

UDK 821.131.1.09=131.1
Izvorni znanstveni članak
Primljeno: 30.8.2016.

Andrea Gialloredo
Dipartimento di Lettere, Arti e Scienze Sociali
Università "G. d'Annunzio" di Chieti-Pescara
IT-66013 Chieti Scalo, Campus via dei Vestini, 31
andregialloredo@unich.it

L'ENIGMA DELL'OSPITE. LA PRESENZA DELL'ALTRO
NELLA NARRATIVA DI PAOLA CAPRIOLO (2001-2016)

Riassunto

La produzione narrativa di Paola Capriolo, dall'esordio con i racconti de *La grande Eulalia* al recente *Mi ricordo*, attraversa i luoghi oscuri dell'animo umano servendosi del Mito e dell'Arte come di canali privilegiati dell'accesso al mistero. Sia che scelga la grande metafora del mondo come teatro, sia che si inoltri nei recessi della psiche sofferente, quelle che la scrittrice ci offre sono «favole dell'identità», resoconti dello smarrimento o della perdita. A partire dal romanzo *Una di loro*, il motivo dell'ospite "sacro", dello straniero foriero di salvezza o di minaccia, si intreccia con la ripresa del codice mitico attuata con la consapevolezza di adottare schemi desunti dalle Grandi Narrazioni della tradizione (il romanzo moderno, l'epica, la Bibbia) per esplorare le ansie e i desideri degli uomini d'oggi.

Parole chiave: Paola Capriolo, Mito, Straniero.

La distanza che ci separa dallo straniero è quella stessa che ci separa da noi.

Edmond Jabès¹

L'umano si offre soltanto ad una relazione che non è un potere.

Emmanuel Levinas²

«Di fronte alla esperienza della profonda illimitata antichissima mitica estraneità

1 Jabès 1991: 61.

2 Levinas 2002: 40.

tra l'uomo e il mondo, credeva incondizionatamente ai miti e alle loro immagini» (Benn 2002: 89): queste parole, con le quali Gottfried Benn descrive Rönne, protagonista dell'omonimo ciclo di novelle, si attagliano alla perfezione al profilo di una scrittrice, Paola Capriolo, che all'autore tedesco ha dedicato un raffinato studio monografico (Cfr. Capriolo 1996a). Già con il libro d'esordio, la raccolta di racconti *La grande Eulalia* del 1988, si venivano addensando sulla pagina i segni di una personalissima araldica che dal simbolo, raggelato in icona, procedeva in direzione della dissoluzione del reale in cadenze musicali e in rifrangenze colte sulla superficie infida e illusoria degli specchi.³ Sono innumerevoli, e tutte egualmente insidiose, le forme che può assumere l'anelito all'evasione dal mondo e dalle sue angosce che accomuna i protagonisti dei romanzi *Il nocchiero* (Capriolo 1989) e *Il doppio regno* (Capriolo 1991), strappandoli da una quotidianità sinistra o malata: a ciascuna di esse corrisponde il ricorso a uno schema mitico, a una fitta rete di riferimenti letterari che rimandano all'eredità di quel decadentismo, europeo prima che italiano, che ha offerto stampi di destino ancora validi per il racconto di una soggettività disgregata tuttavia partecipe della ridefinizione delle coordinate spazio-temporali e del ruolo-guida della coscienza. Ciò nonostante, al flusso della memoria e delle percezioni, all'estetica vibratile dei momenti di visione e delle epifanie, alle possenti costruzioni sistematiche dello spirito o alle duttili architetture di luce e tenebra che hanno improntato i capolavori del modernismo (da Proust alla Woolf, da Joyce a Musil, da Mann a Broch e Doderer; antecedenti ben presenti a una scrittrice sempre confortata da un vivissimo sentimento della tradizione); a questi grandi modelli – si diceva – la Capriolo ha preferito una lezione più estrema e, se si vuole, inattuale: quella che, dal Romanticismo tedesco alle allegorie kafkiane, ha coniugato le più smaltate eleganze, delineate senza evitare un sospetto di maniera, con le atmosfere rarefatte e vitree che possono scaturire solo da un processo di mineralizzazione dell'esistenza in cui la durezza e lo splendore gemmeo di lacerti irrelati della totalità ammaliano e contagiano le creature umane, prostrate dall'irraggiungibilità del proprio desiderio.

