentandone progressivamente il numero, di casella in casella; 3) atto di violenza, cioè morte, e meglio ancora, assassinio; 4) finale inaspettato: lo sragionare del sultano, preso dalla passione smodata e non più controllabile per il gioco.⁸⁴

Approfondendo l'analisi dell'opera si scopre che le cause del decesso del signor Frisch sono difficili da identificare perché egli sembrava godere di perfetta salute oltre che di uno status finanziario invidiabile. Il defunto era un uomo abitudinario e scandiva ogni giornata allo stesso modo: durante i giorni lavorativi si spostava dalla sua abitazione a

⁸³ P. MAURI, *Partita col nemico*, in «La Repubblica», 20 maggio 1993.

⁸⁴ A. SANTI, *Paolo Maurensig, uno scrittore in cerca di una storia*, cit., pp. 123-124.

Vienna al luogo dove lavorava a Monaco e durante il lungo viaggio di ritorno era solito giocare a scacchi contro il signor Baum, amico e collega.

Frisch aveva fatto degli scacchi la sua personale via di fuga da un mondo che lontano da essi era «intollerabilmente veloce»,⁸⁵ ne era un esperto giocatore e dirigeva una rivista in cui analizzava nel dettaglio tutto quanto concernesse quel mondo.

L'autore, dopo aver steso il profilo dell'uomo deceduto, protagonista del macabro articolo di giornale, cessa di utilizzare la terza persona per cedere la parola a un altro personaggio, del quale viene svelata l'identità solo nel corso della narrazione (con lo scopo di alimentare la confusione sull'identità dei personaggi), il quale confessa, già nelle prime pagine, di avere adottato un figlio, tale Hans Mayer, anch'egli appassionato giocatore di scacchi. Riferendosi a lui non nasconde il desiderio che il figlio si allontani dal gioco, tanto pericoloso da essere visto come una vera e propria condanna. Egli non vuole infatti che il giovane si comprometta la vita come era accaduto a lui: «spero solo che per Hans non sia troppo tardi e che, data la sua giovane età, possa ancora uscirne indenne. [...] Per me credo non ci sia più scampo».⁸⁶ Ad accrescere l'atmosfera di *suspense* e tensione è la consapevolezza da parte del narratore che Frisch nasconde il suo vero nome: «ormai da molti anni aveva una nuova identità, una nuova vita, una nuova carriera, era completamente al sicuro»;⁸⁷ si cominciano, così, a raccogliere indizi sui personaggi e il lettore percepisce che tra l'io narrante (in seguito viene svelato il nome: Tabori) e Frisch c'è una sorta di legame, una rivalità, definita da Zava elettiva,⁸⁸ nata proprio su una scacchiera e colpevole di aver portato i due uomini a cercarsi e a scontrarsi fino alla fine delle loro vite.

⁸⁵ P. MAURENSIG, *La variante di Lüneburg*, cit., p. 17.

⁸⁶ Ivi, pp. 17-18.

⁸⁷ Ivi, p. 18.

⁸⁸ A. ZAVA, *Nuclei tematici, sfumature e piani narrativi nella scrittura di Paolo Maurensig*, cit., p. 150.

Compare quindi un altro personaggio, Hans Mayer, che riesce a tendere una trappola al signor Frisch dopo aver carpito informazioni sui suoi spostamenti dall'assistente del ricco imprenditore. La donna si era lasciata sfuggire un'importante dettaglio: la sera stessa Frisch avrebbe preso il treno di ritorno per Vienna.

Durante il viaggio, com'è consuetudine, Frisch gioca l'ennesima partita a scacchi contro Baum. Lo scompartimento che occupavano per ore era solitamente vuoto, ma quella sera accade qualcosa di inaspettato: un uomo si siede accanto a loro, proprio mentre Frisch è impegnato ad attuare una variante che tanto aveva screditato nella sua rivista e che per questo non impiegava mai, la variante di Lüneburg. L'uomo in questione è un giovane: «l'intruso poteva avere poco più di vent'anni. Aveva capelli biondicci che gli arrivavano fin sulle spalle, era mal rasato e si stringeva addosso un impermeabile, bianco ma non più candido, chiuso fino al collo».⁸⁹

Il giovane sembra rapito dalla partita e si intromette nella routine dei due compagni di viaggio commentando lo schema di gioco di Frisch, inoltre si dichiara un esperto scacchista e sostiene di avere utilizzato molte volte la variante di Lüneburg con risultati sempre vincenti. Il ricco imprenditore cerca, incuriosito, di persuadere il giovane a giocare a scacchi contro di lui, ma questi rifiuta perentoriamente, perché ammette che «per gli scacchi io ho quasi rovinato la mia vita, sono stato sul punto di perdere la ragione».⁹⁰ Queste parole danno al giovane il pretesto per cominciare un lungo flashback sulla sua vita, che giustifica, in ultimo, la sua presenza su quel treno e la sua volontà di incontrare proprio il signor Frisch. Inizia quindi il lungo (sessanta pagine) racconto del giovane Hans Mayer; il discorso diretto tuttavia non viene introdotto da alcun segno di interpunzione e questo accentua l'effetto di straniamento dovuto all'inaspettato cambio di narratore. La

⁸⁹ P. MAURENSIG, *La variante di Lüneburg*, cit., p. 27.

⁹⁰ Ivi, p. 32.

confusione si farà palese nel prosieguo dell'opera, durante la quale l'autore cede sapientemente la parola ai due personaggi, Tabori e Mayer, confondendo le due identità fino a far pensare che si tratti della stessa persona.

Il giovane quindi racconta ai due interlocutori, Frisch e Baum, che era stato il padre ad iniziarlo agli scacchi, ma, rimasto orfano di entrambi i genitori all'età di dieci anni, si trasferisce a Vienna con la nonna. La passione per gli scacchi si ripresenta più tardi, all'età di tredici anni, quando gli capitano sott'occhio diversi scacchisti intenti a muovere le pedine su un campo di battaglia bicolore. Il presagio di cosa avrebbero comportato gli scacchi per la sua vita si presenta sotto forma di epistassi, così il ragazzino decide di dedicarsi allo studio iscrivendosi all'Accademia di Belle Arti e abbandonando la casa della nonna, con la quale mantiene sempre ottimi rapporti.

Una sera, passeggiando per le strade di Vienna, si imbatte in un locale colmo di scacchisti «non una, ma decine di scacchiere aperte sui tavolini, e gente che vi si accalcava attorno, infervorandosi come a una lotta di galli».⁹¹ Questo è il luogo in cui il suo destino prende forma perché è lì che incontra un uomo affascinante e misterioso, uno scacchista che nessuno era in grado di battere: Tabori.

Era un uomo massiccio, dall'apparente età di sessant'anni; ma avrebbe potuto averne anche molti di più. Il suo volto era sempre offuscato dall'ombra di una cattiva rasatura. Le sue mani, tuttavia, erano molto curate e vestiva anche con una certa ricercatezza. Inoltre aveva il vezzo di portare sempre un bastone da passeggio, che gli conferiva un tocco di raffinatezza un po' démodé. Alla birreria arrivava alle sette e mezzo in punto, e cominciava a gironzolare fra i tavolini. Quando si avvicinava a una scacchiera, anche i giocatori più scalmanati ammutoliscono e finché lui restava nei paraggi si sforzavano persino di riflettere. Correva voce che in gioventù egli fosse stato un grande giocatore e che avesse affrontato i campioni del suo tempo, arrivando a pareggiare una partita con l'imbattibile Capablanca. Tuttavia, non lo avevo mai visto

⁹¹ Ivi, p. 41.

giocare una sola volta. Si limitava a osservare.⁹²

Tabori esercita un grande fascino sul giovane Mayer, il quale riversa tutta la sua ammirazione nei confronti del misterioso giocatore di scacchi. «La mia curiosità per quell'uomo era diventata così forte che avevo cominciato a seguirlo anche quando a una certa ora se ne andava»;⁹³ la venerazione per l'uomo sfocia nell'ossessione e il vecchio Tabori se ne preoccupa, si chiede cosa voglia quel ragazzo da lui e per quale motivo lo segua ogni sera. Temendo per la sua vita decide di mettere fine all'inseguimento notturno e gli tende un agguato. Mayer confessa di volere imparare a giocare a scacchi e di volere che sia proprio lui a insegnarglielo.

Inizia così il processo di iniziazione al mondo degli scacchi, che assume i connotati di un vero e proprio rito, al termine del quale Mayer è finalmente pronto a svolgere il compito che Tabori aveva in mente per lui. Le lezioni di scacchi sono più logoranti di quanto il giovane potesse immaginare, il maestro vuole formare nel migliore dei modi il ragazzo così da renderlo perfettamente in grado di combattere contro tutti gli avversari. Mentre le lezioni di scacchi proseguono Mayer entra sempre più in intimità con il maestro, del quale cerca di conoscere il passato osservando i dettagli della sua casa: non solo gli strumenti musicali, ma anche le fotografie, numerosissime, sulle pareti.

Infine il flashback si interrompe e al lettore viene esplicitato che se, durante il racconto, Baum si era addormentato, Frisch invece era attento e desideroso di conoscere il seguito della narrazione, perché, come viene anticipato «era come se avesse intuito che quella storia in qualche modo lo riguardava».⁹⁴ Si rafforza così il sospetto che tra i personaggi ci sia un collegamento e che Mayer non sia capitato casualmente nello

⁹² Ivi, p. 45.

⁹³ Ivi, p. 47.

⁹⁴ Ivi, p. 69.

scompartimento in cui si trova Frisch.

Mayer quindi, assicuratosi che il ricco imprenditore fosse bene attento alle sue parole, ricomincia il racconto: la scacchiera sulla quale si stava esercitando era un prezioso oggetto appartenuto agli avi di Tabori, il quale ammette inoltre che la partita giocata contro il suo allievo era la prima dopo molti anni:

Egli mi confidò allora che quella contro di me era la prima partita che giocava da più di quarant'anni. Stentai a credergli, anche se in realtà né io né altri l'avevamo mai visto impegnarsi contro un avversario in uno scontro diretto.

Non c'è nulla che ci avvicini di più a una persona quanto il dividerne un segreto. Ma il mio amor proprio, già così ampiamente gratificato, ricevette dalle parole di Tabori, un ultimo, insospettato, dono.

«E ora» mi disse «voglio riprendere a giocare. Ma sarai tu a farlo al posto mio».⁹⁵

È con queste ultime parole pronunciate da Tabori che Maurensig decide di dare vita al tema del doppio, svelando il senso ultimo di quel rito iniziatico che Mayer stava portando a compimento: ora che il giovane ragazzo è diventato un esperto scacchista, conoscitore degli stratagemmi e delle tecniche più raffinate per vincere, viene invitato a sostituire la figura del maestro nei tornei più prestigiosi di tutta Europa. È come se, grazie al rito, l'anima di Tabori fosse entrata nel corpo di Mayer e quindi tra i due, che pure mantengono le proprie fattezze fisiche, sia avvenuta una fusione di identità.

Tabori però deve essere sicuro che il ragazzo sia pronto a sostituirlo e con l'ultima fase dell'iniziazione – Mayer deve osservare il cadavere di un giovane morto probabilmente suicida, perché come confessa Tabori «se mai ti parlerò dei morti, [...]»

⁹⁵ Ivi, p. 73.

voglio essere certo che tu capisca di cosa sto parlando» – ⁹⁶ lo sdoppiamento può considerarsi concluso. L'identità del maestro è a tutti gli effetti duplicata e il suo doppio ha preso dimora nel corpo di un giovane che gioca e vince tutti i tornei di scacchi cui partecipa. Tra i due, come spesso accade ai personaggi doppi, si instaura un rapporto di dipendenza, per cui Mayer si sente invincibile solo con uno sguardo del maestro:

la presenza di Tabori mi era di immenso aiuto, e anche se il regolamento non ci permetteva di consultarci durante la partita, mi bastava sapere che era presente, o solo vederlo da lontano, per sentire che mi infondeva coraggio, come se riuscisse a trasmettermi a distanza la sua forza e il suo sapere.⁹⁷

Sostituire Tabori avrebbe impegnato Mayer per un anno, anno in cui il giovane si sente quasi intrappolato tra le mura dell'abitazione del maestro (le quattro mura simbolo al tempo stesso di rifugio e di prigione che spesso ritornano nei romanzi di Maurensig): «l'angusta cella all'ultimo piano della Pension Fischer diventò il mio santuario e la mia prigione».⁹⁸

Sostituire il maestro, giocare con i suoi schemi, applicare le sue varianti, fa sì che il giovane metta in una situazione di rischio la propria stabilità mentale: «molto spesso lasciavo quella stanza, quella casa, che ero sull'orlo di un collasso nervoso».⁹⁹ Inoltre, immedesimarsi in Tabori e svolgere le attività non come il ragazzo che era ma come un vecchio e misterioso uomo fa sì che Mayer si estranei dalla sua persona e cominci a diventare un'entità sempre più evanescente:

Ben poco restò del mondo circostante, che a poco a poco perse consistenza; e se

⁹⁶ Ivi, p. 76.

⁹⁷ Ivi, p. 80.

⁹⁸ Ivi, p. 76.

⁹⁹ Ivi, p. 78.

c'era ancora un corpo con le mie sembianze che frequentava le aule di una scuola, che ogni tanto andava a far visita a mia nonna, che mangiava, dormiva e percorreva gli itinerari abituali, io ero sempre lì, rinchiuso in quello spazio, alle prese con me stesso. Non fu affatto facile, ve lo garantisco.¹⁰⁰

Mantenere la propria personalità mentre sostituisce l'identità del maestro è complicato e debilitante per la sua salute psichica. Tuttavia Mayer non può abbandonare l'impresa perché tra lui e il mondo degli scacchi (e quindi tra lui e il maestro) si era creato un legame inscindibile: «più di una volta fui sul punto di abbandonare tutto. Ma ero arrivato a un tale grado di dipendenza che l'ipotesi di interrompere quel tirocinio era semplicemente impensabile».¹⁰¹

Nonostante il giovane e il maestro continuino a vincere i tornei in tutta Europa, inaspettatamente Tabori si assenta per un lungo periodo a causa di problemi di salute. Sentitosi abbandonato, Mayer cade in uno stato di depressione che si aggrava quando viene a conoscenza della morte della nonna. Inizia a bere e una catena di eventi sciagurati colpisce la sua vita. Sfrattato, vaga per una Vienna desolata e si imbatte in un locale nel quale trova una scacchiera sopra a un tavolo. Cerca di giocare ma viene colto da epistassi (proprio come era accaduto una delle prime volte in cui aveva toccato una scacchiera da ragazzino), perde i sensi e decide di abbandonare per sempre il gioco.

Il racconto del giovane intrufolatosi nello scompartimento in cui giocavano Frisch e Baum quindi si interrompe, quest'ultimo scende dal treno perché giunto a destinazione e Frisch e Mayer rimangono soli; il giovane è libero di proseguire il racconto. Si apre così la sezione conclusiva, quella in cui si risolve il caso.

Mayer racconta che Tabori ricompare all'improvviso e gli annuncia di avere avviato

¹⁰⁰ Ivi, pp. 76-77.

¹⁰¹ Ivi, p. 78.

le pratiche per adottarlo, il vecchio esprime inoltre il desiderio di trovare per lui un uomo che stava cercando da dieci anni. L'unico modo per arrivare all'uomo sono gli scacchi e così si spiega perché Tabori avesse avuto tanto a cuore l'istruzione del ragazzo. Il compito assegnatogli consisteva nel trovare l'uomo e raccontargli la storia che occupa tutta la sezione finale del romanzo. A questo punto Frisch capisce di essere il bersaglio della storia di Mayer e che il racconto che avrebbe dovuto ascoltare lo avrebbe accompagnato fino alla stazione di Vienna.

Maurensig, volendo accentuare lo straniamento e confondere ulteriormente le identità dei due narratori Tabori e Mayer, cambia ancora la focalizzazione: è Tabori a prendere la parola (anche se quanto il lettore apprende è ciò che Mayer racconta a Frisch, pertanto, in verità, è sempre il giovane a parlare) e, spostandosi in un passato ancora più remoto, racconta quanto era accaduto tra lui e Frisch, non prima di avere fatto un tuffo nel proprio passato. Le storie dei personaggi si mescolano e si intersecano, il filo rosso che mantiene vivo il legame tra le loro vite si aggroviglia sempre sulla superficie di quelle sessantaquattro caselle bianche e nere.

Tabori confessa che sin da piccolo era convinto di conoscere il gioco degli scacchi e di aver sempre saputo come si giocava perché seguiva l'esempio del padre. Quest'ultimo si spostava in diverse zone d'Europa per partecipare ai tornei dove portava con sé il figlio, che così incontra – e gioca contro – scacchisti di fama mondiale. Il giovane campione comincia a farsi conoscere nel panorama scacchistico e trova un degno avversario in un ragazzo di qualche anno più grande. Si scommetteva su chi dei due sarebbe diventato il prossimo campione mondiale e la competizione aumentava fino a sfociare nella volontà di prevalere a tutti i costi. Nonostante Tabori fosse di gran lunga il più capace dei due,

quell'«antagonismo a distanza»¹⁰² che regolava il loro rapporto aveva fatto sì che l'avversario rivolgesse delle minacce contro il possibile campione: «le minacce che mi aveva rivolto la notte del nostro primo incontro rimanevano incancellabili dalla mia memoria. Sapevo che il giorno in cui ci fossimo trovati di fronte uno all'altro avrei dovuto guardarmi, più che dal suo gioco, dalla sua stessa presenza».¹⁰³

Anche se le due promesse degli scacchi cercavano di evitarsi, in ogni torneo cui prendevano parte finivano per giocare l'uno contro l'altro. La rivalità che veniva a concretizzarsi sulla scacchiera, assumendo i contorni di una lotta, dove a battersi sono i bianchi e i neri, manifestazioni cromatiche del bene e del male, è riproposta in un'opposizione totale tra i due giocatori, sia dal punto di vista fisico sia da quello sociale, razziale:

Anche sul piano fisico, non potevamo essere più diversi: se io a quel tempo ero piccolo e paffutello, lui era alto e magrissimo, un autentico trampoliere in calzoncini corti. Se io ero bruno e ricciuto, lui era biondo e con i capelli lisci e fini che gli ricadevano sulla tempia. Insomma, io ero ebreo e lui ariano. Quando, al Café Kaiserhof di Berlino, lo vidi per l'ultima volta nelle fattezze di un adolescente, vestiva la divisa della Hitlerjugend, ed era il rappresentante, la promessa scacchistica della nuova razza che si stava clamorosamente affermando allora in Germania.¹⁰⁴

Le leggi razziali imperversavano in Germania e in Austria e la famiglia di Tabori non era più al sicuro, cercava di nascondersi e trovare rifugio lontano dalla capitale, invano. In tutto quel trambusto «due uomini continuavano a cercarsi, come due opposte polarità che, nell'infuriare di una tempesta elettromagnetica non cessino di attrarsi».¹⁰⁵

Ed è proprio Frisch, mentre veste la divisa da SS, forte dell'appartenenza razziale, a

¹⁰² Ivi, p. 112.

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ Ivi, p. 113.

¹⁰⁵ Ivi, p. 115.

cercare l'avversario. I due si fronteggiano in occasione di un logorante torneo al termine del quale Tabori scopre che l'intera città di Vienna è in preda al caos, infatti molti ebrei erano stati deportati nei campi di concentramento da poco sorti in Germania e di lì a poco anche lui avrebbe vissuto la stessa terribile sorte.