Ne *La donna di pietra* (Capriolo 1988), apologo sul nesso irrisolto arte-vita, l'attrazione suscitata da una donna misteriosa in uno scultore votato a una severa disciplina, è veicolata dal gioco di apparizioni e celamenti di un braccio femminile; motivo tipico delle scritture del fantastico otto-novecentesco, quello della parcellizzazione del corpo e dell'autonomia degli arti, che ritroveremo nel cuore della vicenda di amore e morte narrata nel *Nocchiero*. L'intera orditura dell'immaginario esibito dalle prime opere della Capriolo è materata di emergenze degli archetipi, mentre la traccia dello svolgimento segue il solco impostato dalle Grandi Narrazioni. Lo sguardo indiretto rivolto, per intercessione dei filtri e delle protezioni fornite dall'Arte, alla *facies* medusea dell'esistenza fonda la propria carica rivelatrice sul saldo possesso di una serie di referenti simbolici codificati. Guai, però, a intendere come semplice letteratura riflessa, derivata da illustri modelli, questa attitudine a coltivare uno stile adeguato alla densità concettuale di temi da sempre oggetto della ricerca letteraria: «Si scambia per freddezza la padronanza stilistica, e si dimentica che proprio quella

3 «Capriolo non ama le cose e perciò le raddoppia nelle pagine della sua letteratura per sentirle più amiche, non ama la vita e così la guarda allo specchio, dov'è soltanto apparentemente uguale, non sopporta la realtà e si accontenta di immaginarla, allontanandola nello spazio e nel tempo per sentirne meno il fastidio, e proclama soddisfatta la sconfitta di chiunque abbandoni il suo rifugio per muoversi libero nel mondo. Così leviga paziente racconti incantati per consolarci, mentre fermi aspettiamo la fine» (De Michelis 2012: 610). Le osservazioni dello studioso sono valide per la prima stagione della narrativa dell'autrice milanese, ma ne colgono solo in parte gli intenti e si stenterebbe a ritrovare una simile insofferenza nella produzione anche di poco successiva ai libri dei tardi anni ottanta.

presunta freddezza, quel distacco, è un prezioso, irrinunciabile spazio di libertà. Non solo per lo scrittore, del resto: la sfera della mediazione è la sfera della cultura, e dunque la sfera umana per eccellenza» (Di Paolo 2012: 262) appare significativo che questa dichiarazione prelevata da un'intervista risalga al 2012, quando la scrittrice aveva da tempo imboccato la seconda fase della propria produzione).

La fulgida nettezza dello stile non consente di traslare al livello dell'espressione, e di conseguenza del giudizio, i portati di una poetica che, almeno fino alla metà degli anni novanta, pone in rilievo lo scacco della condizione umana mettendo l'accento sulla separatezza, sull'inconciliabilità tra sogno e realtà, sull'arbitrio delle motivazioni e sull'aleatorietà degli esiti del nostro agire. In altri termini, la gelida luce rappresa sugli oggetti del quotidiano, elevati ad emblemi di disagio ed estraneità, non è identificabile nella proiezione su carta della mano sicura dell'artefice, pertiene invece all'ambito dei contenuti. Tutt'al più, si dovrà registrare un'accentuata propensione a fare oggetto di ostensione drammatica il nodo dell'interazione tra parola e mondo narrato. L'ossessione della perfezione artistica riverbera infatti il suo freddo bagliore sulle scene di un teatro che si sostituisce al mondo richiudendosi come una trappola sugli attori.⁴ Il barone Scarpia del romanzo *Vissi d'arte*, rovesciamento in chiave di misticismo sadico della celebre storia del melodramma pucciniano, esprime senza remore questa impressione di soffocamento, in cui il sangue e le passioni sembrano obbedire a moti eterodiretti: «Mi sembra di essere imprigionato fra i sipari di un teatro» (Capriolo 1992: 23). È una variante del vischioso meccanismo psicologico che vuole l'artificio anteposto alla verità dei sentimenti. Sarà, però, l'opera di scavo del barone, attuata sulla materia eccezionale costituita dalla sensibilità artistica della cantante Floria Tosca, a rivelare l'abisso della perversione 'innocente'. Un'insania sottile e un tormento di natura sessuale pervadono questa riscrittura della *Tosca* dal punto di vista del carnefice, che è al contempo vittima della propria concezione filosofica più che delle brame che lo accendono di fosca lussuria.

Se, nel libro appena menzionato, domina l'oscillazione tra il compiacimento per il velo dell'ipocrisia garante dell'assetto sociale da un lato e lo zelo rivolto da Scarpia al doloroso denudamento dell'interiorità propria e altrui dall'altro, una dinamica non dissimile, polarizzata tra la necessità e l'orrore del mettersi in maschera, vige nel romanzo successivo, *La spettatrice*, tragica biografia del giovane attore Vulpus (Capriolo 1995); questi, silenzioso ed essenziale ai limiti dell'indifferenza per tutto ciò che esula dall'esercizio della professione, è internamente lacerato, conteso tra le grazie tangibili della sventurata collega che condurrà alla morte con la sua condotta tortuosa e la fascinazione per una sfuggente Signora, spettatrice delle vicissitudini della compagnia al servizio del Teatro stabile di un'agiata cittadina della provincia mitteleuropea. Il romanzo orchestra le trame di una compassata meditazione sulla maschera e il travestimento, sulla rinuncia all'autenticità e all'attimo presente, sentiti come imperfetti e transitori, in nome di imprecisabili aspettative e dell'eccellenza di una rappresentazione connotata da fissità cadaverica. Persino la voce narrante, eterodiegetica e affabile come in tanta letteratura ottocentesca, resta esclusa dall'indecifrabile ragione ispiratrice dei comportamenti di Vulpus, entrato nel proprio mutevole ruolo al punto da non avere un'identità definita. L'assillo della perdita del volto e dell'anima è al centro anche de *Il doppio regno*,

4 «Il teatro mi sembra un elemento importante nei miei libri, sia come tema (nel racconto *La grande Eulalia*, *Vissi d'amore*, *La spettatrice*), sia nel senso che io amo raffigurare ambienti chiusi, artificiali, separati dalla quotidianità, insomma "teatrali" nell'accezione più ampia del termine» (cit. in Ania 2006: 16).

discesa nei meandri della psiche piagata di una donna accolta, o ricoverata, in un labirintico albergo strutturato come una clinica/prigione in quanto affetta da un male che ne erode tutti i legami con l'esterno, a cominciare da quelli con il proprio passato. Si può intuire che da un iniziale solipsismo, avvertito come colpa da spiare, si giunge alla cancellazione dei tratti identitari. L'ambientazione in una specie di albergo dismesso o adibito a funzione di ricovero, se traduce inquietudini mutate dai testi di Kafka e di Robert Walser, costituisce una modalità ricorrente attraverso la quale l'autrice rimodula, inserendole nel *continuum* narrativo, le *métaphores obsédantes* dello spaesamento, della tana-rifugio, della violazione, dell'intrusione minacciosa o salvifica dell'estraneo.⁵ I luoghi privilegiati, anonimi hotel o alberghi un tempo sontuosi ridotti ad asilo di derelitti, sono il correlativo oggettivo della spersonalizzazione e della crisi vissute dai protagonisti,⁶ sia che si tratti del borghese che nel romanzo *Una di loro* insegue con timore e inconfessata urgenza la gente povera e schiva tra cui vive la ragazza da cui è attratto quasi senza sapersi dare una spiegazione, sia che lo straniero, un giovane pianista muto recluso nella clinica sul mare, prenda le fattezze enigmatiche del «figlio della promessa» capace di riportare a galla, mediante il potere orfico della musica, ciò che è rifiutato, quanto giace nelle profondità remote dell'essere, sommuovendo un dolore che altrimenti non avrebbe trovato voce.

Cortine di un dramma *à huis clos*, gli interni sono la cassa di risonanza del malessere e dell'insicurezza, ma allo stesso tempo ne arginano il traboccare. Nel caso di Cara, la protagonista de *Il doppio regno*, la claustrofilia procede di pari passo alla "svestizione", all'abrasione del passato e, con esso, di quanto resta delle consuetudini e degli affetti. Anche Milagro, la protagonista di *Caino*, si isola nella cameretta a lei destinata nell'appartamento dove è a servizio per ricevere le visite dell'essere luminoso che le infonde sicurezza e insieme timore. Molte delle scene madri dei romanzi si svolgono al chiuso di stanze, spesso d'Hotel e di Caffè, o camerini teatrali (un carrozzone nel caso di Eulalia). Eppure questi ricoveri non si identificano con dimore e luoghi in cui l'io possa trovare un canale di comunicazione con il mondo e con gli altri, sono semmai il palcoscenico della rappresentazione dell'identità vacillante; per questo non resistono al tempo, si tramutano in fatiscenti scenari della disappropriazione carichi di orpelli e di oggetti cui è conferito un sovrasenso simbolico in grado di stendere sulla pagina alonature evocative.⁷ Paola Capriolo si dimostra eccellente pittrice di ambienti, anche se questa dote è presto riconvertita in funzione della

5 «Le immagini, i simboli e i motivi polivalenti e metamorfici non sono confinati entro le pagine di un libro, ma ricorrono e si sviluppano, come dei "vasi cinesi" alla T.S. Eliot, anche nel *corpus tematicus* dell'autrice» (Ania 2006: 23).