Rinchiuso nel campo di Bergen Belsen conduce la sua esistenza privato di ogni connotato umano fino a che la sorte, o quel magnetismo che lo richiama al suo eterno avversario, lo pone di fronte a una delle SS. Frisch, annoiato, desiderava giocare a scacchi contro un giocatore che potesse essere al suo livello e saputo che Tabori era stato fatto prigioniero proprio nel suo campo di concentramento è deciso a rimmetterlo in salute per potervi duellare. E se quindi gli scacchi sono la salvezza dell'ebreo, al tempo stesso rappresentano la sua condanna perché egli non sa se lasciare vincere l'avversario sperando di continuare a vivere o se batterlo rischiando di morire. Decide così di pareggiare, anche quando la vittoria lo chiama a muovere le pedine in maniera definitiva, ma Frisch si accorge che Tabori gioca in modo tale da favorirlo nel gioco e decide di punirlo costringendolo ad assistere a un'esecuzione ogni notte, fino a che i due concordano di giocare veramente, senza inganni o agevolazioni. Poiché la posta in gioco sono le vite di alcuni deportati, Tabori inventa una variante (che prende il nome dalla landa nella quale si trovava il campo di concentramento) che gli garantisce la vittoria.

Finalmente gli Alleati occupano i campi nazisti e Tabori può considerarsi libero. Tuttavia il gioco degli scacchi, che nel campo di prigionia aveva assunto un ruolo determinante per la vita di alcuni uomini, lo ha imprigionato tra le sessantaquattro celle della scacchiera ed egli non può considerarsi salvo fino a che il colpevole che si cela dietro al nome di Frisch continua a vivere da uomo libero.

Così termina il racconto e risulta evidente che Hans Mayer è il tramite di Tabori per

provocare la morte dell'SS esperto di scacchi che si era arrogato il diritto di decidere per la vita e per la morte di molti uomini. La conclusione del romanzo non fornisce tutti gli strumenti necessari per stabilire se Mayer abbia compiuto un omicidio o se Frisch si sia tolto la vita; al riguardo Maurensig ha confessato: «quando si dà scacco matto al re chi può dire se questi viene ucciso o costretto al suicidio? È semplicemente in trappola».¹⁰⁶ Per le tonalità di cui si dipinge il romanzo, Paolo Mauri suggerisce che esso possa essere ricondotto a un preciso genere letterario, il giallo,¹⁰⁷ in particolare per l'atmosfera macabra che soggiace a tutto il racconto e per la trama giocata sull'attesa e sull'esposizione lenta e sistematica di indizi che, accumulati, portano alla risoluzione dell'enigma. Tuttavia, in un'intervista rilasciata a Bruno Quaranta, Maurensig ha sentenziato che «*La variante di Lüneburg* non è un giallo. O meglio lo è alla maniera consacrata da Dürrenmatt: come biopsia della condizione umana».¹⁰⁸ In quest'opera infatti l'autore cerca, inoltrandosi nella labirintica psiche umana, di conoscere le cause della sofferenza e gli effetti che essa produce non soltanto in un campo da guerra simbolico come la scacchiera, ma nel luogo dove ogni conflitto ha inizio: la mente. Inoltre, l'elemento che lega le vite dei protagonisti e che permette di orchestrare il colpo di scena finale è il gioco degli scacchi, motivo spesso presente nella letteratura poliziesca: «*La variante di Lüneburg* è dunque un giallo che ha al suo centro il gioco degli scacchi e sullo sfondo lo scenario mitteleuropeo».¹⁰⁹ Benché l'opera proponga perfettamente le caratteristiche di un romanzo giallo, non è possibile confinarla in questo unico genere letterario, per lo meno nella sua concezione canonica, poiché nello scritto sono presenti anche riferimenti storici, con precise coordinate temporali, che gravitano soprattutto attorno agli avvenimenti scatenati dalle leggi razziali

¹⁰⁶ P.L. VERCESI, *Maurensig, la variante contro Kasparov*, cit.

¹⁰⁷ PAOLO MAURI, *Partita col nemico*, cit.

¹⁰⁸ B. QUARANTA, *Scacco al lager*, cit.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

hitleriane; inoltre si trovano nomi di scacchisti celebri realmente esistiti, oltre che di luoghi e di città reali (Monaco e Vienna, per esempio) che fanno pensare ad Alessandra Santi che l'opera contenga, quindi, anche elementi tipici del romanzo storico.¹¹⁰

Le città che fanno da sfondo alla narrazione sono, quindi, Monaco e Vienna; Maurensig è fortemente attratto dalle città della Mitteleuropa, particolarmente dalla capitale austriaca, perché, come ammette in un'intervista a Bruno Quaranta, Vienna «per noi di Gorizia è definita la Nizza dell'impero danubiano, esercita un richiamo intenso, assoluto».¹¹¹ Ma non soltanto Vienna, anche la Polonia, l'Ungheria, una decadente Venezia sono realtà che inseriscono perfettamente i romanzi di Maurensig in un contesto mitteleuropeo e che garantiscono, per questo, una loro diffusione anche oltre i confini nazionali; il successo che ha riscosso la *Variante di Lüneburg* anche all'estero ne è una prova. L'autore ha tuttavia affermato di non voler confinare l'opera nelle regioni della Mitteleuropa, preferisce infatti definire il romanzo «un “libro europeo” perché potrebbe essere apprezzato anche da un tedesco, da un belga, da uno spagnolo, da un francese. [...] Per quanto mi riguarda, invece, io sono, mi sento mitteleuropeo, ma questa parola significa soprattutto uno stile, un'attitudine, uno *spleen*».¹¹²

Il romanzo è in definitiva, seguendo il suggerimento di John Mastrogianakos, suddivisibile in quattro sequenze narrative: «the first narrative sequence (10-34) starts by documenting the place, date and time of the discovery of the body, but does not give any indication as to who committed the crime»¹¹³ e si conclude con la momentanea scomparsa di Tabori. Si giunge così alla seconda: «thus is introduced the second narrative sequence (34-68), as Hans Mayer attempts to gain the trust required to lead Dieter Frisch where he

¹¹⁰ Cfr. A. SANTI, *Paolo Maurensig, uno scrittore in cerca di una storia*, cit., p. 130.

¹¹¹ B. QUARANTA, *Maurensig: all'inferno suonando il violino*, in «La stampa», 5 settembre 1996.

¹¹² P. MAURENSIG, *Un racconto cosmopolita*, cit., p. 152.

¹¹³ JOHN MASTROGIANAKOS, *Storytelling and the “dialogics of variation” in Paolo Maurensig's La variante di Lüneburg*, in «Quaderni d'italianistica», University of Toronto, 1999, p. 139.

wants him to go: to listen to a story, and to recognize himself as Tabori's Nazi tormentor». ¹¹⁴

Ci si avvicina al termine del romanzo con la terza sequenza narrativa: «the third narrative sequence (70-84) constitutes Mayer's reprisal of his tale, and as mentioned earlier, signifies a most significant strategic move in his narrative game». ¹¹⁵ La terza unità si conclude con l'esplicitazione da parte di Mayer di voler raccontare tutta la vicenda, come richiesto da Tabori: «Mayer offers to give Frisch Tabori's chess board of pain [...] in exchange for Frisch's willingness to allow Mayer to finish his tale». ¹¹⁶ Infine l'ultima sequenza narrativa, quella conclusiva:

The fourth and final narrative sequence, with its own embedded text, introduces Tabori as a homodiegetic narrator involved in the story he narrates. With his inclusion we have a revelation which recalls and resolves all the cryptic allusions made in the previous narrative sequences and digressions. ¹¹⁷

Il romanzo è quindi costruito su queste quattro sequenze narrative, attraverso le quali si passa dalla notizia iniziale di cronaca nera allo svelamento delle cause che hanno portato al decesso dell'uomo; per questo motivo la *Variante* può essere considerato «un romanzo circolare, che si chiude dove era iniziato, su un “fatto di sangue” e un “labirinto”, immagine della scacchiera, del circolo di relazioni instauratosi fra i personaggi, del loro mondo». ¹¹⁸

Come spiega Alessandra Santi, Maurensig decide di scrivere questo racconto in seguito «all'incontro su un treno di ritorno da Belgrado con uno scacchista jugoslavo,

¹¹⁴ Ivi, p. 144.

¹¹⁵ Ivi, p. 146.

¹¹⁶ Ivi, p. 150.

¹¹⁷ Ivi, p. 151.

¹¹⁸ CRISTINA CREPALDI, *Dell'instabilità nei romanzi di Maurensig*, in «La battana: rivista trimestrale di cultura», Fiume, Edit, 1998, p. 84.

reduce a suo tempo dalla Prima Guerra»,¹¹⁹ tuttavia, anche se la storia raccontata da Maurensig si rifà alla vicenda del tutto personale e originale di tale reduce di guerra, sono stati individuati alcuni modelli letterari ai quali lo scrittore si è rifatto e che, come ha evidenziato Mauri, rimandano in particolare alla *Confessione di un assassino* di Roth, soprattutto per la trama a incastro,¹²⁰ ma anche a Dürrenmatt, al quale può essere accostato per la figura dell'«industriale Frisch».¹²¹

Giuliano Della Pergola, seppure analizzando l'opera dal suo personale punto di vista di sociologo, sostenendo che «nessun libro nasce nel deserto e per quanto originale possa essere uno scrittore, è sempre in un più vasto contesto di rimandi culturali e di confronti, diretti e indiretti, che un romanzo può maturare nell'animo del suo autore»,¹²² ha notato come *La variante di Lüneburg* e *La novella degli scacchi* di Zweig siano due opere che si rincorrono. Esse sono certamente autonome perché scritte da autori diversi, ma tematicamente congiunte, se non altro per la scacchiera metaforicamente descritta come campo di battaglia in cui a scontrarsi non sono solo i duellanti, ma l'umanità intera della quale essi sono rappresentanti. Infatti entrambi gli scritti sono ambientati in un'Austria nella quale il nazismo sta prendendo piede fino a sfociare nella sua più cruenta attuazione e perciò entrambi analizzano in chiave letteraria quell'eterno scontro tra bene e male che caratterizza la storia dell'umanità.

Maurensig, nella stesura del romanzo, è stato quindi influenzato dalla letteratura

¹¹⁹ A. SANTI, *Paolo Maurensig, uno scrittore in cerca di una storia*, cit., p. 15.

¹²⁰ Alessandra Santi ha evidenziato come Maurensig sia stato influenzato da Roth soprattutto nell'architettare lo schema narrativo a incastro: inizialmente viene presentato un personaggio che scompare momentaneamente (per lasciare spazio a un altro carattere) e ricompare alla fine del racconto. Inoltre la Santi sostiene che «alla storia di spionaggio, di donne corrotte e di amori conquistati e vendicati con la violenza in un paesaggio altalenante tra Francia e Russia nel romanzo di Roth, si sostituiscono gli scacchi e le peripezie dei loro giocatori nell'Europa settentrionale, ma il tema dell'emarginazione [...], il tema della guerra, l'attenzione psicologica e il finale a metà tra la sorpresa e la sospensione un po' amara vi si ritrovano chiaramente» (ivi, p. 123).

¹²¹ P. MAURI, *Partita col nemico*, cit.

¹²² GIULIANO DELLA PERGOLA, *Come posta la vita: la scacchiera e il nazismo*, in «Testimonianze», Firenze, Licoso, 1994, p. 25.

sugli scacchi, da Nabokov a Boito. In particolare il rapporto con quest'ultimo è stato approfondito da Zava che ha individuato come nella *Variante* sia presente la «medesima grottesca fusione di gioco e tragedia»¹²³ che si trova ne *L'Alfiere nero* di Arrigo Boito. In entrambe le opere il gioco smette di essere un passatempo ludico per diventare «una vera e propria guerra di eserciti»¹²⁴ di colori opposti (del bianco contro il nero, «non semplici colori ma il primo somma di tutti, il secondo assenza degli stessi»),¹²⁵ come opposti sono i giocatori che muovono le pedine. Sia nell'*Alfiere nero* sia nella *Variante di Lüneburg* lo scontro tra i due giocatori viene proiettato «su scala universale, in un crescendo di tensione e di drammaticità»¹²⁶ dove a combattere non sono più solamente due uomini, bensì due razze, due poli opposti dell'umanità.

Filippo La porta, inoltre, sostiene che oltre a

Zweig, Dürrenmatt e ad altre suggestioni letterarie alte (anche Nabokov e Acheng) bisogna [...] aggiungere l'influenza decisiva del fumetto e della paraletteratura: Indiana Jones, le dense trame “politiche” di Bilal, e almeno un numero “storico” di Dylan Dog (marzo 1992), con una bergmaniana partita a scacchi con la morte, in cui si gioca proprio le vite di amici e persone care.¹²⁷

La variante di Lüneburg contiene quindi tante influenze quante sono le letture di Maurensig.

Ad analisi conclusa appare evidente che il tema del doppio sia stato sviluppato sulle due figure di Tabori e di Hans Mayer, il maestro e l'allievo. Il secondo assume in sé

¹²³ A. ZAVA, *La vertigine degli scacchi: gioco e tragedia tra Arrigo Boito e Paolo Maurensig*, in *Sublime e antisublime nella modernità*, in «Atti del convegno Internazionale della MOD 13-16 giugno 2012», a cura di Marina Paino e Dario Tomasello, Pisa, Edizioni ETS, 2014, p. 898.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ *Ivi*, p. 899.

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ FILIPPO LA PORTA, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995, p. 81.

l'identità del primo per portarne a compimento il piano; si è perciò di fronte a un caso in cui in un solo corpo sono presenti due personalità. Non si tratta di un semplice scambio di persona, bensì di una compresenza – studiata a tavolino da Tabori – di due personalità in un solo individuo. E questo è un indizio utile, come sostiene Fusillo, a far rientrare nella categoria di doppio questo romanzo: «l'indistinzione tra il sé e il non sé, tra l'altro e lo stesso», può formalizzarsi nella «proiezione di parti di sé negli altri».¹²⁸ È ciò che accade al maestro quando trasmette parte della sua identità all'allievo, il quale, essendo ancora molto giovane, plasma la sua persona in base agli stimoli e ai modelli che incontra. Tabori è, in questo caso, la causa della contaminazione e della doppia personalità del ragazzo.

Inoltre, non soltanto l'instabilità psichica di Mayer favorisce lo sviluppo del tema del doppio, ma anche il gioco stesso che egli pratica. L'autore asserisce che gli scacchi sono un gioco essenzialmente psicologico che ha la sua vera attuazione nella mente degli sfidanti più che sulla scacchiera. Gli scacchisti si annullano o si moltiplicano, nel tentativo di entrare nella mente per prevenire o manipolare le mosse altrui, fino a diventare due «opposte polarità di una creazione mentale che è opera di entrambi, ma in cui uno si annulla a vantaggio dell'altro»,¹²⁹ è come se il gioco stesso degli scacchi per sua natura portasse i due avversari ad annullare loro stessi in caso di sconfitta. Proprio per questo l'anima di chi gioca a scacchi è irrimediabilmente compromessa, «non ha la capacità di riformarsi»¹³⁰ e questo può agevolare lo sviluppo del tema del doppio nei personaggi qui presentati: Mayer in particolare, che è il soggetto che subisce il doppio, nasconde un passato di sofferenza e un presente offuscato dalla depressione e dall'alcol.¹³¹

¹²⁸ M. FUSILLO, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, cit., p. 27.

¹²⁹ P. MAURENSIG, *La variante di Lüneburg*, cit., p. 93.

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ Otto Rank sosteneva che risulta quasi automatico sviluppare il tema della personalità sdoppiata in soggetti che soffrono di qualche disturbo psichico, è il caso, per esempio, del protagonista depresso de *L'Ombra e la meridiana* (O. RANK, *Il doppio. Il significato del sosia nella letteratura del folklore*, cit., p. 65).

CAPITOLO QUARTO

COME LA MUSICA SDOPPIA L'IDENTITÀ

Maurensig ha rivelato, in un'intervista a Bruno Quaranta, che l'idea per scrivere questo romanzo sia sorta «passeggiando nel cuore ammaccato della felix Austria. Ho incontrato un violinista, di classe, mi ha catapultato indietro di trent'anni, a Milano, ancora un violinista di valore: gli domandai di eseguire un brano non facile, non accettò». ¹³² Questa vicenda personale fornisce all'autore il pretesto per dare inizio a *Canone inverso*, che, ambientato in una Vienna in fermento culturale, o, meglio, musicale, prende le mosse proprio da una richiesta avanzata da uno dei narratori – quello che riveste la figura di scrittore –, al violinista che stava eseguendo brani celebri assecondando i gusti dei clienti di un locale. L'intricata trama che si estende sulle pagine del romanzo dà voce ai pensieri di diversi personaggi che prendono parola più volte nel corso del racconto e che trasportano il lettore in una situazione di confusione. ¹³³ Creare una tale condizione di spaesamento garantisce all'autore la possibilità di inserire il tema del doppio (che ha la sua

¹³² B. QUARANTA, *Maurensig: all'inferno suonando il violino*, cit.

¹³³ L'organizzazione narrativa delle opere di Maurensig rivela la predisposizione dell'autore a favorire procedimenti che conducono all'instabilità: i punti di vista durante la narrazione cambiano spesso, nonostante i fatti vengano raccontati sempre in prima persona. Questo continuo intersecamento di voci contribuisce a confondere le identità dei personaggi fino a far credere al lettore che il romanzo sia interamente narrato da un'unica voce: «assistiamo a un ininterrotto spostamento di responsabilità della narrazione, come se nessuno volesse o potesse assumerne il peso per intero, come se quello che si racconta fosse qualcosa di "eccessivo", da potersi sopportare solo se condiviso» (C. CREPALDI, *Dell'instabilità nei romanzi di Maurensig*, cit., p. 87).

piena attuazione da metà racconto, quasi a indicare uno sdoppiamento anche dell'opera stessa).

Secondo Rank, su una mente instabile è più frequente che l'autore costruisca una doppia identità,¹³⁴ come accade a uno dei protagonisti della vicenda, Kuno Blau, che a fine narrazione viene definito «soggetto tipicamente schizoide con delirio di onnipotenza».¹³⁵ Queste parole sono tratte dalla lettera di un medico attivo presso l'istituto psichiatrico dove Kuno era ricoverato: «questo caso è stato da me studiato con molto interesse, e qualora lei volesse saperne di più le consiglio di leggere il prossimo numero della rivista “Die Neue Psychiatrie”, in cui, osservando l'anonimato, viene descritto dettagliatamente».¹³⁶ Si conclude in questo modo *Canone inverso*, il romanzo di Maurensig pubblicato da Mondadori nel 1996: con un referto medico, definito da Lorenzo Mondo «microracconto che si aggiunge agli altri».¹³⁷

Il documento riportato a fine narrazione provoca un effetto di straniamento nel lettore che, se nel corso della narrazione si era persuaso che a conversare con lo scrittore fosse Jenö, a fine racconto si accorge di aver dato credito alle parole di un soggetto mentalmente instabile, Kuno, che assume in sé due identità. Ancora una volta, quindi, lo scrittore friulano porta il lettore a esplorare l'intricata psiche umana attraverso un espediente che conosce e applica spesso nelle sue opere: il doppio.

La scrittura, l'architettura del testo che accompagna la ricostruzione graduale della vicenda fino al risolutivo svelamento e la caratterizzazione stilistica che esalta le atmosfere cupe e oppressive, in un abile gioco di mistero e di 'sofferenza' emotiva, convergono ancora una volta verso la coppia centrale di personaggi, in una sorta di conflitto/sovrapposizione che sempre più si caratterizza come nucleo tematico

¹³⁴ Cfr. O. RANK, *Il doppio. Il significato del sosia nella letteratura del folklore*, cit., p. 65.

¹³⁵ P. MAURENSIG, *Canone inverso*, Milano, Mondadori, 1996, p. 171.

¹³⁶ Ivi, p. 172.

¹³⁷ LORENZO MONDO, *C'è un'anima misteriosa nel violino di Maurensig*, in «La Stampa», 3 ottobre 1996.

ricorrente in Maurensig e che giunge quasi naturalmente a essere identificato nel tema dominante e suggestivo del doppio.¹³⁸

A confondere ulteriormente il lettore contribuisce il mescolamento dei piani narrativi perché Maurensig, come è solito fare, scrive il racconto intrecciando storie e voci: «l'effetto matrioska ha lo scopo di creare suspense, di moltiplicare e imbrogliare i punti di vista sulla vicenda, salvo poi correggerli, e addirittura azzerarli, con una fulminea rivelazione finale».¹³⁹ All'interno del racconto vengono esposti, alcuni solo in maniera superficiale, i punti di vista di cinque (se si conta anche il medico autore della lettera) personaggi differenti, le cui vite sono collegate dalla musica. La focalizzazione è interna e variabile e i discorsi (a volte tanto lunghi da assumere i connotati di racconti nel racconto) pronunciati dai vari narratori, fatta eccezione per i pochi dialoghi, non sono introdotti da punteggiatura. Il romanzo non è suddiviso in capitoli, ma a dividere le porzioni di testo sono degli spazi bianchi.

Come ne *La variante di Lüneburg* e nel successivo *Il guardiano dei sogni*, il romanzo è introdotto da un breve prologo, da una pagina dedicata all'origine di uno strumento musicale: il violino. È infatti la musica, un'altra delle passioni di Maurensig, lo sfondo su cui si staglia tutta la narrazione.

Se si cercano i modelli ai quali Maurensig ha attinto, si trovano, secondo Maria Cristina Cossu, «numerose analogie con alcuni racconti di soggetto musicale di Hoffmann incentrati sulla raffigurazione del demone della musica, nei quali il labile confine fra fantasia e realtà sembra intrecciarsi ed eludersi continuamente».¹⁴⁰ Inoltre Alessandra Santi ha colto l'influenza di «Alexander Lernet Holenia, scrittore austriaco vissuto a cavallo dei

¹³⁸ A. ZAVA, *Nuclei tematici, sfumature e piani narrativi nella scrittura di Paolo Maurensig*, cit., p. 150.

¹³⁹ L. MONDO, *C'è un'anima misteriosa nel violino di Maurensig*, cit.

¹⁴⁰ MARIA CRISTINA COSSU, *Oltre la frontiera: il fantastico nell'opera di Paolo Maurensig*, in «in Limine – Quaderni Letterature viaggi teatri», n. 7, 2011, p. 5.

due secoli (Vienna 1897-Vienna 1976) e famoso per libri come *Il barone Sagge, Le due Sicilie, Il signore di Parigi, Il conte di Saint-Germaine*, [...] col quale percepisce una sorta di affinità letteraria». ¹⁴¹

Il primo io narrante racconta di come gli sia stato recapitato un oggetto pregiato, che era riuscito a procurarsi a un'asta per sole ventimila sterline. Si tratta di un violino che ha una caratteristica che attira l'attenzione di chi lo osserva: «un particolare notevole era costituito da una testina antropomorfa intagliata sul cavigliere al posto della chiocciola tradizionale. Particolare insolito per un violino. [...] Riproduceva molto finemente il volto di un uomo, si sarebbe detto un mammelucco». ¹⁴² Il dettaglio è fondamentale per la risoluzione della vicenda perché consente ai personaggi che si impossessano del violino di riconoscere immediatamente lo strumento.

L'uomo che narra riceve la visita di un tale che si dichiara scrittore in possesso di una storia legata al violino, si dimostra interessato all'oggetto perché l'esistenza dello strumento musicale confermerebbe allo scrittore che la persona che lo possedeva, e che gli ha raccontato la storia che di lì a poco avrebbe narrato, «è realmente esistita». ¹⁴³ L'uomo comincia così un lungo racconto volto a spiegare la storia del misterioso possessore del violino, eclissando in questo modo la prima voce narrante (che si ripresenta solo nelle ultime pagine del romanzo).

I fatti narrati risalgono all'anno precedente quello del racconto primo e sono ambientati a Vienna; la narrazione scaturisce quindi dai ricordi dell'uomo. ¹⁴⁴ Lo scrittore,

¹⁴¹ A. SANTI, *Paolo Maurensig, uno scrittore in cerca di una storia*, cit., pp. 16-17.

¹⁴² P. MAURENSIG, *Canone inverso*, cit., pp. 11-12.

¹⁴³ Ivi, p. 15.

¹⁴⁴ La narrazione è un incastro di racconti e di memorie: il primo narratore racconta dell'incontro con lo scrittore, il quale riporta a sua volta il suo vissuto, raccontando del musicista incontrato a Vienna; a sua volta il musicista racconta la sua vicenda evocando il passato.

«in cerca di una storia»,¹⁴⁵ conclude la serata all'interno di un'osteria in un quartiere della capitale austriaca. Il luogo è festoso e la clientela è allietata dalla musica; ma è quando i musicisti terminano il loro concerto che compare l'uomo legato al violino:

Era di età indefinibile, vestito come un cocchiere: stivali, mantello di cerata, e in testa una bombetta. La sua apparizione inaspettata mise fine a ogni conversazione. Non si capiva bene chi fosse, se un mendicante o un rapinatore. [...] L'uomo portava vistosi baffi grigi e spioventi, alla tartara, ma i capelli, in contrasto, erano ancora scuri, e lunghi al punto che li teneva raccolti sulla nuca, in un codino stretto da un elastico. Anche guardandolo meglio, trovavo difficile stabilirne l'età (sebbene, di sicuro, avesse passato da un pezzo la cinquantina).¹⁴⁶

L'uomo misterioso avanza tra la folla e intrattiene gli ospiti del locale suonando il violino; si dimostra capace di eseguire brani anche molto difficili, «con maestria e con un profluvio di variazioni che mandavano in visibilio l'uditorio».¹⁴⁷ Sfoggia la sua bravura ed esegue pezzi su richiesta, spingendo i clienti del locale a chiedere brani sempre più complessi; in ultimo, domanda anche allo scrittore quale pezzo desiderasse ascoltare. Tra lui e il violinista si crea una sorta di sfida in seguito alla pretesa del primo di ascoltare un difficile brano di Bach. L'uomo esaudisce il suo desiderio in maniera impeccabile e il suo talento e l'atteggiamento spavaldo che lo contraddistinguono contribuiscono a rendere lo scrittore sempre più affascinato dal musicista («quell'individuo, per il quale, non lo nego, provavo un sentimento di ammirazione»)¹⁴⁸ Questi, la sera successiva, si reca nuovamente all'osteria dove spera di incontrare il violinista, ma non riesce a rintracciarlo. Vaga per le strade di Vienna alla ricerca dell'uomo fino a quando perde le speranze, ma, sorseggiando un bicchiere all'interno di un locale, è il misterioso musicista a manifestarsi allo scrittore.

¹⁴⁵ P. MAURENSIG, *Canone inverso*, cit., p. 41.

¹⁴⁶ Ivi, pp. 20-21.

¹⁴⁷ Ivi, p. 21.

¹⁴⁸ Ivi, p. 27.

Quest'ultimo viene intrattenuto dalle chiacchiere dell'interlocutore che racconta cosa la musica abbia significato per lui, ma i toni con i quali si esprime sono cupi e non trasmettono la gioia o il piacere che ci si aspetterebbe di percepire da un musicista di grande talento che ha speso l'intera esistenza al servizio della musica.

La focalizzazione cambia, i dialoghi si interrompono e il discorso diretto passa, senza segni di interpunzione, nelle mani del violinista il quale fornisce subito una coordinata temporale che consente di collocare precisamente la vicenda il 28 agosto 1985.

L'uomo afferma di chiamarsi Jenö Varga, di essere originario di un paesino ungherese, Nagyret, e di non avere mai conosciuto il padre, il quale però aveva lasciato alla madre solo due oggetti: un medaglione d'oro e il violino che lui stesso suonava.¹⁴⁹ Racconta che la madre, dopo anni di solitudine, si sposa con il proprietario dello scannatoio dove lavorava e, grazie al matrimonio i due Varga possono condurre una vita soddisfacente.

Jenö, ancora bambino, si rivela capace di suonare e accordare il violino senza che nessuno glielo avesse insegnato; notando la predisposizione alla musica, il maestro della scuola elementare «venne a parlare con mia madre, e le disse che sarebbe stato un peccato non favorire questo mio talento».¹⁵⁰ Il bambino comincia così a prendere lezioni; il primo

¹⁴⁹ L'oggetto lasciato in eredità dal padre è un *leitmotiv* nei romanzi di Maurensig. Il padre è, come affermato in precedenza, una figura controversa; quasi sempre fisicamente assente, ma sempre presente nella vita del figlio grazie ad alcuni oggetti lasciategli in eredità (il violino di *Canone inverso* e la scacchiera nella *Variante*, per portare degli esempi). Essi sono l'unica prova concreta e incontrovertibile del fatto che nelle vene del figlio scorra lo stesso sangue del padre. Nel corso della narrazione, inoltre, rappresentano l'unica realtà oggettiva, la sola entità che resta immutata. È come se gli oggetti indicassero al lettore la strada da seguire per non perdere di vista il racconto principale; può accadere infatti di perdersi tra i labirintici piani narrativi, ma orientarsi focalizzando l'attenzione sugli oggetti posseduti dai protagonisti risulta utile. Tuttavia, se gli oggetti rappresentano una sorta di legame di sangue con la propria famiglia, e quindi sono rivestiti da un'aura di virtù, d'altro canto essi sono la concretizzazione materiale della condanna alla quale i possessori sono predestinati: la scacchiera per Tabori, il violino per Jenö, la macchina fotografica per il protagonista de *L'ombra e la meridiana*, sono delle «deità chiaramente infere, che portano alla perdizione».¹⁴⁹ I protagonisti infatti sono delle vere e proprie vittime degli oggetti che hanno eletto a ragione di vita, dai quali tentano di fuggire con le sole modalità che la loro misera esistenza garantisce «la morte (reale o al mondo) o la pazzia» (C. CREPALDI, *Dell'instabilità nei romanzi di Maurensig*, cit., p. 86).

¹⁵⁰ Ivi, pp. 46-47.

insegnante di violino di Jenő è un uomo anziano che per molti anni aveva suonato nell'Orchestra di Budapest. Il ragazzino sin dai primi incontri prende atto del fatto che la musica, se da un lato è salvezza, dall'altro è anche mortificazione:

Ha mai riflettuto su quanto sia innaturale la posizione del violinista? Immagini di togliergli lo strumento dalle mani, mentre sta suonando, e lo guardi: quegli arti irrigiditi, quegli occhi semichiusi, quella pronazione dell'avambraccio sinistro e la testa riversa da un lato non le ricordano la deposizione della Croce?¹⁵¹

Dopo avere assimilato la figura del violinista a quella di Cristo morto, l'uomo prosegue il racconto dichiarando di essersi trasferito a Budapest insieme alla madre e al patrigno, dove continua a studiare musica. Tuttavia, a causa di «una certa debolezza di polmoni»,¹⁵² è costretto a interrompere per un breve periodo le lezioni di violino e, nel periodo di convalescenza, che a lui pare interminabile, alloggia insieme alla madre in un albergo nei pressi di un lago. Le giornate sembrano infinite, soprattutto perché il ragazzino non può fare alcuno sforzo fisico, ma un avvenimento cambia la sua vita. Sente della musica provenire dalla camera al piano di sotto e scopre che la celebre violinista Sophie Hirschbaum alloggia nel suo stesso albergo. La incontra e, emozionato, si fa coraggio e confessa alla musicista di provare una grande ammirazione nei suoi confronti; ella, mossa da simpatia, gli propone di recarsi in camera sua e di ascoltarla suonare. Lui si innamora della donna, nonostante la differenza di età, e il sentimento che prova si mantiene sempre vivo negli anni. Il grande privilegio di poterla ascoltare tuttavia non conosce replica, perché il giorno dopo, in seguito a un litigio con il fidanzato, la giovane violinista «prima di tagliarsi i polsi con la punta di una forbice, aveva ingerito un intero tubetto di

¹⁵¹ Ivi, p. 48.

¹⁵² Ivi, p. 51.

veronal».¹⁵³ Jenö tuttavia non perde mai la speranza di poterla incontrare nuovamente per passare del tempo con lei o per, addirittura, suonare qualche pezzo insieme.

Una volta guarito, la madre decide che è giunto il momento di consegnargli il violino che un tempo era appartenuto al padre e, sin dal primo contatto con lo strumento, sente che gli era appartenuto da sempre: «mi bastò toccarlo per sentire un brivido doloroso che mi percorreva dalla testa ai piedi. Fu come se il corpo volesse accoglierlo in sé adattandovisi».¹⁵⁴ Possedere quel pregiatissimo violino ha un grande impatto nella vita del ragazzo che, suonandolo per la prima volta, prova «la sensazione che a farlo vibrare fosse un altro, che era dentro di me e allo stesso tempo mi conteneva. Era come se da quel violino fosse scaturito uno spirito misterioso, un genio collerico, raffigurato da quel volto crudele e dolente che intravedevo sulla superficie della tavola armonica».¹⁵⁵ Compare quindi il primo indizio che introduce il tema del doppio: il ragazzo, dopo il primo contatto con lo strumento, sente che a muovere le corde è un'altra persona, impossessatasi di lui. La musica, così come è contemplata in quest'opera, ha la peculiarità di far sentire in armonia il musicista con il proprio strumento e al tempo stesso di sgretolarne il mondo interno fino a disgregarne e dividerne l'Io.

Compiuti i tredici anni, il ragazzino viene ammesso nella scuola di musica più prestigiosa del tempo, «il sogno di ogni giovane violinista»:¹⁵⁶ il Collegium Musicum era, «tra le tante strade che portano all'Olimpo, la più ardua».¹⁵⁷ L'istituto, nonostante fosse un luogo prestigioso, non è adatto a ospitare ragazzini costretti a vivere lontani dalla famiglia, non ha alcun elemento rassicurante e accogliente, assomiglia a una fortificazione in pietra, simile a una prigione. In un'intervista Maurensig ha ammesso che il collegio, così come lo

¹⁵³ Ivi, p. 60.

¹⁵⁴ Ivi, p. 61.

¹⁵⁵ Ivi, p. 48

¹⁵⁶ Ivi, p. 63.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

ha pensato e descritto, è una «fortezza-metafora: [...] simboleggia gli ostacoli che il Male, la potenza che è, frappone al raggiungimento della sapienza, della saggezza».¹⁵⁸

Dopo una cinquantina di pagine si interrompe il racconto di Jenö Varga. I piani narrativi si mescolano nuovamente perché il punto di vista è ora quello dello scrittore, che palesa all'uomo che lo sta ascoltando (l'uomo che aveva comprato il violino all'asta, il primo narratore che compare nel romanzo) che, nonostante il locale stesse per chiudere, Jenö è immerso nella narrazione. Ricomincia così il racconto di come veniva condotta la vita all'interno del Collegium Musicum, «istituto tanto ambito dai borghesucci di mezza Europa, i quali non sospettavano affatto che vita vi si conduceva e quale pericolo mortale corressero i loro figli rinchiusi tra quelle mura, che erano poi le mura di una vecchia casa di pena».¹⁵⁹ Gli studenti dovevano rispettare ritmi serrati e le giornate erano scandite tutte allo stesso rigoroso modo. Inoltre, il luogo dove il talento degli studenti sarebbe dovuto esplodere fino a raggiungere la perfezione, mortifica invece i ragazzi, perché lì i professori sono dell'idea che ogni abilità debba essere «severamente punita».¹⁶⁰

È in questo luogo di mortificazione fisica e spirituale che Jenö si accorge di avere compromesso la sua personalità; era come se la freddezza delle pietre sulle quali si reggeva il Collegium Musicum avesse intaccato anche la sua anima. Infatti il ragazzo, durante le vacanze estive, lontano dall'istituto, si scopre infastidito dal modo in cui il mondo gestisce la sua quotidianità perché «in quegli otto mesi di reclusione la mia mente si era assuefatta al rigore, alla disciplina, al perseguimento della perfezione».¹⁶¹

Il carattere freddo e distaccato di Jenö non viene scalfito nemmeno dalla morte della madre: vedere il corpo esanime della donna infatti non suscita alcun sentimento in lui.

¹⁵⁸ B. QUARANTA, *Maurensig: all'inferno suonando il violino*, cit.

¹⁵⁹ P. MAURENSIG, *Canone inverso*, cit., p. 66.

¹⁶⁰ *Ibidem*.

¹⁶¹ *Ivi*, p. 80.

Dopo l'orribile visione, l'unica attività che gli interessa è suonare il violino, «le basti questo per capire quanto distorta era ormai la mia mente».¹⁶² L'anima di Jenö è stata pietrificata come accade a tutto ciò che si trova all'interno del Collegio e, secondo Cristina Crepaldi, il mezzo che provoca questo effetto è il violino. Non è più un semplice strumento musicale, ma, in questo contesto narrativo, una sorta di essere umano, una deità tormentosa, esigente e crudele.¹⁶³

Il racconto del musicista si interrompe nuovamente per riprendere poche pagine dopo, quando viene introdotto finalmente un personaggio chiave, Kuno, il ragazzo sul quale Maurensig modella il tema del doppio. È anch'egli uno studente del Collegio e stringe una sincera amicizia con Jenö: «in quel clima di slealtà e di delazione era raro, se non impossibile, che nascessero delle amicizie, anche perché ogni rapporto era avvelenato dal sospetto di omosessualità».¹⁶⁴

L'autore sviluppa il tema del doppio soffermandosi sulla descrizione dell'effetto prodotto dall'incontro tra i due ragazzi, che diventano amici soprattutto grazie allo stesso talento che li accomuna:

Mi ero infervorato con un *Capriccio* di Paganini che conoscevo a memoria, e tale era l'impeto con cui affrontai quel pezzo che dopo un po' ebbi la sensazione di essere solo. Non udivo più nulla attorno a me, ogni strepito si era spento improvvisamente, ero io l'unico a suonare. Anzi, mi sembrava che le mie note si specchiassero in un'eco lontana. Dopo un po' mi accorsi che la mia non era solo un'illusione, che in realtà tutti gli altri avevano smesso di suonare per starmi ad ascoltare, o meglio, per starci ad ascoltare.¹⁶⁵

Qualcuno sta eseguendo lo stesso pezzo di Jenö in perfetta sincronia e quando il

¹⁶² Ivi, p. 81.

¹⁶³ Cfr. C. CREPALDI, *Dell'instabilità nei romanzi di Maurensig*, cit., p. 86.

¹⁶⁴ P. MAURENSIG, *Canone inverso*, cit., p. 86.

¹⁶⁵ Ivi, p.75.

ragazzo si interrompe per capire da dove provenga quella musica, «quell’echeggiare non si spense subito, continuò ancora per qualche battuta».¹⁶⁶ In risposta Jenö ricomincia a suonare e il misterioso musicista lo imita. Questo è la prima volta che i due studenti del Collegio entrano in contatto, ma l’incontro vero e proprio avviene il giorno dopo, quando Jenö, attratto dalla musica proveniente da una camera e riconoscendo il violinista che la sera precedente lo aveva accompagnato nell’esecuzione di Paganini, scopre un ragazzo intento a suonare, ignaro di avere un ascoltatore alla porta. La reazione di Jenö alla vista del ragazzo produce un forte turbamento:

Per un istante mi sentii gelare. Quel ragazzo mi assomigliava, aveva sicuramente la mia età, la stessa corporatura, le stesse mani, ma aveva soprattutto quell’espressione rapita che mi sentivo dipinta sul volto mentre suonavo. Credetti di vedere me stesso, come se quella stanza fosse una vasta superficie specchiante che mi rimandava la mia stessa immagine. [...] Vidi me stesso, dunque, e la vita che stavo passando crocifisso al mio violino. E fu in quel momento che capii tutta la forza ossessiva e possessiva della musica.¹⁶⁷

Jenö si accorge che il ragazzo gli assomiglia moltissimo nell’aspetto, tanto da avere l’impressione di guardare uno specchio. I due personaggi doppi si sono incontrati e, come spesso accade, la vista dell’altro identico a sé provoca un senso di smarrimento.