6 «Il racconto sembra nutrirsi e svaporarsi nel gusto iridescente della descrizione. Hotel, caffè, ville e giardini abbandonati, da cui la vita è fuggita via. Restano figurine sciupate, larvali, semiconsumate, fantasmatiche, presenze impari a quel senso di immobile trasalimento che è il motore della trama, un diffuso sentimento di paura e di doloroso spaesamento. Niente di più antinaturalistico dei suoi paesaggi. Sono ambienti provvisori, quinte per gente di passaggio, gente già arresa fatalmente alla sparizione e alla sconfitta» (Pellegrini 2005: 52).

7 In conformità alle preferenze dell'autrice e alle influenze della grande letteratura decadente, gli arredi rispondono a un gusto che fa capo allo Jugendstil e, in più generale, al liberty caratteristico della *Belle Époque*. Si legga quanto Capriolo ha osservato a proposito del proprio uso della descrizione: «E in effetti nei miei libri ci sono sempre oggetti, figure, immagini sulle quali il raggio della narrazione si concentra ostinatamente, trasformandole in vere e proprie ossessioni. È una sorta di qualità numinosa, o se si preferisce demonica, delle immagini, che nei confronti dei personaggi agiscono come strumenti del destino» (Capriolo, 1996b: 95).

necessità di elidere i particolari realistici dal quadro. Il soggetto si accampa su sfondi vaghi e perturbanti, spesso prodotti dalle psicologie sconvolte dei personaggi:

Il movimento non è dalla realtà all'io, ma dall'io alla realtà, e l'esterno, ciò che si vede, è il segno o la materializzazione di un processo interiore. Forse perché consentono a questa caratteristica di emergere nel modo più puro, ho sempre preferito i luoghi e i tempi indeterminati, o meglio, un certo grado di astrazione che ponesse le mie storie fuori della storia e della geografia reali: non per amore della vaghezza e dell'imprecisione, ma perché precisione e determinatezza, in un'opera di fantasia, si costituiscono secondo me in modo del tutto autonomo; sono una questione di coerenza interna e non di riferimento a mondi extraletterari (Capriolo 1996b: 91).

Locus conclusus per eccellenza, centrale nel discorso che dal mito si dirama in letteratura, è il giardino. Ne troviamo diversi nell'opera della scrittrice milanese. Nel romanzo *Un uomo di carattere*, il solitario ingegnere Erasmo Stiler intraprende una sfida contro la natura per riportare ai principi di ordine e simmetria che regolano la sua vita anche la vegetazione incolta che ha preso possesso di una villa in abbandono ereditata da un parente. Un giovane pittore dilettante, depositario di una visione antitetica improntata a contemplativo romanticismo, assiste alla lotta titanica dell'amico. Questi, dopo aver sradicato gran parte delle piante e aver imposto al parco, con il pretesto della geometria, un rigore funebre, non sembra appagato e sperimenta un'insoddisfazione che nemmeno la premura tra ammirata e sgomenta del pittore riesce a dissipare. Ancora una volta lo spazio esterno appare come la proiezione dei percorsi della mente: «probabilmente Stiler non si sentiva a casa in quella che definiva la propria opera. Essi si rispecchiavano a vicenda, ma appunto questo presupponeva una distanza, la stessa distanza che riuscì intollerabile a Narciso quando contemplò la sua immagine nella fonte e vi ravvisò il vano sfiorarsi di due solitudini gemelle» (Capriolo 1996c: 52). Questo Narciso, partorito dall'età dell'Homo Faber, fallisce l'impresa di ricreare un'armonia che rispecchi il cosmo interiore perché gli manca la vocazione estetica che aveva ispirato la civiltà dei giardini. Quella cultura, temperando rigore e senso del bello, aveva potuto realizzare con facilità «l'atto in cui il pensiero si fa natura diventando forma contemplabile della natura in quanto tale» (Assunto 1981: 19). Stiler capisce che per alitare il soffio vitale su quella natura addomesticata deve equilibrare le proprie passioni cercando una Eva per il suo giardino.⁸ Convintosi di aver trovato la donna adatta nell'affascinante ma convenzionale cugina Zelda, andrà incontro a un'amara disillusione quando la ragazza partirà per sempre rifiutando l'olimpica perfezione a due preparata per lei dall'ingegnere. Questi si avvia così a un lento declino accompagnato dal ciclico succedersi delle stagioni e dagli effetti del tempo sulla