Tuttavia, se per Jenö è traumatico osservare il suo sosia, non si può dire lo stesso di Kuno, il quale non si dimostra turbato dall’incontro con il ragazzo intrufolatosi nella sua camera, anzi si avvicina a lui e si presenta. Ed è in quel preciso attimo che Jenö constata «che non mi assomigliava affatto».¹⁶⁸

Viene così introdotto e presentato il personaggio di Kuno Blau, figlio di genitori

¹⁶⁶ Ivi, p. 88.

¹⁶⁷ Ivi, pp. 88-89.

¹⁶⁸ Ivi, p. 89.

benestanti, si distingue per la sicurezza e per l'arroganza, oltre che per la predisposizione a difendere i più deboli all'interno del Collegium. Jenö spiega che lui e l'amico sono i migliori della scuola e sono legati da una «reciproca ammirazione».¹⁶⁹ Si raccontano tutti i segreti e tutto ciò che passa loro per la testa. L'amicizia con Kuno rende per la prima volta Jenö fiducioso per l'avvenire, non si sente più oppresso da un senso di angoscia, perché sa di poter contare sul compagno. Tuttavia la vita di Kuno, costellata di affetti e beni materiali, suscita invidia in Jenö: «ma il mondo di Kuno era così diverso dal mio. Se il mio era vuoto, il suo era traboccante di cose, di persone, di memorie. Dietro di me, invece, non c'era niente, nemmeno mio padre. E questo, a volte, mi faceva sentire un sentimento d'invidia, che molto spesso si sovrappone all'ammirazione».¹⁷⁰ È usuale che il rapporto che lega i due personaggi doppi sia contraddittorio: l'uno ha bisogno dell'altro per esistere, ma l'esistenza di uno dei due è sempre fortemente minacciata dall'altro.

Inizia per Jenö l'ultimo anno di collegio e le ultime fatiche sono rese meno pesanti dalla vicinanza dell'amico. Che la loro amicizia fosse destinata a durare per sempre appare chiaro quando all'interno dell'istituto ci si chiede, con l'intento di allontanare i due amici, chi fosse realmente il migliore; sebbene Jenö sia più capace di Kuno, non cerca mai di prevalere sul compagno, anzi, gioisce dei suoi successi scolastici. È convinto che tra lui e l'amico non potesse scoppiare nessun tipo di rivalità perché loro erano «come fratelli, non nella carne e nel sangue ma in quello spirito dove dimorano l'ordine, il ritmo e l'armonia».¹⁷¹

Finita la scuola, Jenö si reca dal patrigno per riscattare il denaro che la madre gli aveva lasciato in eredità e decide di accettare l'invito al castello di Kuno. L'amicizia tra i due si consolida e Kuno, intento a mostrare le stanze all'ospite, esibisce gli oggetti pregiati

¹⁶⁹ Ivi, p. 91.

¹⁷⁰ *Ibidem.*

¹⁷¹ Ivi, p. 99.

che si trovano nella stanza dedicata alla musica e confessa che anche il padre suonava il violino. Jenö non può fingere che, mentre l'amico racconta della sua famiglia, ci siano molti dettagli in comune tra la figura di suo padre e la figura del barone Blau.

Jenö, riposando nella sua stanza, si accorge che una delle pareti denuncia, a causa del diverso colore, l'assenza di qualcosa, forse di uno specchio, che era stato tolto in fretta e non sostituito con qualche altro suppellettile: «ma forse era solo uno specchio, pensai, e sempre fissando quel pallido riquadro mi addormentai, con un senso di appagamento, come fossi appena tornato a casa dopo un lungo viaggio».¹⁷² Il ragazzo, nonostante stia dormendo in un sontuoso castello ospite di un amico, si sente a casa, si sente, in qualche modo, legato a quel posto e a ciò che si trova al suo interno.

Tra tutti i familiari che abitano nel castello, ad attirare l'attenzione di Jenö è la nonna di Kuno, quasi inferma e quasi mai cosciente di ciò che accade attorno a lei; passa le giornate a ripetere l'unica parola che è in grado di articolare: il nome Gustav, che non appena viene pronunciato produce smarrimento e imbarazzo. La stanza viene portata alla normalità con il solito rito: la nonna è velocemente rassicurata sul ritorno di Gustav e portata a letto. A Jenö non è dato sapere chi sia il possessore del nome che ossessiona la nonna, che non può essere nemmeno pronunciato, ma, portato da Kuno a visitare la cappella di famiglia, scorge tra le lapidi quella con inciso il nome di Gustav Blau. Emerge quindi l'oscura storia che si cela dietro al nome: Gustav era lo zio di Kuno, per parte di padre, scomparso da molti anni. Poche settimane dopo la scomparsa venne trovato un corpo, identificato con quello di Gustav. Kuno però non crede che lo zio sia morto, ritiene invece che, come si vocifera, egli viva da qualche parte in Colombia.

Jenö è invitato a soggiornare da Kuno per tutta l'estate, così i due amici trascorrono

¹⁷² Ivi, p. 110.

il loro tempo insieme suonando il violino o disquisendo degli argomenti sui quali sentono disputare gli adulti durante i pasti. L'argomento preferito dalla famiglia Blau è l'immortalità, spesso il barone e gli ospiti si intrattengono conversando sul tema, e i due amici ascoltano rapiti le loro argomentazione, ma, quando sono soli, esprimono le loro idee. Kuno sostiene che

Tutto ciò che era stato un tempo diviso sarebbe tornato a ricongiungersi. il passato ci avrebbe reso grandi. Solo dal passato poteva giungerci il riscatto del pedaggio della morte. [...] Ora, proprio in questo tempo, il passato si stava ridestando. [...] Il comandamento dunque era quello di risalire alle origini, di giungere fino alle radici dell'albero della vita, fino agli dèi primigeni, per risvegliarli dal ghiaccio dov'erano sepolti, perché la nostra mortalità era proprio la conseguenza del loro sonno, e una volta ridestatisi, essi avrebbero provveduto a renderci simili a loro.¹⁷³

Jenö non può trovarsi d'accordo con l'amico perché a suo parere quello che stavano vivendo non era il tempo in cui il passato tornava a fare visita agli uomini per renderli immortali, tutt'altro. Quelli erano gli anni in cui lo spirito stava cedendo alla pressione delle tenebre – si è infatti, come spesso accade nei romanzi di Maurensig, alle porte della Seconda Guerra Mondiale.

Preda di ragionamenti negativi, e convintosi che Kuno stesse prendendo le distanze da lui, nella mente di Jenö inizia a farsi strada l'idea che il legame che avevano stretto tra le mura del Collegium non poteva sussistere al di fuori. Il ragazzo nota che l'amico assumeva nei suoi confronti atteggiamenti di sufficienza o addirittura di noncuranza. Infatti lo lasciava in disparte in presenza di ospiti e, quando parlavano del futuro, «sembrava che Kuno riservasse per sé ogni cosa, lasciando per me solo le briciole».¹⁷⁴ L'ospite scopre così una parte della personalità di Kuno che all'interno dell'Istituto non aveva mai avuto modo

¹⁷³ Ivi, p. 121.

¹⁷⁴ Ivi, p. 123.

di manifestarsi, il ragazzo «nasconde una crudeltà fredda, esibisce un'alterigia scostante, esplose in accessi di furia parossistica che si strema in crisi di epilessia».¹⁷⁵

Il loro legame è sempre più labile, però per Jenö non è possibile tagliare il filo invisibile che lo lega a Kuno perché ne avrebbe risentito in maniera fatale.¹⁷⁶ Non è pronto infatti a confrontarsi con quel giovane di nobile origine di cui non è in grado di cogliere tutte le sfumature della personalità: «quando mi sembrava di essere giunto a conoscere ogni risvolto del suo carattere, al punto da sentirmi ammesso ai tetri rituali della sua corte, ecco che un'ultima porta mi restava inaccessibile, e a questa io potevo accostarmi solo per origliare».¹⁷⁷

Una sera, durante la cena, gli adulti della famiglia discorrono nuovamente sull'immortalità, ma questa volta accade qualcosa di diverso: il padre di Kuno, solitamente silenzioso, interviene nella discussione e pronuncia parole che impressionano Jenö: a suo dire l'immortalità consiste nella volontà di tramandare ricordi e saperi alla prole. Sentendo queste parole Jenö si scopre sempre più in difetto di passato, di radici e, alimentato dalla rabbia, senza accorgersi, prende la parola e sostiene a gran voce che non tutto ciò che contraddistingue un uomo è conseguenza di ciò che gli antenati gli hanno lasciato in eredità. Per quanto riguarda il talento, esso non è tramandabile, è innato, è un dono.

La sera stessa Kuno lo rimprovera per essersi preso la libertà di contraddire suo padre e mentre l'uno offende l'altro, Jenö ha una rivelazione:

«Ho detto che il talento è un dono e non un'eredità. Tutto qui.»

«Già, è vero,» disse lui, con un sorriso di scherno, «da chi avresti potuto ereditarlo, tu, da quel salsicciaio di tuo padre, forse?»

«Quello è il mio patrigno!» gridai. «Mio padre era... era...»

¹⁷⁵ L. MONDO, *C'è un'anima misteriosa nel violino di Maurensig*, cit.

¹⁷⁶ Eliminare il proprio doppio, concreto o mentale che sia, significa ferire se stessi.

¹⁷⁷ P. MAURENSIG, *Canone inverso*, cit., p. 125.

Restai senza parole, non mi ritrovavo più la voce, mi sembrò che la mia mente fosse un vasto spiazzo investito da una folata di vento. Per un momento tutto mi fu spiegato, ma ciò che per un solo istante mi era sembrato di capire in un istante fu dimenticato.¹⁷⁸

Sembra avere capito chi sia suo padre e, qualche giorno dopo, la consapevolezza si manifesta nuovamente: «mi chiedevo se era mai possibile che la mia passione per la musica fosse stata solo un tramite del destino perché io potessi rintracciare il mio passato. Mi pareva un prodigio: il mio violino mi aveva condotto fin nella casa paterna».¹⁷⁹ Jenö collega i vari indizi raccolti durante la permanenza al castello e scopre così di essere figlio del barone Blau, che lo aveva concepito quando era di stanza a Nagyret durante la guerra.

Questa presa di coscienza viene confermata il giorno seguente, quando, salito al piano superiore, il giovane scorge una cornice delle stesse dimensioni di quella che poteva essere presente nella parete della sua camera da letto. Osserva il ritratto e viene percorso da un tremito quando si accorge che nella tela è presente, oltre al ritratto di un uomo, anche il violino con la testa antropomorfa intagliata in suo possesso.

Questo momento determinante per i risvolti del romanzo, viene descritto da Maurensig con immagini che rimandano a un'atmosfera irreali, fantastica; al lettore sembra di essere sospeso tra la dimensione onirica e quella reale, persino il valletto che sta raggiungendo Jenö sembra camminare su una superficie che lo obbliga a una lentezza innaturale: «lo vidi apparire in fondo al corridoio e dirigersi dalla mia parte, ma tale era la lentezza del suo incedere da farmi pensare che il pavimento scorresse in senso inverso ai suoi passi».¹⁸⁰

A questo punto, dopo molte pagine, Jenö si interrompe perché lui e lo scrittore sono

¹⁷⁸ Ivi, p. 138.

¹⁷⁹ Ivi, p. 144.

¹⁸⁰ Ivi, p. 146.

costretti a lasciare il locale. Passeggiando, il misterioso musicista continua, incalzato dalle domande dell'interlocutore curioso, a raccontare la sua vicenda. Dopo aver scoperto chi fosse suo padre, torna a Vienna ma non si sente a suo agio; la città è in preda agli eserciti nazisti che scandiscono il tempo con il rumore martellante dei loro passi. A prefigurare lo scoppio della guerra un avvenimento: un membro della famiglia Blau chiede indietro il violino del padre sostenendo si tratti di un furto da parte di Jenö, il quale, senza opporre resistenza, cede lo strumento, simbolo dell'attaccamento paterno e dell'appena scoperta discendenza nobile. Gli eventi terribili dell'Anschluss tedesco animano gli ultimi momenti di vita di Jenö, che, ricongiuntosi con Sophie Hirschbaum, la segue nella morte nel 1947.

Così si conclude il racconto del violinista, che congeda velocemente l'interlocutore dicendogli che se vuole incontrarlo ancora può cercarlo a Nagyret, dove è diretto. Lo scrittore teme di non avere capito il senso delle sue ultime parole, ovviamente Jenö non è morto perché ha parlato con lui per tutta la sera. Il giorno seguente, quindi, cerca di elaborare tutte le informazioni fornitegli dal musicista, ma indagando sul Collegium Musicum scopre che a Vienna nessuno ha mai sentito parlare di una scuola chiamata così. Nessuno, inoltre, sa dirgli qualcosa su una musicista di nome Sophie Hirschbaum. Deciso a scoprire la verità, si mette in viaggio verso Nagyret e, una volta giunto a destinazione incontra l'unico uomo in grado di capire la sua lingua, il parroco, il quale esprime il suo dolore per la scomparsa di Jenö: «povero ragazzo, un grande talento. Qui tutti lo ricordano ancora».¹⁸¹ Lo scrittore, sempre più confuso, viene condotto alla lapide di Jenö e di sua madre. Incapace di trovare un senso alla storia, decide di rientrare a Vienna, ma durante il viaggio, colto da un colpo di sonno, fa un grave incidente e perde tutte le carte dove aveva appuntato la storia del misterioso musicista ungherese. Perciò, riavutosi dall'incidente, si

¹⁸¹ Ivi, p. 163.

impone di non interessarsi più al caso: «ma li avevo veramente scritti quegli appunti? Avevo veramente incontrato Jenö Varga? Avevo visto davvero la sua tomba a Nagyret? Non osai più indagare».¹⁸²

Ci si avvia alla conclusione del romanzo. Maurensig inserisce un epilogo nel quale a prendere corpo sono i pensieri dell'uomo con cui il romanzo si era aperto, l'uomo che a un'asta a Londra aveva ottenuto il violino con una testa antropomorfa intagliata, il quale, dopo avere congedato lo scrittore senza fornirgli dati per risolvere la questione, ammette:

Dell'istituto psichiatrico non feci menzione. Quando volle sapere la provenienza del violino, gli mentii dicendogli che il possessore aveva voluto restare anonimo. Forse dovevo dirgli qualcosa, metterlo sulla buona strada, ma non avrei mai potuto farlo senza espormi in prima persona. E questo sarebbe stato per me molto imbarazzante.¹⁸³

Il possessore del violino sembra conoscere bene la storia legata allo strumento che si era premurato di ottenere all'asta, ma la risoluzione della vicenda viene rimandata di qualche paragrafo. L'uomo infatti spiega che lui e il suo autista si stanno dirigendo verso Innsbruck, proprio al castello della famiglia Blau, perché lui è il «vecchio castellano».¹⁸⁴ Si viene così a conoscenza dell'esistenza di un legame tra i Blau e quell'uomo. Grazie a una serie di dettagli forniti in sequenza il lettore giunge alla conclusione che l'attuale possessore del violino è proprio il giovane Blau scomparso molti anni prima, di cui era stato trovato il corpo esanime, quello stesso uomo che si vociferava fosse ancora vivo e visse in Colombia: Gustav.

Infine, la soluzione di ogni dubbio viene fornita da Gustav stesso, che conclude il

¹⁸² Ivi, p. 164.

¹⁸³ Ivi, p. 167.

¹⁸⁴ Ivi, p. 168.

romanzo esprimendo il desiderio di rileggere la lettera, conservata nel taschino della giacca, ricevuta dall'istituto psichiatrico dove era in cura il nipote, Kuno Blau, affetto da disturbo della personalità (alternava la sua identità all'identità di Jenö, realmente scomparso nel 1947) e deceduto nel dicembre del 1985.

Il doppio in questo romanzo scaturisce dalla mente di Kuno, il quale, «diventa [...] schizofrenico, fino a un “irreversibile delirio” in cui assume la personalità dell'amico e supposto fratellastro Jenö». ¹⁸⁵ Nonostante la duplicazione della personalità riguardi solo Kuno Blau, essendo lui il principale narratore del romanzo, il doppio non può essere confinato alla sua mente, ma va esteso a tutte le informazioni fornite dall'opera. La focalizzazione interna provoca, quindi, un duplice sdoppiamento: i fatti accaduti – e narrati – sembrano essere vissuti una prima volta dal vero Jenö Varga e una seconda da Kuno che, assunti i panni dell'amico, racconta il suo passato.

Leggendo il romanzo si ha l'impressione di essere stati trasportati in un mondo la cui atmosfera è angusta e opprimente, si è perciò d'accordo con Cristina Crepaldi quando afferma che «i luoghi di *Canone inverso* sono spettrali e fantasmatici; anche quando vengono individuati in modo chiaro, vi accadono esperienze che hanno più i connotati dell'irrealtà e del sogno che della realtà». ¹⁸⁶ Come si può notare anche in altre opere di Maurensig, in *Canone inverso* la dimensione onirica e psicotica prevale quasi sempre, molti luoghi nei quali accadono le vicende sono sfumati da una vista offuscata o da una concezione errata della realtà. Basti pensare ai sentimenti provati dallo scrittore che ascolta la storia incredibile di un uomo misterioso e poi, messo di fronte alla realtà dei fatti, si trova nell'inquietante condizione di dover confutare quanto credeva fosse certo. O ancora, scopre che il Collegium Musicum non esiste.

¹⁸⁵ C. CREPALDI, *Dell'instabilità nei romanzi di Maurensig*, cit., p. 85.

¹⁸⁶ Ivi, p. 79.

Come ha evidenziato la Crepaldi,¹⁸⁷ non solo i luoghi o i fatti narrati sembrano irreali e immaginari, ma molto spesso anche le persone stesse descritte da Kuno (che indossa l'identità di Jenö) all'interno del castello dei Blau, assumono i connotati di spettri che si aggirano nella dimora: «la vecchia baronessa si allontanava leggera come un fantasma. Ma altri fantasmi sembravano accompagnarla: gentiluomini e dame che avevano animato nei secoli quelle stanze e di cui lei forse sentiva le voci».¹⁸⁸ L'opera risulta in questo modo, per l'atmosfera macabra e angosciante che percorre tutto il racconto, «un miscuglio di generi: dal giallo, al romanzesco, al realistico, allo storico, un po' anche al fantastico».¹⁸⁹

È lecito, quindi, individuare nel romanzo il tema del doppio poiché Maurensig stesso ha confermato che i due personaggi, Jenö e Kuno, possono essere due facce della stessa medaglia e ha inoltre affermato che più che parlare di doppio preferirebbe «evocare, secondo il vocabolario junghiano, l'Ombra; il deficit, il demonio, l'Anticristo, l'alter ego negativo».¹⁹⁰

¹⁸⁷ Ivi, p. 80.

¹⁸⁸ P. MAURENSIG, *Canone inverso*, cit., p. 114

¹⁸⁹ A. SANTI, *Paolo Maurensig, uno scrittore in cerca di una storia*, cit., p. 155.

¹⁹⁰ B. QUARANTA, *Maurensig: all'inferno suonando il violino*, cit.

CAPITOLO QUINTO

UNA SOFFERTA IDENTIFICAZIONE

Il guardiano dei sogni è un romanzo edito nel 2003 per i tipi della Mondadori che intreccia, in un'ambientazione a metà strada tra il reale e l'onirico, le vite di un giornalista recatosi a Venezia in occasione della Biennale e di un vecchio conte polacco, Antoni Stanislaw Augusto Dunin. Ma cosa lega un giornalista quarantaduenne e un anziano conte polacco?

Il romanzo è scritto in prima persona da un giornalista che confessa di voler pubblicare un racconto steso molti anni prima e si apre accennando a un manufatto prezioso, una maschera funeraria di vetro ricevuta pochi giorni prima. Si tratta di un dono che determina lo scioglimento di un patto stretto in passato al possessore dell'oggetto pregiato. Il giuramento prevedeva che soltanto quando egli avesse ricevuto la maschera sarebbe stato libero di raccontare la storia che dà corpo al romanzo. Sin da questo brevissimo prologo, composto da poche righe, ci si accorge di quanto i piani temporali si intersechino, lasciando, volutamente, un alone di indefinito fino alla fine della narrazione.

Il racconto primo, per usare una definizione genettiana,¹⁹¹ è proprio quello del

¹⁹¹ GÉRARD GENETTE, *Figure III. Discordo del racconto*, trad. it. di Lina Zecchi, Torino, Einaudi, 2006, (Seuil 1972), p. 97.

prologo: il presente in cui l'io narrante decide di rendere pubblica la storia della quale è venuto a conoscenza nell'anno 1981. La vicenda riguarda il passato dei due protagonisti, Antoni e Wictor, attorno ai quali è sviluppato il tema del doppio, che tuttavia risulta esplicito solo dal terzo capitolo, quando cioè viene descritta la figura di Antoni Dunin.

Il racconto si estende lungo tre capitoli, indicati da numeri romani, che corrispondono a tre diversi contenuti: il primo capitolo è una sorta di premessa, nella quale vengono esplicitati i motivi che portano alla stesura del manoscritto da parte del giornalista e le sue prime mosse per risolvere il caso dello strano compagno di stanza d'ospedale; il secondo capitolo è invece tutto incentrato sul senz'altro conosciuto durante il ricovero, Wictor; infine, il terzo è dedicato alla figura di un altro personaggio, il conte Antoni, e alla soluzione della vicenda.

La focalizzazione è interna e i fatti vengono raccontati al lettore nella stessa sequenza temporale in cui vengono scoperti dall'io narrante, fatta eccezione per il prologo, nel quale il giornalista anticipa l'esistenza di un prezioso manufatto forgiato nella laguna di Venezia e la ragione che lo ha spinto a pubblicare il racconto, tenuto nel cassetto per anni.

La vicenda che il giornalista racconta prende le mosse da una torrida giornata dell'anno 1981, durante la quale, passeggiando ai giardini della Biennale di Venezia, viene colto da un infarto. Ritrovatosi ricoverato all'ospedale della città lagunare, scopre, nonostante lo stordimento iniziale, di avere come compagno di stanza un vecchio uomo che, stando ai tratti del viso, assomiglia allo scrittore russo Tolstoj. Questo stravagante personaggio rivela, sin dal loro primo incontro, il dono particolare che lo contraddistingue: sembra capace di leggere nella mente di chi gli sta attorno. Infatti il giornalista si stupisce del fatto che il vecchio avesse risposto anticipatamente a una domanda mai posta ad alta

voce («fui colto di sorpresa perché ero proprio in procinto di pensarlo»)¹⁹²

L'anziano uomo si presenta: «sono un nobiluomo polacco, *pur sang*. Sono il conte Antoni Stanislaw Augusto Dunin, figlio in seconde nozze di Miroslaw Dunin, grande condottiero di stirpe danese».¹⁹³ Il giornalista, tuttavia, guardando l'aspetto del vecchio, fatica a credere che il suo interlocutore sia realmente di nobile origine:

Con quella barba che gli arrivava alla cintola e quell'occhio translucido, non aveva certamente un aspetto rassicurante. Mi richiamava certi personaggi che si annidano in ogni città e ne vivono ai margini. Me lo immaginavo girare per Venezia indossando, estate e inverno, un logoro cappotto. Lo vedevo dormire di notte in qualche androne, avvolto nei giornali, e di giorno distribuire immagini sacre ai turisti, o peggio, frugare nelle pattumiere in cerca di cibo.¹⁹⁴

Il giornalista considera il compagno di stanza mentalmente instabile e bugiardo perché con un aspetto del genere non poteva certamente essere un nobile conte polacco; inoltre, a rendere ulteriormente misteriosa la figura del vecchio è la presenza di diverse cicatrici sul petto intraviste dal giornalista durante le visite di controllo («pensai a qualche incidente, o a ferite di guerra ricucite sommariamente in un ospedale da campo. Di certo, per avere il corpo ridotto in quello stato, quell'uomo doveva aver sofferto molto»)¹⁹⁵

Nonostante l'aspetto tutt'altro che nobile, il giornalista non può ignorare la cultura che l'uomo vanta e che, quindi, tradisce un'istruzione accessibile, in passato, solo da famiglie ricche. Il vecchio infatti conosce l'arte e la letteratura, da bambino andava a cavallo, giocava a scherma e, ovviamente, viveva in un castello.

L'inquietante compagno di stanza, all'apparenza un senzatetto delirante, intimidisce

¹⁹² P. MAURENSIG, *Il guardiano dei sogni*, Milano, Mondadori, 2003, p. 17.

¹⁹³ *Ibidem*.

¹⁹⁴ *Ivi*, p. 42.

¹⁹⁵ *Ivi*, p. 29.

il giornalista soprattutto per la capacità di leggere nelle mente o, meglio, nei sogni. Accade infatti che il vecchio conte percepisce il grande dolore che accompagna l'esistenza del giornalista, il quale era certo di non aver fatto alcun riferimento al suo passato, e comprende che la sofferenza aveva a che fare con la morte di una persona cara; si scopre solo più avanti che il giornalista aveva perso la moglie, Claire.

A destabilizzarlo maggiormente sono le conversazioni scambiate con il vecchio, il quale vanta una certa erudizione, ma manifesta, con le sue osservazioni, una personale, e forse distorta, visione del mondo («Ma chi può dire con precisione dove si trova il limite tra quello stato di coscienza che tutti riconosciamo come realtà e altri stati non meno “reali” di quello delegato ai cinque sensi?») ¹⁹⁶ nonché un invidiabile distacco da tutto ciò che riguarda la vita («conservava un tono sereno e distaccato che mi disarmava»). ¹⁹⁷ I discorsi dell'uomo sono talmente lontani dall'essere razionali che il giornalista si convince della pazzia del compagno di stanza, il quale, come se le affermazioni pronunciate fino a quel momento non bastassero, comincia a fare riferimenti a un mondo parallelo, che lui definisce Regno.

Durante i giorni della convalescenza i due conversano e il vecchio conte racconta qualche dettaglio della sua vita privata: perché visse a Venezia, come mai possedesse una casa sul Canal Grande, racconta della sua passione per l'arte vetraia.

Nonostante la stranezza e l'inquietudine che l'uomo trasmette al giornalista, tra i due si crea un legame, una sorta di dipendenza del secondo nei confronti del primo, dettata dal fascino che il vecchio conte-senzatetto esercita sul giornalista, il quale, probabilmente desideroso di trovare un senso alla sua esistenza, si aspetta intimamente che il vecchio riveli una grande verità sul senso della vita. E in un certo senso il desiderio del giovane

¹⁹⁶ Ivi, p. 19.

¹⁹⁷ Ivi, p. 27.

viene soddisfatto, perché il vecchio conte, forte della sua personale visione del mondo, infonde nel giornalista «la speranza che, per quanto lungo poteva essere quel lavoro di scavo, esistesse la possibilità di aprirsi una breccia verso un'inaspettata libertà».¹⁹⁸

I giorni del ricovero si protraggono e il vecchio si spinge sempre più a fondo nel racconto del suo passato, fino a raccontare della morte della sorellina, di Wictor («che aveva la mia stessa età ed era figlio del fattore»),¹⁹⁹ della sincera amicizia che lo legava a quest'ultimo.

Il giornalista, nel letto d'ospedale, pensa a come quel vecchio abbia avuto la sfrontatezza di rievocare, assieme al fantasma della moglie, tutte le turbe che angustiarono la sua vita. Chi era quel vecchio che in pochi giorni era stato in grado di riportare a galla memorie che cercava disperatamente di soffocare? Un'intuizione compare già nella prima parte del romanzo, nella parte in cui il giornalista è in possesso solo di parziali informazioni sulla figura del conte-senzatetto: «immobile, mi stava osservando. Sembrava scrutare nei miei sogni».²⁰⁰

E la conferma dell'incredibile intuizione giunge direttamente dalla bocca del conte, il quale ammette di poter «vedere cose che ad altri restano invisibili»:²⁰¹

«Il suo sogno era sospeso sopra di lei come una nuvola.»

Non potei fare a meno di sorridere. «E si poteva vedere?»

«Io potevo vederlo.»

[...] «Leggo nei pensieri solo quando questi sono sogni. Non posso leggere il pensiero logico-matematico, e neppure il pensiero cosciente, quello dettato da una precisa volontà; posso scorgere solo i sogni notturni, o i sogni in stato di veglia: quelli che attraversano la nostra mente come nubi in un cielo estivo».²⁰²

¹⁹⁸ Ivi, p. 28.

¹⁹⁹ Ivi, p. 37.

²⁰⁰ Ivi, p. 33.

²⁰¹ Ivi, p. 19.

²⁰² Ivi, pp. 39-40.

La confessione del vecchio non è degna di fiducia, infatti il giornalista non dimentica che questa esce dalla bocca di un senzatetto probabilmente delirante, ma, volendo trovare una spiegazione alla strana capacità di vedere i sogni, desidera indagare a fondo nella vita del conte, fino a scoprire che non si tratta di un dono innato, ma “seminato” da un sant’uomo quando egli era ancora bambino: dopo aver posato una mano sulla fronte del piccolo conte, padre Tadeusz infuse una forza simile a un fuoco nel suo corpo, si sentì sollevare dal pavimento («ebbi la sensazione di uscire dal mio corpo»),²⁰³ e acquisì improvvisamente la capacità di conoscere le vite degli altri. I due, come promise padre Tadeusz, si sarebbero rivisti nel giorno in cui il conte sarebbe dovuto andare nel Regno, luogo metafisico che lui aveva avuto il privilegio di visitare, e che è stato il contesto nel quale si era consolidata la sua facoltà di guardare i sogni.

Il giornalista è catturato dal racconto del vecchio e, incredulo, desidera conoscere tutta la storia, ma purtroppo l’*excursus* sul passato dell’uomo si interrompe perché quest’ultimo viene dimesso.

Una volta abbandonata Venezia il giornalista torna alla vita di tutti i giorni, ma si scopre incapace di dimenticare il vecchio conte; lui è un giornalista in cerca di una storia e quel bislacco anziano conosciuto per caso sembra portarne una con sé.

Quindi torna a Venezia, deciso a trovare l’uomo che ingombra i suoi pensieri, ma, non sapendo da che parte iniziare la ricerca, si dirige nell’unico posto in cui poteva esser certo di ottenere qualche informazione: l’ospedale dove entrambi erano stati ricoverati. Vuole informazioni sull’alloggio dell’uomo, il palazzo sul Canal Grande di cui tanto aveva parlato, ma, a indagine appena iniziata, le poche certezze sul vecchio conte si sgretolano.

²⁰³ Ivi, p. 52.

La ricerca prosegue e il giornalista si trova costretto a indossare i panni di un vero e proprio investigatore, ma finalmente un primo sostanzioso indizio viene scovato: l'uomo alloggia in un albergo dei poveri, gestito da religiosi, e non in un palazzo sul Canal Grande. La notte il giornalista dorme male, si sveglia di soprassalto a causa di un sogno nel quale viene condotto dal conte Dunin.

Il giorno dopo quindi, forte del sogno, si dirige verso l'albergo dei poveri e, scoprendo un luogo gremito di senzatetto e di sporcizia, trova il conte. Con facilità raggiunge l'obiettivo della sua ricerca e finalmente è pronto per conoscere tutta la storia, ma la nottata ha un esito diverso da quello atteso. Infatti, dopo una macabra e filosofeggiante conversazione sulla vita e sulla morte, il conte Dunin decide che è giunto il momento di raccontare al suo interlocutore l'esperienza presso il Regno; spiegando nel dettaglio il modo in cui vi era entrato e ciò di cui aveva esperito in sole 24 ore di permanenza. Il lungo racconto del conte Dunin non viene mai interrotto, e può essere assimilato a una sorta di racconto nel racconto, la cui durata è quantificata nel numero di venti pagine.

In seguito al dialogo con il conte-senzatetto il giornalista cade addormentato e si risveglia scoprendo che durante la notte il suo interlocutore era morto. Il decesso di uno dei personaggi centrali sembra sconvolgere i piani del giornalista, che continua a non trovare un senso alla storia, ed è questo il punto in cui l'autore chiude il secondo capitolo e dà inizio al terzo, il capitolo finale, quello chiarificatore. L'incontro con il nuovo personaggio sul quale si concentrano le attenzioni del giornalista nel terzo capitolo avviene, come racconta l'autore alla fine del capitolo precedente, due anni dopo la morte del conte Dunin in luogo emblematico, «in una delle sontuose sale del Casinò»,²⁰⁴ dove il cuore del

²⁰⁴ Ivi, p. 124.

giornalista, vedendo l'uomo, si arresta perché convinto di avere visto il conte Dunin, morto due anni prima. La chiusura del secondo capitolo, dunque, dà per la prima volta un concreto motivo per ipotizzare che nel testo sia trattato il tema del doppio: esiste un uomo identico al vecchio conte morto due anni prima, che vive nella stessa città. È interessante notare però come la somiglianza sia soltanto fisica, perché nell'abbigliamento essi invece non potevano essere più diversi, il vecchio deceduto aveva l'aspetto di un senzatetto mentre l'uomo appena entrato in scena sembra un vero e proprio nobile.

È giunto il momento di conoscere la verità e di districare la complessa vicenda che sta dietro al nome del conte Dunin. L'interlocutore del giornalista è un uomo elegante, impegnato a fumare una sigaretta su un terrazzo di un palazzo dietro al Canal Grande. L'uomo in questione si chiama Antoni Stanislaw Augusto Dunin e tiene tra le mani il manoscritto elaborato dal giornalista, che racconta la storia del senzatetto deceduto due anni prima il quale sosteneva di chiamarsi proprio come l'uomo che in quel momento siede di fronte a lui. Si tratta di un equivoco che disorienta il lettore, il quale non riesce a comprendere chi sia veramente il conte Dunin, se il senzatetto conosciuto in ospedale o se il nobile uomo che abita in un palazzo dietro al Canal Grande. Lo stordimento è voluto e fortifica gli espedienti utilizzati per dar corpo al tema del doppio: infatti, non soltanto i due personaggi sostengono di chiamarsi allo stesso modo, provocando disorientamento e confusione nel lettore, ma sono fisicamente identici; inoltre alcuni dettagli forniti nella prima parte del romanzo ritornano in quest'ultima, si pensi per esempio alla casa sul Canal Grande, dove il senzatetto era convinto di abitare, e si ripresentano ora per dare vita a dubbi di difficile risoluzione. C'è evidentemente un legame tra i due protagonisti e il giornalista è deciso a conoscere di che natura esso sia.

Il conte Dunin accetta di raccontare la sua versione della vicenda del conte-

senz'altro, ma a un patto: la storia non deve essere divulgata fino alla sua morte, annunciata al giornalista dalla consegna di una maschera di cristallo identica a quella che gli avrebbe di lì a poco regalato (la stessa maschera di cristallo cui si fa riferimento nel prologo).

Il prosieguo della storia è tutto incentrato sulla figura di Wictor, il figlio del fattore. Questo personaggio, al quale il conte-senz'altro aveva già accennato durante la convalescenza in ospedale, è il personaggio-chiave che permette di conoscere la reale identità del vecchio uomo deceduto e dell'uomo che ora ne parla:

Lei deve sapere dell'esistenza di Wictor, che io chiamavo con il diminutivo di Witek, e che in queste pagine viene menzionato a proposito della morte della cavalla. Ufficialmente, era il figlio del fattore e di una delle nostre governanti. Aveva la mia stessa età o forse qualche mese più di me. Sembravamo fratelli, e fratellastri, perlomeno, lo eravamo davvero.²⁰⁵

Comincia così a essere sempre più chiaro il motivo per cui questo romanzo rientra nella categoria del doppio: i due personaggi si assomigliano moltissimo, hanno la stessa età, sono fratellastri. Inoltre, il legame di sangue che li lega non viene tenuto nascosto, ma semplicemente taciuto e accettato da tutti: «Non era un segreto, lo sapevano tutti, ma proprio per questo nessuno ne parlava. Io stesso lo sapevo, eppure mi sembrava la cosa più normale del mondo».²⁰⁶

La somiglianza fisica tra i due è la causa di una serie di scambi di persona che danno vita a equivoci:

Molti fratelli non si assomigliano affatto [...] ma il caso volle che, tra Witek e me, i caratteri primari di quell'unico genitore che avevamo in comune facessero a gara

²⁰⁵ Ivi, pp. 132-133.

²⁰⁶ Ivi, p. 133.

per mettersi in mostra. La somiglianza appariva fin troppo evidente, persino imbarazzante per chi ci vedeva per la prima volta, ma ormai irrilevante per chi abitava al castello e ci aveva visto nascere e crescere assieme.²⁰⁷

Se i tratti che rendono i due fratellastri simili sono molti, i tratti che invece li differenziano sono esigui e irrilevanti, per lo più dovuti alla diversa classe sociale di appartenenza:

A distinguerci era il censo con i suoi parametri: abiti di sartoria per me, umili vesti da lavoro per lui. Un taglio di capelli regolare per il contino e una zazzera monellesca per il figlio del fattore. Lui era di qualche mese più vecchio di me, di qualche centimetro più alto, appena più robusto, e mentre un filo di peluria mi delineava appena il labbro superiore e la mandibola, lui poteva già vantare basette, mustacchi e un pizzo alla moschettiera, che suscitavano la mia invidia.²⁰⁸

A rendere ulteriormente equivoca la somiglianza tra i due, entra in gioco il processo di imitazione dell'uno nei confronti dell'altro, come spesso accade a chi condivide gran parte del proprio tempo con qualcuno: «e così come io cercavo di imitare in qualche maniera la sua ruvidezza, egli cercava di affinarsi imitandomi nei gesti e persino nel tono della voce».²⁰⁹ Perciò, non soltanto somiglianza fisica, ma anche affinità nei modi di fare. I due vivono vicini e complici per tutta la giovinezza tanto da dare vita a un processo di imitazione che ha il suo massimo compimento nella possibilità di scambiarsi l'identità senza essere scoperti.

La somiglianza tra i due è inoltre accentuata dalla stessa formazione culturale, poiché il padre «si preoccupava della sua istruzione, concedendogli di utilizzare i libri della nostra biblioteca. Benché lui frequentasse la scuola pubblica e io avessi il mio precettore

²⁰⁷ Ivi, pp. 133-134.

²⁰⁸ Ivi, p. 134.

²⁰⁹ Ivi, pp. 135-136.

personale, quest'ultimo dava spesso ripetizioni anche a lui». ²¹⁰

Nonostante il censo diverso determini una profonda differenza sociale tra i due, ciò che li avvicina e li rende in tutto e per tutto simili è, man mano che crescono, sempre più evidente, perché il padre non soltanto desiderava garantire al figlio naturale una vita soddisfacente consegnando denaro alla madre e fornendogli una solida istruzione, ma voleva offrirgli gli stessi svaghi di cui usufruiva Antoni Dunin, come la caccia o le armi:

Infine, dividevamo anche le prestazioni del maestro d'armi: un russo con una benda su un occhio e una gamba di legno, che in segreto chiamavamo capitano Silver [...]. Anche nel mestiere delle armi Witek eccelleva, e quando ci affrontavamo alla sciabola o al fioretto prevaleva sempre. ²¹¹

Tra i due nasce una sorta di rivalità nata dalla predisposizione di Witek alle arti, alle armi, al corteggiamento. Attività nelle quali Antoni Dunin se la cava, ma nelle quali invece il fratellastro eccelle.

La somiglianza tra i due fratellastri diventa tanto evidente da insinuare il dubbio che forse l'uno avrebbe potuto prendere il posto dell'altro: «a volte mi chiedevo che cosa sarebbe successo se, come nella favola di Perrault, ci fossimo scambiati gli abiti e i ruoli. E questo di lì a poco sarebbe accaduto». ²¹²

Lo scambio di personalità può essere pienamente compreso se si ha ben chiaro l'atteggiamento di Witek nei confronti della famiglia Dunin, perché, una volta scoperta la sua vera identità, si inorgoglisce e sente di dover nobilitare il sangue che scorre nelle sue vene, anche al posto del fratellastro Antoni, che, cresciuto negli agi e nella consapevolezza di essere di stirpe nobile, non prova gli stessi sentimenti di fierezza nei confronti della sua

²¹⁰ Ivi, p. 134.

²¹¹ *Ibidem.*

²¹² Ivi, p. 136.

casata; infatti confessa che «a chi nasce nella ricchezza e nell'abbondanza tutto sembra dovuto; per chi invece nasce nell'indigenza ogni conquista sociale assume peso e importanza».²¹³

Witek era visto da tutti, e dal fratello Antoni *in primis*, come il solo e unico custode della dinastia dei Dunin per il suo animo coraggioso e sempre pronto a sacrificarsi in nome dello splendore del castello e del buon nome della famiglia.

Witek aveva scoperto la propria nobiltà nell'età della ragione e ne era non solo consapevole ma anche estremamente orgoglioso. Io, invece, l'avevo assimilata sin da quando ero in fasce e per me non rappresentava né un conseguimento, né una conquista: in fin dei conti, il vero depositario e custode della nobiltà dei Dunin era proprio lui, il quale portava alla nostra schiatta ormai in decadenza una nuova scintilla di entusiasmo.²¹⁴

I due fratelli sono legati da un sincero e profondo affetto, infatti anche quando duellano – solitamente lo scontro si conclude con la vittoria di Witek, sempre il più capace – il sentimento che li lega non viene compromesso. È interessante notare come i duelli tra i due fratellastri siano descritti dall'autore che pone l'accento sul fatto che ai duellanti sembra di combattere contro loro stessi. Il primo duello raccontato dal conte Dunin al giornalista viene menzionato in seguito al racconto di una discussione su quale dei due fratelli dovesse difendere l'altro. Nello scontro a scherma inizialmente non prevale alcuno, ma poi la veemenza di Witek prende il sopravvento e Antoni deve adeguare, invano, il suo ritmo a quello più incalzante del fratellastro:

A tratti, avevo l'impressione di esercitarmi davanti a uno specchio di acciaio dalla superficie deformante. Il suo volto non mi sembrava più quello che conoscevo, i

²¹³ *Ibidem.*

²¹⁴ Ivi, pp. 136-137.

colpi fioccano sempre più fitti, tanto che dovetti scompormi, assumendo posizioni grottesche che mi umiliavano.²¹⁵

Durante il combattimento la somiglianza è tanto evidente che Antoni crede di combattere davanti a uno specchio, ma deformante, perché il fratello abbandona l'atteggiamento accondiscendente e si incattivisce.

Il racconto del conte Dunin giunge a un passo determinante, l'autore si sofferma infatti a descrivere il contesto che dà luogo al primo scambio di identità. Witek, che è più intraprendente e coraggioso rispetto ad Antoni, prende la situazione in mano quando alcuni militari beffardi (il racconto slitta fino alle porte della Seconda Guerra Mondiale) decidono di allestire un banchetto proprio fuori dal cancello del castello. Egli, spacciandosi per il padrone di casa, intimidisce gli ospiti poco graditi: «“Sono il conte Antoni Dunin” gridò con voce minacciosa. “Vi ordino di andarsene, altrimenti, quanto è vero Iddio, vi leverò la pelle a suon di frustate!”»²¹⁶ Questa la prima scena in cui viene messo in atto un vero e proprio scambio di identità: Witek prende in prestito la persona di Antoni perché quest'ultima, per il nome che vanta, è più valida e degna di credito.

Nell'anno 1939, drammatico e determinante per le sorti della Polonia, i due fratellastri chiamati alle armi indossano la divisa militare, uguale nei colori ma diversa per il grado della persona che la indossa. Infatti Antoni veste quella di tenente, mentre Witek quella di soldato semplice. Il primo, occupando un alto grado nell'esercito, può usufruire di un attendente e non ha dubbi su chi scegliere. Witek così accompagna il fratellastro facendo attenzione ai guai in cui immancabilmente Antoni, che ha conosciuto quella stessa vita dissoluta che aveva sempre rimproverato al padre, si caccia disperdendo gran parte dei beni di famiglia giocandoli a carte.

²¹⁵ Ivi, p. 139.

²¹⁶ Ivi, p. 145.

Tuttavia le divise dei due giovani sono simili, «a parte i gradi e le mostrine»,²¹⁷ e, se da un lato rendono ancora più evidente la loro somiglianza fisica, dall'altro accentuano la differenza sociale, «poiché un superiore difficilmente avrebbe degnato di uno sguardo un semplice attendente».²¹⁸

Wictor non esita a salvare la vita al fratello sostituendosi a lui e traendo celatamente soddisfazione dall'indossare i panni di un vero nobile. Infatti, la seconda volta che Wictor si sostituisce al fratello risale a qualche giorno dopo una notte passata da Antoni in compagnia di una donna il cui marito è al fronte. Costui, rientrato prima del previsto, coglie in flagrante i due amanti e sfida a duello il giovane. A causa dell'agitazione, la sera prima dell'incontro Antoni beve molto, fino a rendersi assolutamente incapace di combattere la mattina seguente, ma Witek si propone di combattere al suo posto perché nessuno avrebbe notato lo scambio di identità:

Fu a quel punto che Witek mi propose il suo piano: si sarebbe sostituito a me, avrebbe indossato la mia divisa e avrebbe duellato al posto mio. Lui per tutta la notte si era astenuto dal bere un sol goccio, quasi si aspettasse una simile eventualità. La sua proposta mi fece ridere. Mi venne voglia di abbracciarlo. “Witek, Witek” gli dissi, “che cosa mi proponi. Vammi a preparare un caffè forte che mi rimetterà in sesto.” Lui obbedì e andò a prepararmi una tazza di caffè, ma invece di svegliarmi mi addormentai, perché lui ci aveva aggiunto una buona dose di sonnifero.²¹⁹

L'idea di Witek di sostituirsi al fratello incapace di combattere rivela la nobiltà d'animo e l'affetto che egli prova nei suoi confronti, ma al tempo stesso non nasconde la volontà di prendere il suo posto, di essere lui. E l'osservazione di Antoni manifesta chiaramente il sospetto: «lui per tutta la notte si era astenuto dal bere un sol goccio, quasi si

²¹⁷ Ivi, p. 146.

²¹⁸ *Ibidem*.

²¹⁹ Ivi, p. 152.

aspettasse una simile eventualità».²²⁰

Wictor è, come aveva già sentenziato il conte in un passo precedente, l'unico degno erede della dinastia Dunin, l'unico orgoglioso del sangue che gli scorre nelle vene, l'unico desideroso di vedere sempre splendente lo stemma di famiglia, pertanto vuole risultare vincitore nel duello, sebbene combattendo con il nome di Antoni Dunin, per non lasciare che il disonore cada sulla famiglia. Questo sfrenato amore nei confronti del cognome che porta segna, come si scopre di lì a poco, la sua rovina.

Il giorno del duello Antoni, svegliatosi, vede sulla porta della camera da letto il fratello che indossa la sua divisa da tenente e rende ancora più manifesta la somiglianza tra i due: «per un attimo ebbi davvero l'impressione di essermi sdoppiato».²²¹ Questa affermazione prova che se a differenziare i due fratelli non ci fossero le convenzioni sociali, essi potrebbero essere assimilati a un unico individuo.

Il primo settembre 1939 la Polonia viene invasa dalle truppe tedesche e russe, e quello è anche l'ultimo giorno in cui Antoni Dunin vede il fratellastro. I due infatti si perdono durante le frenetiche vicende che animano il periodo bellico. Tuttavia riescono a riavvicinarsi, ma Wictor viene ritrovato in gravi condizioni di salute:

Inerme, ridotto all'ombra di se stesso, non faceva che farneticare sull'esistenza di un luogo che lui chiamava Regno. Il suo torace era disseminato di cicatrici, come fosse stato morsicato dai topi, aveva perso i capelli, quasi tutti i denti, e il corpo era ridotto a uno scheletro.²²²

Wictor è irriconoscibile dal punto di vista fisico e psichico. La causa della sua sofferenza viene identificata dal conte nella volontà di impedire agli occupanti di irrompere

²²⁰ *Ibidem.*

²²¹ *Ivi*, p. 153.

²²² *Ivi*, p. 162.

nel castello, simbolo della nobile dinastia dei Dunin che lui tanto amava e per la quale tanto aveva operato.

[...] Credo che, nello sbandamento generale, lui abbia voluto tornare indietro, che abbia attraversato le linee nemiche per tornare a casa con l'intento di proteggere il castello e la proprietà. [...] È probabile che sia stato catturato dai bolscevichi e condannato come un nemico del popolo: la peggiore sorte che potesse capitare a qualcuno in quel periodo.²²³

Fatto prigioniero, subite le più cruente torture, Witek riconduce i cinque anni passati in un campo di prigionia russo a sole 24 ore trascorse nel Regno.

La terapia di uno psicologo porta a galla la ragione del delirio di Wictor: egli sostiene che, assieme al castello dei Dunin – l'emblema della sua identità – il suo mondo fosse stato disintegrato. Attaccare la residenza di famiglia significava attaccare Wictor stesso; il castello non poteva essere distrutto senza che anch'egli ne risentisse.

Secondo lo psicologo che ha seguito il suo caso, all'origine di tutto sta, invece, la disgregazione del suo mondo: della sua patria innanzitutto, e di quel casato cui aveva scoperto di appartenere grazie al sangue dei Dunin. A tutto questo si saranno poi aggiunte torture, privazioni e umiliazioni che sicuramente lui ha sopportato al mio posto, con il mio nome, per difendere il mio onore e la mia proprietà, e tale sofferta identificazione non lo avrebbe mai abbandonato.²²⁴

L'integrità morale di Witek e l'affetto provato nei confronti del fratello avevano fatto sì che egli, per difendere il cognome che portava, patisse le peggiori pene e proprio per questo aveva riportato un danno irreparabile: la sua personalità si era sdoppiata, egli non era più solo Wictor, ma era anche il conte Antoni Dunin, quel conte che aveva più volte

²²³ *Ibidem.*

²²⁴ *Ivi*, p. 163.

finto di essere per salvare la vita al fratellastro e per difenderne il castello. Infatti Witek a forza di sostituirsi ad Antoni Dunin si era convinto di esserlo realmente. Aveva definitivamente smesso di indossare semplicemente i panni del fratellastro, per essere il fratellastro. Il suo Io si era frantumato e nella sua mente coesistevano due persone, due identità. Non aveva mai dimenticato chi fosse Witek, tanto da nominarlo all'inizio del racconto, ma si era convinto di poter vestire, e svestire, i panni di Antoni Dunin, perché nel suo inconscio non c'era più distinzione tra le due identità:

«Vuol dire che credeva veramente di essere il conte Dunin. E lei, allora, chi era ai suoi occhi?»

«Non credo ci fosse nessuna differenza. Io ero lui, e basta. Io ero la sua immagine, come quella che ci rimanda uno specchio. In mia presenza la sua personalità si oscurava per riprendersi quando io non c'ero. La sua era una personalità mimetica, complementare».²²⁵

Come sostiene Otto Rank, «la predisposizione patologica alle malattie psichiche e mentali favorisce la scissione della personalità, accentuando in particolare il complesso dell'io».²²⁶ La malattia mentale scaturita in Wictor in seguito ai maltrattamenti subiti ha, stando alle parole dello studioso, determinato la scissione dell'identità del personaggio, nel quale convivono il suo Io e l'Io del conte Dunin.

L'ultima volta in cui Witek e Antoni si scambiano l'identità è anche l'ultima volta in cui i due entrano in contatto. Il giornalista lo scopre dopo aver chiesto spiegazioni in merito a un articolo di giornale nel quale si racconta di un conte polacco che vince al gioco una grossa somma di denaro: il conte Dunin confessa che non si trattava di lui, bensì del fratellastro, che, per salvare un'ultima volta le sorti del conte, veste i suoi panni e vince,

²²⁵ Ivi, pp. 163-164.

²²⁶ O. RANK, *Il doppio. Il significato del sosia nella letteratura del folklore*, cit., p. 65.

grazie al dono di leggere la mente, la partita. Ancora una volta i due mettono in scena uno scambio di identità che passa totalmente inosservato a chi assiste alla scena.

La conclusione stessa del romanzo e le ultime lapidarie parole all'autore esplicitano il contenuto attorno al quale ruota tutto il racconto e che conferma la tesi per cui nel romanzo sia ben riconoscibile il tema del doppio: «due corpi, una sola anima».²²⁷

Benché i protagonisti siano due persone fisicamente distinte e due personalità molto distanti, crescere insieme, e talora scambiarsi l'identità per cause più o meno nobili, aveva fatto sì che, in una mente irrimediabilmente danneggiata da traumi – causati proprio dalla tendenza ad annullare la propria identità – due personalità, entrambe reali, potessero abitare nello stesso corpo.

Questo romanzo mette in discussione il sistema di valori e di conoscenza proprio del giornalista, tutte le sue convinzioni sono scardinate dalle parole del senzatetto prima e dalle confessioni del conte poi, i perni attorno ai quali ruota il mondo reale sono tolti e viene spalancata la porta di una realtà parallela. Il lettore si trova in un limbo che divide la realtà oggettiva ed evidente da una onirica e indeterminata, fino a realizzare che non c'è una realtà universale, bensì particolare, soggettiva; è reale solo ciò che viene visto dal soggetto. Caratteristica, questa, che ritorna anche negli altri romanzi.

È perciò evidente un duplice utilizzo del tema del doppio: nel personaggio di Wictor, la cui identità è scissa in due (la sua e quella del fratellastro) e nella percezione della realtà. Il giornalista, ascoltando le parole del senzatetto, si accorge di essere stato ammesso alla ristretta cerchia di chi vive una realtà parallela, concreta e onirica al tempo stesso (il giornalista stesso afferma: «spesso avevo la sensazione che fosse stato solo un sogno»),²²⁸ come è scissa, del resto, la mente dell'interlocutore. Wictor infatti proietta la scissione

²²⁷ P. MAURENSIG, *Il guardiano dei sogni*, cit., p. 169.

²²⁸ Ivi, p. 124.

della sua identità nel mondo a lui circostante: il doppio che si manifesta a livello psichico viene riproposto nella realtà che, vista dai suoi occhi, si sdoppia.

Wictor, non potendo fuggire dal suo passato, per quanto doloroso, cerca nel suo inconscio di sublimare la sofferenza creando un mondo alternativo, una realtà fantastica dai contorni sfumati, nella quale può decidere arbitrariamente quando essere il figlio naturale di un conte polacco o l'erede della dinastia Dunin. L'atroce sofferenza giustifica la creazione di una realtà parallela, in questo romanzo chiamata Regno, una sorta di paradiso terrestre al quale è destinato dopo la morte.

Quando il giornalista conosce Wictor, quest'ultimo è convinto di essere il conte Antoni Dunin, probabilmente perché alla base dello scambio di identità c'è «un fortissimo impulso all'autoconservazione che non vuole rinunciare al proprio soddisfacimento»;²²⁹ probabilmente l'anima di Wictor è morta assieme a tutte le torture subite nel campo di prigionia, quindi l'evasione da quello stato di morte e l'istinto di attaccamento alla vita lo hanno portato a preferire l'identità di Antoni Dunin, l'uomo che avrebbe sempre voluto essere.

Secondo Rank «la vita del doppio è strettamente legata a quella della persona reale»²³⁰ infatti Wictor non può volere che il suo doppio, il fratellastro Antoni, perisca o soccomba,²³¹ perché altrimenti, con lui, morirebbe anche quella parte di identità che ha fatto propria. È interessante notare che se normalmente il proprio doppio è un antagonista con il quale il personaggio instaura un rapporto conflittuale, in questo caso il tipo di relazione che intercorre tra Wictor e Antoni è di altra natura: Wictor, sebbene avesse inconsciamente desiderato essere il fratellastro, è sinceramente animato da un sentimento

²²⁹ O. RANK, *Il doppio. Il significato del sosia nella letteratura del folklore*, cit., p. 98.

²³⁰ Ivi, p. 32.

²³¹ Si pensi alle numerose volte in cui Wictor ha salvato il fratello dalla morte (in occasione del duello con il marito dell'amante) o ha salvato il suo patrimonio, altrimenti andato perduto al gioco.

di affetto nei suoi confronti. Non ha mai tentato di prendere realmente il suo posto nella famiglia dei Dunin, ma anzi ha cercato di tenere alto il nome del legittimo erede sostituendosi a lui e vincendo i duelli in cui era chiamato a combattere e aiutandolo a vincere al gioco grosse somme di denaro.

Secondo Fusillo quando due corpi rispondono allo stesso nome si può parlare di doppio, e questo è ciò che accade in questo romanzo: «L'identità di un personaggio si duplica: uno diventa due; il personaggio ha dunque due incarnazioni: due corpi che rispondono alla stessa identità e spesso allo stesso nome».²³² Wictor e Antoni sono la stessa persona, rispondono allo stesso nome, pur essendo due entità fisiche distinte. Se Antoni mantiene sempre la sua unica identità (a volte nel suo personaggio c'è piuttosto un'assenza di identità – in particolare quando il fratellastro lo sostituisce –), Wictor ne assume in sé due. Sono chiarificatrici le parole di Fusillo, il quale sostiene che la coscienza scissa in due dà vita a un mondo fantastico non retto da regole canoniche:

La duplicazione dell'io si basa sull'identificazione totale con una coscienza scissa in due, senza esplicitare mai le cause (presumibilmente allucinatorie) dello sdoppiamento: il lettore può quindi immergersi completamente in un mondo fittizio in cui esistono due incarnazioni dello stesso personaggio.²³³

Pur avendo la certezza che i due fratelli non sono gemelli, la particolare somiglianza fisica e l'appartenenza alla stessa famiglia inducono a pensare che i due protagonisti possano rientrare in tale categoria. Giulio Ferroni scrive in merito alla gemellarità nel teatro: «nello schema più normale è molto chiara (almeno in partenza) la distinzione tra l'immagine di stabilità che tocca ad uno dei gemelli e quella di mobilità e avventura che

²³² M. FUSILLO, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, cit., p. 8.

²³³ Ivi, p. 23.

tocca all'altro».²³⁴ Wictor, infatti, può essere assimilato al gemello che conduce una vita instabile e (terribilmente) avventurosa, mentre Antoni è il fratello che vive una vita regolare e agiata. Pertanto, sul primo il lettore investe «valori di avventura, di disponibilità, con un senso di estraneità e di indifferenza vittoriosa nei confronti della città scenica, che propone doni ed occasioni inspiegabili ed immotivate»;²³⁵ al secondo «che è lo “stanziale”, in genere con una casa e con una famiglia»²³⁶ – Antoni risponde perfettamente a questa descrizione, infatti vive nella casa dietro al Canal Grande con la sorella e vanta uno stile di vita medio-alto – il lettore associa, invece, «valori di stabilità, di integrazione familiare e sociale».²³⁷

Il romanzo termina in maniera più chiara rispetto ai precedenti *L'ombra e la meridiana* e *La Variante di Lüneburg*: nonostante il contenuto sia a volte evanescente e poco logico – perché pur sempre collegato ai pensieri di un uomo delirante che vive in una dimensione onirica – la conclusione è ben esplicitata al lettore. Se nei romanzi sopra analizzati non è dato sapere quale sarà il destino del fotografo o come sia morto il signor Frisch, qui è invece certo che i due fratelli polacchi sono morti e perciò il giornalista è libero di raccontare la loro storia.

È evidente come all'autore piaccia intersecare i piani del discorso tanto da dare la parola prima al giornalista, poi al senzatetto e infine al conte (le conoscenze della vicenda variano nei tre capitoli in base a chi dei personaggi prende più spesso la parola: nel primo è il giornalista a svelare i primi indizi, nel secondo il lettore è portato a credere alle parole di Wictor e infine nel terzo si giunge alla verità della storia tramite le parole di Antoni), per smontare una a una le certezze che il lettore possiede durante la lettura della prima parte

²³⁴ GIULIO FERRONI, *Il sistema comico della gemellarità*, in *La semiotica e il doppio teatrale*, a cura di Giulio Ferroni, Napoli, Liguori, 1981, p. 361.

²³⁵ *Ibidem*.

²³⁶ *Ibidem*.

²³⁷ *Ibidem*.

del racconto. Andamento, questo, tipico anche del romanzo giallo, in cui si cercano indizi e si scoprono finzioni per raggiungere finalmente la verità.

CAPITOLO SESTO

L'ALTRA FACCIA DELLA LUNA

Il breve romanzo *Vukovlad, il signore dei lupi*, edito nel 2006 da Mondadori, si apre con un capitoletto introduttivo, che si distingue dal resto dell'opera per essere scritto in corsivo, nel quale l'io narrante riferisce in prima persona ciò che era accaduto durante un soggiorno a Capri un'estate di alcuni anni prima. Il lettore può così supporre che le parole appena lette appartengano a una sorta di presente e che ciò che viene invece riportato nel resto del racconto sia ambientato nel passato. A separare le porzioni del racconto non ci sono capitoli indicati da numeri o titoli, bensì spazi bianchi.

Il romanzo appartiene al genere fantastico-gotico e i modelli letterari appaiono evidenti: da Hoffmann a Poe; da Bram Stoker a John Polidori che, come ha notato Alberto Zava, sono citati nel meta-riferimento relativo al comandante Holenia e successivo all'introduzione delle figure del lupo mannaro e del vampiro.²³⁸ Maria Cristina Cossu ha inoltre riconosciuto tra le fonti di Maurensig gli studi antropologici di Augustin Calmet e *Il Lupo mannaro* di Tommaso Landolfi,

nel quale, attraverso elementi surreali, è descritta l'aspirazione del soggetto a

²³⁸ Cfr. A. ZAVA, *Nuclei tematici, sfumature e piani narrativi nella scrittura di Paolo Maurensig*, cit., p. 154.

liberarsi dal mal di luna e approdare ad una condizione di normalità. Anche Maurensig opera infatti un capovolgimento del motivo fantastico del licanthropismo che, pur mantenendo la componente cupa e tenebrosa, aspira a una dimensione fiabesca e quasi moraleggiante.²³⁹

L'uomo che prende la parola nelle prime pagine si trova in Italia, a Capri, perché invitato a partecipare a un convegno sul «soprannaturale nella letteratura del nostro secolo».²⁴⁰ Se l'ambientazione risulta straniante per il lettore che, abituato a città più cupe e nordiche, si trova catapultato in una soleggiata isola nel sud dell'Italia, l'autore non tarda a ricondurre la narrazione nella consueta atmosfera mitteleuropea: particolarmente ai monti Carpazi dell'Ungheria.

L'uomo, in compagnia della moglie, rivela di essere un romanziere e confessa che la sua attenzione durante il soggiorno a Capri è stata catturata da una coppia di anziani di origine ungherese che alloggia nel suo stesso albergo e, chiacchierando con questi, scopre che l'anziano è un architetto il cui nome, Emil Ferenczi, viene svelato solo a fine romanzo. Egli non è soltanto un architetto, dichiara infatti di essere uno studioso particolarmente interessato alle leggende dell'Europa centrale e sembra voler intrattenere il romanziere disquisendo dei suoi studi. Quest'ultimo si sente distratto e infastidito dall'invasione del vecchio architetto e di sua moglie, i quali «avevano persino modificato i loro orari per non perderci di vista e se a volte mi illudevo di averli “seminati” e di potermi distendere tranquillamente [...] avevo sempre viva la sensazione di essere osservato».²⁴¹ Ferenczi dichiara, infine, di volergli esporre alcuni studi compiuti in merito a una vicenda che gli sta particolarmente a cuore perché lo riguarda in prima persona.

Introduce il racconto porgendo al romanziere alcune domande di grande portata

²³⁹ M.C. COSSU, *Oltre la frontiera: il fantastico nell'opera di Paolo Maurensig*, cit., p. 14.

²⁴⁰ P. MAURENSIG, *Vukovlad, il signore dei lupi*, cit., p. 7.

²⁴¹ Ivi, p. 8.

filosofica: «lei crede nella potenza del male?». ²⁴² Senza attendere risposte dà inizio alla narrazione, che manifesta sin dal principio i toni cupi che la caratterizzano: «voglio raccontarle un episodio che mi capitò in gioventù quando militavo nell'esercito polacco, alla vigilia della Seconda guerra mondiale». ²⁴³

Esordisce raccontando di come aveva scoperto, durante gli studi sulle leggende popolari, che queste hanno tutte a che fare con personificazioni del Male e nascono dalla necessità di esorcizzare i sentimenti di paura che tali personificazioni producono. L'interesse dell'uomo verte soprattutto attorno alla figura del licantropo e alle leggende cucite addosso a questo pauroso ibrido. Si chiede se esse non siano altro che un modo per raccontare in maniera alternativa quanto accade a chi soffre di una disfunzione delle ghiandole surrenali che «provoca una crescita abnorme dei peli, generalmente circoscritta alla faccia». ²⁴⁴

La sezione introduttiva del romanzo, nella quale l'io narrante è lo scrittore in vacanza a Capri con la moglie, si conclude con un'affermazione che induce il lettore a non dare piena credibilità alle parole riportate da Ferenczi nel seguito dell'opera. Il vecchio ungherese infatti dichiara di essere caduto in uno stato di confusione mentale subito dopo aver visto un licantropo, perché scoppiò la Seconda guerra mondiale e venne fatto prigioniero insieme ad altri commilitoni (come accade spesso ai personaggi di Maurensig). I ricordi quindi si sono fatti confusi e Ferenczi non nasconde la possibilità di essere uscito di senno durante gli anni di prigionia. Nonostante sia consapevole che la visione di un lupo mannaro possa essere frutto della sua mente delirante, non riesce a dimenticare ciò che lui stesso ha potuto osservare da vicino in un castello situato nei Carpazi ungheresi. Per questo motivo aveva intrapreso studi sulle leggende popolari deciso a trovare una spiegazione

²⁴² Ivi, p. 9.

²⁴³ Ivi, p. 11.

²⁴⁴ Ivi, pp. 12-13.

razionale ai ricordi di quella notte di luna piena.

Maurensig presenta solitamente il primo narratore come uno scrittore in cerca di una storia, in questo caso però egli è investito del compito di divulgare a sua volta quanto ascoltato da Ferenczi quasi contro la sua volontà. Il primo narratore, quindi, dopo l'*incipit* appena descritto – che ha lo scopo di incorniciare l'opera e fornire alcune coordinate spazio-temporali –, cede la parola all'architetto ungherese. Il passaggio di parola è evidenziato anche graficamente perché il carattere, da corsivo, si fa tondo. Il racconto di Ferenczi non viene mai interrotto fino alla fine del breve romanzo, quando, a storia conclusa, il primo narratore espone la sua interpretazione della bizzarra storia e ne trae le conclusioni. Si è, ancora una volta, di fronte a un intersecamento di voci narranti, nella migliore delle consuetudini dell'autore friulano; tuttavia la narrazione è più scorrevole e meno contorta rispetto agli altri romanzi (se si esclude *L'ombra e la meridiana* nel quale l'unica voce narrante è quella del protagonista), dove i piani narrativi si intersecano in maniera volutamente meno definita.

Il racconto indietreggia fino al 1939, quando l'io narrante, l'architetto ungherese Emil Ferenczi, ha solo venticinque anni ed è chiamato a coprire il ruolo di sottotenente nell'esercito polacco. Che la vicenda sia tutta intessuta con il filo della leggenda e della ritualità popolare appare chiaro sin dal principio del racconto, quando il narratore spiega come viene accolto in una capanna da una vecchia cieca che lo spinge a compiere i movimenti tipici di un rito. Una volta ammesso all'interno della casupola, conversando con alcuni uomini, viene a conoscenza di un fatto terribile che angustia la tribù: due giovani sono usciti per la caccia qualche giorno prima e non sono più rientrati perché, stando al loro racconto, sono caduti vittime di «un essere malvagio, un *vukodlak*, un demoneio».²⁴⁵

²⁴⁵ Ivi, p. 23.

Una volta ricongiuntosi con il resto dell'esercito, il giovane Ferenczi, perplesso e scettico, tace al comandante quanto aveva da poco appreso, ignaro del fatto che le parole di quella gente superstiziosa contenessero elementi di verità; infatti, di lì a poco, il sottotenente si convince che, forse, gli uomini della tribù avessero interpretato correttamente il mancato ritorno dei giovani usciti per la caccia. Accade un fatto incredibile e spaventoso quando lui e il comandante Holenia vanno in avanscoperta per verificare lo stato di quelle terre sconosciute e, constatando che tutto fosse tranquillo, decidono di tornare all'accampamento. Un primo elemento si rivela nefasto: il soldato che si trovava con loro e che era stato mandato in avanscoperta non aveva fatto ritorno.

Durante il tragitto per ricongiungersi con il resto dell'esercito una tempesta di neve li costringe a cercare rifugio in una foresta di larici, dove, spinti dal fiuto del cane del comandante, si inoltrano fino a raggiungere una radura. Il cane rimane mortalmente, e misteriosamente, ferito, costringendo il padrone a sparare alla bestia che aveva ucciso il fidato amico.

Nonostante Holenia avesse mirato all'obiettivo e avesse colpito la bestia, racconta di non essere riuscito a individuare il carnefice, ma giurava che

non si era trattato di un animale, tantomeno di un orso. [...] Lui sosteneva che alla luce della luna, nell'attimo in cui gli aveva esploso contro alcuni colpi di revolver, era riuscito a scorgerlo distintamente ed era pronto a mettere la propria mano sulla Bibbia per giurare che quanto aveva visto, muso o volto che fosse, era composto al contempo da tratti umani e ferini.²⁴⁶

Il sottotenente, in seguito al triste fatto, si accorge di come gli avvenimenti di quella notte (la morte del cane e la scomparsa di un soldato) rivestissero di veridicità le parole

²⁴⁶ Ivi, p. 40.

pronunciate dai vecchi della tribù nomade.

La misteriosa morte del cane e le oscure parole del comandante spingono i commilitoni a dedicarsi a quello che diventa il passatempo prediletto: raccontare storie di apparizioni di mostri, di fantasmi, di uomini morti e poi risuscitati. Ma l'argomento che indubbiamente riscuote più interesse ruota attorno a episodi i cui protagonisti sono vampiri e licantropi: «nessuno di loro, se non forse il tenente Holenia, aveva mai letto né Bram Stoker, né John Polidori, ma si dava il caso che il nostro contingente fosse formato in gran parte da slavi e da ungheresi e, al focolare di questi due popoli, i nonni hanno sempre narrato ai loro nipoti storie di licantropi e vampiri».²⁴⁷ Il romanzo assume così i caratteri di un catalogo di leggende attorno a creature sovranaturali e spaventose, ma il lungo elenco di storie raccapriccianti viene interrotto da un evento inaspettato: il soldato mandato in avanscoperta qualche giorno prima torna dai commilitoni visibilmente turbato e, nel tentativo di raccontare l'incredibile ragione che lo aveva trattenuto lontano dall'accampamento, perde i sensi e muore, lasciando i compagni spaventati e preoccupati per la loro incolmità.

All'ordine di occupare il villaggio vicino all'accampamento, lo stesso villaggio dove il soldato deceduto era stato torturato, il plotone si dimostra riluttante e, una volta entrato nel paese, è accolto con freddezza e sospetto; l'unico uomo che si dimostra entusiasta del loro arrivo è il parroco, il quale dichiara di poterli aiutare perché a conoscenza dei luoghi dove si nascondono i soldati tedeschi di giorno. Durante la conversazione con quest'ultimo, l'attenzione del sottotenente Ferenczi viene catturata dai quadri appesi a una parete della canonica nei quali il soldato nota un particolare inquietante (e tuttavia momentaneamente taciuto al lettore).

²⁴⁷ Ivi, pp. 46-47.

Nella descrizione della parete ricoperta di fotografie è possibile notare un parallelo con un romanzo di Maurensig di molti anni precedente, *La variante di Lüneburg*. Esattamente come Ferenczi si sofferma a osservare le immagini di giovani donne all'interno di una canonica, Hans Mayer nella *Variante* è attratto dalle fotografie di uomini e donne disposte sulla parete della stanza di Tabori. Si tratta in entrambi i casi, come si scopre nel corso della narrazione, di immagini raccolte in un unico luogo simbolico perché le persone rappresentate sono accomunate dallo stesso terribile destino. Si legge in *Vukovlad*:

Riportavano la figura di San Michele a cavallo nell'atto di infilzare la bestia, ed in alcuni persino di sollevarla trionfalmente in aria. In tutti questi quadretti, però, nell'angolo in basso a destra era raffigurata una giovane donna, ogni volta diversa, inginocchiata in preghiera. Mi chiesi che cosa significassero quegli ex voto. Quelle ragazze a quale pericolo erano scampate?²⁴⁸

Alla richiesta di conoscere maggiori dettagli sulle immagini appena osservate, il parroco si dimostra riluttante, ma viene infine persuaso a raccontare un'oscura vicenda e a introdurre una figura centrale legata alla famiglia che abita il castello nei pressi del villaggio: «il proprietario del castello era Achim von Stau'berg, margravio di tutta la marca occidentale e padrone assoluto di un territorio che si estendeva fino ai confini con la Germania».²⁴⁹ L'uomo era comunemente ritenuto malvagio, aveva la fama di essere un potente che «aveva potere di vita e di morte su qualsiasi anima vivente, fosse di uomo o di animale»²⁵⁰ e che governava sul popolo come se fosse un gregge al quale ogni tanto attingere «qualche pecora da macellare».²⁵¹

²⁴⁸ Ivi, p. 60.

²⁴⁹ Ivi, pp. 58-59.

²⁵⁰ Ivi, p. 59.

²⁵¹ Ivi, p. 62.

Ascoltate le parole del parroco, il capitano Holenia e il sottotenente Ferenczi prendono atto che gran parte dei decessi che hanno colpito la popolazione sono legati, per lo meno nella convinzione collettiva, al potente margravio. Indagando, scoprono che egli viene soprannominato «Vukovlad, “Signore dei lupi”, e si riferisce al suo blasone. Ma l’assonanza fa sì che ormai molti qui al villaggio lo chiamino Vukodlak, che come forse sapete significa “Licantropo”». ²⁵²

Forte delle notizie da poco apprese, pochi giorni dopo l’esercito si dirige verso il castello con l’intento di occuparlo per trasformarlo in postazione strategica in vista della guerra. Ad accoglierlo è un’immagine emblematica: lo stemma della casata, «un lupo reggente nella zampa uno scettro». ²⁵³

Una volta entrati nel castello, i soldati possono conoscere personalmente il margravio Achim von Stau’berg, il quale si manifesta in tutta la sua autorevolezza. È un uomo «di statura gigantesca e indosso aveva un’ampia guarnacca rossa foderata di pelo d’ermellino. I lunghi capelli fulvi incorniciavano un volto accuratamente rasato, dai tratti di una bellezza ferina». ²⁵⁴

L’autore fornisce in sequenza una serie di informazioni che conducono il lettore a dedurre che il margravio altri non sia che un licantropo colpevole del decesso di molti esseri umani. L’interpretazione si rivela in ultimo, e in parte, errata, ma tutti i dettagli presentati concorrono ad avvalorare la convinzione che egli sia un lupo mannaro; basti pensare al tipo di lessico utilizzato che rimanda al campo semantico del mondo animalesco: dopo aver descritto Achim von Stau’berg come un uomo di «statura

²⁵² Ivi, p. 63.

²⁵³ Ivi, p. 72.

²⁵⁴ Ivi, p. 74.

gigantesca» e di una «bellezza ferina», aggiunge: «sorrise, o meglio mostrò la sua dentatura possente».²⁵⁵

Nonostante l'esercito abbia occupato formalmente il castello, il margravio della marca occidentale mantiene la sua autorità, incutendo soggezione a tutto l'esercito e soprattutto al sottotenente Ferenczi, il quale si sente minacciato dal conte anche attraverso gli arredamenti della fortezza, che manifestano brama di potere.

La narrazione, quindi, è sempre più incentrata attorno alla vita che si conduce nel castello e particolarmente attorno alla figura del margravio, del quale il narratore approfondisce, seppure in maniera superficiale, la psicologia. Rendendo noti i pensieri e le considerazioni sugli esseri umani espresse dal conte, emerge una personalità vanagloriosa e crudele, egoistica e animalesca. Egli afferma a proposito degli uomini: «vogliono distruggere ogni altra specie animale in quanto prova della loro ascendenza: dentro a tutti noi c'è una bestia che temiamo e che vorremmo non esistesse più».²⁵⁶ Le inquietanti parole del margravio dimostrano che egli possiede uno spirito disumano che rende comprensibile ogni atto spietato nei confronti dei propri simili, ma al tempo stesso manifestano la volontà di soffocare quella parte di anima ferina che vorrebbe «non esistesse più».

A turbare ulteriormente i sentimenti del sottotenente Ferenczi è la vista di

alcuni ibridi, scherzi della natura, o forse divertimenti di un imbalsamatore buontempone che aveva formato, con le parti dei corpi dei vari animali, creature fantastiche: chimere, grifoni, unicorni... e avrei giurato che alcuni, non so se nello sguardo o nella conformazione del cranio, richiamassero una vaga somiglianza umana.²⁵⁷

²⁵⁵ Ivi, p. 75.

²⁵⁶ Ivi, p. 90.

²⁵⁷ *Ibidem*.

L'atmosfera si incupisce ulteriormente quando il margravio decide di presentare la madre al comandante e al sottotenente. Le figure femminili, quasi assenti nel romanzo, sono riconducibili alle giovani donne rappresentate nei quadri appesi nella canonica e alla madre del margravio, la quale tuttavia non conserva alcun elemento di femminilità. Ella infatti assomiglia a un essere mostruoso, proprio di un incubo:

questo copricapo di sicuro le nascondeva la calvizie, delimitando la fronte spropositata che doveva arrivarle fino alla metà del cranio; questo copricapo, dicevo, nella sua preziosità non faceva che mettere in risalto la bruttezza del suo volto di vecchia: le labbra si erano ritratte scoprendo una dentatura possente e perfetta, e una forma di cancrena aveva già distrutto il profilo del naso, lasciando al suo posto due gocce oblunghe e scure. Non fosse stato per quegli occhi mobilissimi, di un nero intenso, che scintillavano come bronze in fondo alle orbite, l'avrei scambiata per una mummia andina.²⁵⁸

I toni del romanzo gotico si sono totalmente impadroniti della narrazione. Dopo aver presentato un castello ricco di mistero e tenebra, dove i nobili sembrano esseri già morti e in via di decomposizione e dove l'elemento animalesco è la costante, il romanzo si avvia verso la conclusione: il sonno del sottotenente è interrotto da un grido di terrore. Ferenczi, svegliatosi di soprassalto, si accorge che il plenilunio illumina la stanza e, afferrata la rivoltella, si dirige verso il luogo dal quale provengono le grida di una donna. Intravede il margravio lungo il corridoio e lo segue deciso a scoprire quali torture stesse infliggendo alla vittima, ma scopre che egli non ha nulla a che fare con lei. Infatti il margravio si limita a gettare uno sguardo all'interno della stanza dove la giovane viene torturata e se ne va. Egli, allontanandosi, si sottopone inconsapevolmente allo sguardo del sottotenente Ferenczi, il quale nota un particolare che lo lascia interdetto e incredulo: il viso del conte è

²⁵⁸ Ivi, pp. 94-95.

ricoperto di peli e ha le sembianze di una bestia.

Il giorno seguente viene trovato il corpo esanime del margravio; i soldati sono decisi a conoscere le cause del decesso, ma viene loro impedito dagli spari, dalle cannonate, dal fumo che sanciscono l'inizio della guerra.

Ferenczi, costretto a combattere, è assorbito dalle nuove dinamiche belliche, ma non dimentica l'immagine terribile vista durante la notte di luna piena al castello e per questo motivo, osservando attraverso il binocolo i movimenti dei nemici, di tanto in tanto dirige la lente verso la fortezza e scorge l'ombra di «quell'essere che attraversando il fossato correva verso la foresta, come fosse l'anima dannata del margravio, o la sua parte oscura».²⁵⁹

Il tema del doppio viene quindi esplicitato alla fine del romanzo ed è strutturato attorno alla figura del conte Achim von Stau'berg. Rimangono taciuti alcuni elementi che, palesati, avrebbero consentito di approfondire il rapporto tra quest'ultimo e la «sua parte oscura» che corre verso la foresta nella notte. Ci si può infatti chiedere perché egli sia morto e chi l'abbia ucciso o a chi appartenga l'ombra che Ferenczi osserva attraverso le lenti di un binocolo, se al conte stesso o a un altro individuo. Una soluzione viene fornita dal primo narratore, che segna la ripresa di parola tramite l'uso del carattere corsivo, nell'ultima parte del romanzo. Egli suggerisce al lettore la sua interpretazione della storia: a suo parere si tratta di un «dramma di due gemelli, di cui uno affetto da una rara malformazione»²⁶⁰ e aggiunge che il motivo per cui il volto del nobile malforme è stato nascosto risiede nella volontà di preservare l'immagine di perfezione della casata: «In questo caso, la nascita di un figlio mostruoso in una famiglia di nobili natali era una

²⁵⁹ Ivi, p. 106.

²⁶⁰ Ivi, p. 107.

vergogna che andava occultata a tutti i costi». ²⁶¹

Volendo abbracciare la tesi del primo narratore e accettando che si tratti di due gemelli, di due entità distinte e non di un unico individuo soggetto a metamorfosi, è interessante notare come i due personaggi doppi siano presentati dall'autore identici dal punto di vista fisico, eccezion fatta per i peli sul viso del fratello malforme, ma totalmente diversi dal punto di vista caratteriale. L'uomo-lupo, a discapito delle apparenze, possiede sentimenti più umani rispetto al fratello che, bello d'aspetto, ha l'anima di un dannato. Se ci si basa sull'interpretazione razionalizzante del primo narratore, ad accrescere e motivare l'equivoco sulla figura del margravio contribuisce il fatto che nessuno fosse a conoscenza dell'esistenza di un altro giovane von Stau'berg confinato tra le mura del castello; pertanto, quando quest'ultimo riusciva a fuggire e a spingersi tra le case del villaggio, mosso dai sentimenti propri di tutti gli esseri umani (si avvicinava alle case alla ricerca di una fanciulla, sebbene consapevole di non poter essere accettato da alcuna), veniva scambiato per il conte Achim trasformatosi in lupo mannaro. Del resto l'associazione tra il conte e il licantropo risulta naturale a causa del comportamento spietato del margravio, solito fare violenza alle giovani donne in procinto di sposarsi o uccidere chiunque desiderasse.

Se invece si decide di sottostare alle regole di una narrazione volutamente indefinita, si giunge alla consapevolezza che non sia possibile delineare con certezza l'identità del margravio. Il tema del doppio, infatti, è trattato dall'autore in maniera differente rispetto ai casi precedentemente analizzati perché, per la prima volta, a narrare la vicenda non è uno dei personaggi doppi, ma una voce che il doppio lo esperisce dall'esterno. Non si è di fronte al consueto intersecamento di piani narrativi che, sfumando i contorni dei protagonisti, contribuisce a creare un terreno fertile per lo sviluppo del tema, si è infatti

²⁶¹ *Ibidem.*

dinnanzi a un'unica voce, quella del sottotenente Ferenczi, che permette al lettore di osservare dall'interno della sua psiche un caso, o presunto tale, di sdoppiamento della personalità.²⁶² Nei romanzi precedentemente analizzati, con il consueto cambiamento di focalizzazione, Maurensig permette al lettore di osservare la vicenda da più punti di vista e di avere molteplici strumenti per conoscere la verità (rendendo noto che non si tratta di reale sdoppiamento fisico bensì di dualità interna alla psiche o di una messa in scena da parte dei protagonisti), ma in questo caso la parola non viene mai ceduta ad altre voci, pertanto tutto ciò che l'autore concede di conoscere è ciò che viene narrato da un solo personaggio.

Questo modo di proporre il tema del doppio lascia insoluto il tormentato quesito circa l'esistenza o meno del licantropo. Anche se il primo narratore del romanzo, lo scrittore in soggiorno a Capri con la moglie, tenta di conferire razionalità al racconto ascoltato da Ferenczi, risulta impossibile conoscere la reale vicenda del margravio. Lo scrittore è, infatti, incapace di trovare notizie in merito agli studi dell'anziano ungherese sulle leggende popolari dell'Europa centrale e sulla storia di Fra' Lupo, il fratello del margravio rifugiatosi in un convento dopo aver compiuto l'omicidio. La conclusione che viene suggerita dal primo narratore consiste nel considerare Ferenczi divulgatore di una storia che ha solo in apparenza i connotati di una leggenda. Forse egli stesso era stato affetto dalla licantropia e desiderava trasmettere una leggenda positiva sugli uomini-lupo, in modo tale che il Male che lo condannava alla condizione di lupo mannaro si estinguesse. Si tratta tuttavia solo di una congettura, di una proposta interpretativa. I soli elementi che possono essere oggetto di analisi da parte del lettore sono i ricordi registrati dalla mente di

²⁶² Questo espediente rende ulteriormente visibile l'influenza di alcuni modelli letterari come il *Dracula* (1897) di Bram Stoker, romanzo in forma epistolare nel quale il caso del conte è visto dagli occhi dei personaggi. O ancora, il romanzo di Valerie Martin, *La governante del dottor Jekyll* (1990) che propone un caso di sdoppiamento dal suo personale punto di vista.

Ferenczi, non più affidabile in seguito alle violenze subite nel periodo bellico.

Non è facile stabilire il tipo di doppio che Maurensig ha voluto sagomare sulla figura del margravio. Proprio per la modalità di conduzione della narrazione, permeata da incertezza ed elementi fantastici, risulta impossibile stabilire se si tratti di un semplice equivoco giocato attorno alle figure del margravio e del (presunto) fratello deforme o di un caso di metamorfosi fisica vera e propria a causa della quale il conte Achim ingloba in sé la personalità di nobile, e spietato, margravio della marca occidentale e la personalità di un licantropo che, a dispetto dell'immagine animalesca, è mosso da sentimenti di bontà e compassione. Entrambi i casi rientrano perfettamente nella definizione di doppio data da Fusillo:

Si parla di doppio quando, in un contesto spaziotemporale unico, cioè un unico mondo possibile creato dalla finzione letteraria, l'identità di un personaggio si duplica: uno diventa due; il personaggio ha dunque due incarnazioni: due corpi che rispondono alla stessa identità e spesso allo stesso nome.²⁶³

Alla luce di quanto esposto, risulta complicato individuare il tipo di rapporto che intercorre tra i due doppi, siano essi due entità fisiche distinte o una stessa persona soggetta a metamorfosi, ma si può dedurre che, almeno nell'ultima parte del romanzo – l'unica in cui è possibile osservare il comportamento dell'uno nei confronti dell'altro –, il rapporto tra i due sia di tipo oppositivo, perché, come si apprende alla fine dell'opera, è stato il fratello deforme a uccidere il margravio per evitare che facesse violenza sulla donna di cui era innamorato.²⁶⁴

²⁶³ M. FUSILLO, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, cit., p. 8.

²⁶⁴ Un celebre doppio di tipo oppositivo è quello proposto da Stevenson ne *Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde* (1886), romanzo nel quale vengono descritti i meccanismi psicologici che spingono Jekyll a tentare di far prevalere, invano, la propria personalità, umana e sensibile, a discapito dell'identità crudele e spietata di Hyde. Stevenson dimostra che l'una non può vivere senza l'altra e che l'eliminazione fisica del

Il tipo di conclusione che Maurensig ha scelto di mettere in atto consente di far rientrare pienamente il romanzo nel genere fantastico²⁶⁵ e di allontanarlo dal genere poliziesco canonico. Ilaria Crotti scrive che «un testo poliziesco la cui vicenda non risultasse del tutto risolta e proponesse un margine, seppur minimo, d'incertezza al lettore, sarebbe, senza dubbio, un non-testo poliziesco: l'ambiguità semantica lascerebbe aperta la struttura per una continuazione di trama e, quindi, per una sua inevitabile risoluzione a senso unico».²⁶⁶ Appare evidente che tutti i romanzi di Maurensig, nei quali è quasi sempre presente una sorta di detective chiamato a scoprire la vera identità e la vera storia che si celano dietro agli stravaganti personaggi con cui conversa, siano improntati sul genere poliziesco, tuttavia la conclusione volutamente vaga attribuisce alle sue opere anche i caratteri propri del genere fantastico. I romanzi sono quindi il prodotto di un processo di mescolamento di generi (soprattutto gotico, fantastico e poliziesco) capaci di coesistere in un'unica opera perché, come ha evidenziato Ilaria Crotti, basati sulla medesima «tecnica della “surprise”».²⁶⁷

In conclusione, l'atmosfera fantastica e irrazionale sulla quale è costruito il romanzo, giustifica e conferisce valore all'ipotesi secondo la quale in esso sia intravvisibile un parallelo tra la figura del crudele margravio e il nazismo che compare sempre, seppure solo nello sfondo, come elemento determinante: «la licantropia diviene allegoria del nazismo,

proprio doppio comporta la morte del soggetto.

²⁶⁵ Non soltanto la conclusione, ma altri elementi dei romanzi di Maurensig sono tipici del genere fantastico ottocentesco, particolarmente nel caso di *Vukovlad*. Si pensi all'utilizzo della prima persona durante la narrazione; all'intenzione di coinvolgere il lettore suscitando in lui, dopo una studiata *suspense*, terrore; al passaggio dalla dimensione normale della quotidianità a quella di un mondo onirico ed evanescente; alla presenza di un “oggetto mediatore” che vive, insieme al suo possessore, gli incredibili eventi narrati e ha lo scopo di fornire veridicità al racconto; all'improvviso inserimento di ellissi nelle quali l'autore gioca su elementi sapientemente taciuti e al tempo stesso sulla presentazione di dettagli importanti per interpretare la vicenda; all'ambientazione notturna, tipicamente allegorica, dove a regnare sono il buio, il mondo oscuro, il mistero, l'irrazionale; alla follia dei personaggi e, infine, alla presenza del tema del doppio (cfr. REMO CESERANI, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996).

²⁶⁶ ILARIA CROTTI, *La «detection» della scrittura. Modello poliziesco ed attualizzazioni allotropiche nel romanzo del Novecento*, Padova, Editrice Antenore, 1982, pp. 11-12.

²⁶⁷ Ivi, p. 15.

quando certi uomini si lasciarono travolgere dall'istinto più bestiale e realizzarono la condizione ferina riassunta da Hobbes nella formula *homo homini lupus*, che potrebbe costituire la tesi fondativa del racconto». ²⁶⁸ Le creature soprannaturali, in questo caso i licantropi, come notato da Maria Cristina Cossu, sono personificazioni del Male e nascono da un'unica matrice, la mente umana. Questa è capace di creare mondi fantastici in cui i licantropi abitano ricchi castelli e di costruire, al tempo stesso, reali campi di prigionia in cui torturare i propri simili.

²⁶⁸ M.C. COSSU, *Oltre la frontiera: il fantastico nell'opera di Paolo Maurensig*, cit., p. 16.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA GENERALE

AUGÉ, MARC, *L'antropologo e il mondo sociale*, trad. it. Laura Odello, Milano, Raffaello Crocina Editore, 2014 (Paris 2013).

BARTHES, ROLAND, *La camera chiara*, trad. it. di Renzo Guidieri, Torino, Einaudi, 1980 (Seuil 1980).

CALVINO, ITALO, *L'avventura di un fotografo*, in *Gli amori difficili*, Torino, Einaudi, 1958.

CESERANI, REMO, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996.

CROTTI, ILARIA, *La «detection» della scrittura. Modello poliziesco ed attualizzazioni allotropiche nel romanzo del Novecento*, Padova, Editrice Antenore, 1982.

FERRONI, GIULIO, *Il sistema comico della gemellarità*, in *La semiotica e il doppio teatrale*, a cura di Giulio Ferroni, Napoli, Liguori, 1981, pp. 353-375.

FREUD, SIGMUND, *Il perturbante*, in *L'Io e l'Es e altri scritti 1917-1923*, trad. it. di Silvano Daniele, Torino, Bollati Boringhieri, 1989 (London 1940-1950), pp.77-118.

FUSILLO, MASSIMO, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Firenze, La Nuova Italia, 1998.

FUSILLO, MASSIMO, *Ombre, specchi, gemelli, e altri doppi nel cinema*, in *Il tema del doppio nella letteratura moderna*, Bologna, a cura di Vittorio Roda, Bononia University Press, 2008, pp. 15-30.

GENETTE, GÉRARD, *Figure III. Discordo del racconto*, trad. it. di Lina Zecchi, Torino, Einaudi, 2006 (Seuil 1972).

LA PORTA, FILIPPO, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995, pp. 79-83.

MAGRIS, CLAUDIO, *Le frontiere del soggetto*, in *Identità alterità doppio nella letteratura moderna*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni Editore, 2001, pp. 19-31.

RANK, OTTO, *Il doppio. Il significato del sosia nella letteratura del folklore*, trad. it. di Maria Grazia Cocconi Poli, Sugarco, 2009 (Wien 1914).

CESARE SEGRE, *Prefazione a ROMANA RUTELLI, Il desiderio del diverso. Saggio sul doppio*, Napoli, Liguori, 1984, pp. 7-10.

SONTAG, SUSAN, *Sulla fotografia, realtà e immagine nella nostra società*, trad. it. di Ettore Capriolo, Torino, Einaudi, 1978 (New York 1973).

BIBLIOGRAFIA CRITICA SU PAOLO MAURENSIG

In volume

COSSU, MARIA CRISTINA. *Oltre la frontiera: il fantastico nell'opera di Paolo Maurensig*, in «In Limine. Quaderni Letterature viaggi teatri», n. 7, 2011.

CREPALDI, CRISTINA, *Dell'instabilità nei romanzi di Maurensig*, in «La battana: rivista trimestrale di cultura», n. 129, Fiume, Edit, 1998, pp. 78-90.

DELLA PERGOLA, GIULIANO, *Come posta la vita: la scacchiera e il nazismo*, in «Testimonianze», Firenze, Licos, 1994, pp. 25-33.

DELMEDICO, RENZO, *Dietro le quinte. Breve storia del Mittelfest*, in «La panarie: rivista friulana d'arte e di cultura», n. 141, Udine, in «La nuova base», 2004, pp. 98-100.

MASTROGIANAKOS, JOHN, *Storytelling and the "dialogics of variation" in Paolo Maurensig's La variante di Lüneburg*, in «Quaderni d'italianistica», University of Toronto, 1999, pp. 136-157.

SANTI, ALESSANDRA, *Paolo Maurensig, uno scrittore in cerca di una storia*, tesi di laurea, relatore Elvio Guagnini, Università degli studi di Trieste, 2001.

SANTI, ALESSANDRA, *Paolo Maurensig: uno sguardo sul nuovo mondo. Gli esordi e i modelli letterari*, in «*Il lettore di provincia*», n. 128, Ravenna, Longo, 2007, pp. 37-44.

ZAVA, ALBERTO, *Nuclei tematici, sfumature e piani narrativi nella scrittura di Paolo Maurensig*, in *Cronache dal cielo stretto*, a cura di Cristina Perissinotto e Charles Klopp, prefazione di Elvio Guagnini, Udine, Forum, 2013, pp. 145-160.

ZAVA, ALBERTO, *La vertigine degli scacchi: gioco e tragedia tra Arrigo Boito e Paolo Maurensig*, in *Sublime e antisublime nella modernità*, in «Atti del convegno Internazionale della MOD 13-16 giugno 2012», a cura di Marina Paino e Dario Tomasello, Pisa, Edizioni ETS, 2014, pp. 897-904.

In riviste e quotidiani

MAURI, PAOLO, *Partita col nemico*, in «*La Repubblica*», 20 maggio 1993.

MONDO, LORENZO, *C'è un'anima misteriosa nel violino di Maurensig*, in «*La Stampa*», 3 ottobre 1996.

PAPUZZI, ALBERTO, *Scacchi nazisti contro gli ebrei*, in «*La stampa*», 8 settembre 1993.

QUARANTA, BRUNO, *Scacco al lager*, in «*La Stampa*», 22 maggio 1993.

QUARANTA, BRUNO, *Maurensig: all'inferno suonando il violino*, in «La Stampa», 8 settembre 1996.

QUARANTA, BRUNO, *Maurensig, un clic per l'aldilà*, in «La Stampa», 12 marzo 1998.

TESSITORI, MICHELE M., *Il diavolo fa... l'editore: scompiglio tra gli scrittori*, in «Messaggero Veneto», 7 gennaio 2018.

VERCESI, PIER LUIGI, *Maurensig, la variante contro Kasparov*, in «La Stampa», 9 agosto 1993.

Sitografia

RADICONCINI, ALFREDO, *Intervista a Paolo Maurensig*, Railibro, in <http://www.letteratura.rai.it/articoli-programma/intervista-a-paolo-maurensig/1448/default.aspx>

Maurensig e la sua "Teoria delle ombre": "È il libro che avrei voluto leggere", alaNEWS, 5 novembre 2015, in <https://www.youtube.com/watch?v=La5LAKVRmVs>. (data di ultima consultazione 03.02.2018).

OPERE DI PAOLO MAURENSIG PRESE IN ESAME

La variante di Lüneburg, Milano Adelphi, 1993.

Canone inverso, Milano, Mondadori, 1996.

L'ombra e la meridiana, Milano, Mondadori, 1998.

Il guardiano dei sogni, Milano, Mondadori, 2003.

Vukovlad, il signore dei lupi, Milano, Mondadori, 2006.

Un racconto cosmopolita, in *Città di confine. Conversazioni sul futuro di Gorizia e Nova Gorica*, a cura di Alfonso Angelillo, Antonio Angelillo e Chiara Menato, Portogruaro, Edicilo Editore, 1994, pp. 145-153.

Quando ripenso a quel filo spinato, in «Diario di Repubblica», 28 aprile 2004.