⁸ «Ora avevo la conferma del fatto che domandandomi se in quel luogo era possibile vivere, egli voleva in realtà sapere se fosse possibile viverci in due, se potessero trovarvi posto le gioie, i dolori e le inevitabili approssimazioni di un rapporto coniugale. A questa domanda, dopo le perplessità iniziali, Stiler aveva evidentemente risposto in senso affermativo, tuttavia ero convinto che quanto si proponeva di ottenere fosse una soluzione, non un compromesso: non avrebbe contaminato la purezza del giardino per soddisfare le nuove esigenze, ma avrebbe piuttosto intrapreso il difficile compito di elevare a quella purezza le abitudini quotidiane. Nel quadro che andava componendo le figure avrebbero dovuto armonizzare totalmente con lo sfondo, accoglierne in sé la luce nitida» (Capriolo, 1996c: 96).

sua “opera”. La riconquista del terreno perduto da parte del “nume” del giardino comporta infatti la ricomparsa di piante infestanti e lo sviluppo irregolare della vegetazione. La fissità funebre che si celava dietro le teorie sul controllo della natura selvatica (e della vita) da parte della mente umana intendeva bloccare il decorso naturale e quello del tempo per garantirsi una effimera rivalsa sulla finitudine che connota i viventi. Quando tale blocco artificialmente imposto viene meno, il flusso vitale si manifesta rigoglioso nel parco proprio mentre la salute del padrone di casa declina. L'antagonista ha vinto. Non si tratta del pittore, interlocutore che non sapeva contrapporre che blandi ragionamenti alla ferrea logica di Stiler, ma del giardino stesso. Come ha ben visto Rosario Assunto, questo spazio è governato da una peculiare temporalità “simultanea” per la quale risulta identico alla propria immagine ideale pur in costanza di un incessante mutamento:

nello spazio a cui esso dà forma rappresenta la temporalità assoluta del pensiero: la cui presenza a se stesso e in se stesso ospita in sé e in sé rappresenta in assoluta simultaneità i tempi che si succedono nella natura così come essa si dà nel tempo della vita in quanto successione empirica, di cui è fondazione la non successiva temporalità trascendentale del pensiero. Quella temporalità infinita, vale a dire, che modellando di sé uno spazio finito della realtà materiale, e facendone giardino, si mostra in immagine come novità e permanenza (Capriolo 1996c: 30).

Nel romanzo successivo, *Barbara*, il giardino diviene emblema dell'inaccessibilità della *Belle Dame sans Merci*. Quest'opera elegante e stilizzata rappresenta una sorta di canto del cigno della fase iniziale della carriera della narratrice, prima che le si impongano altre tematiche più vicine ai problemi della società contemporanea. La storia di un fiero ed impetuoso cavaliere innamorato di una crudele fanciulla immerge i lettori nel clima del mondo cortese, rivisitato però alla luce del medioevo riscoperto in epoca romantica da Kleist e Keller.⁹ Il taglio di foggia antica del romanzo conferisce alla vicenda una piega allegorica, da torva fiaba nera, che fa pensare a testi come *Il ragno nero* di Jeremias Gotthelf, per l'insistita indagine sulle radici del male e sugli effetti nefasti dei desideri inappagati. Quel che mi preme qui sottolineare, tralasciando l'analisi del libro, è che il giardino costituisce uno schermo e una microallegoria del cuore della sadica dama. La struttura labirintica e la scelta di piante e fiori assecondano l'intenzione di chiusura e di negazione agli approcci e alla stessa esistenza dell'altro:

quel giardino non mi aiutava a comprendere meglio la natura di Barbara, si limitava a rifletterne l'incomprensibilità. L'una e l'altro erano del tutto imprevedibili, quando già si credeva di averne una chiara percezione tornavano a disorientare con qualche nuova sorpresa, e mai era dato di sapere se ci si stesse muovendo sul sentiero giusto o se a un tratto si sarebbe finiti in un vicolo cieco. Il sentiero giusto forse non l'avrei mai trovato, né nel giardino, né nel cuore di Barbara, eppure mi piaceva sempre più smarrirmi tra le mille svolte di quel labirinto (Capriolo 1998: 35).

9 Nei cataloghi Einaudi e Marsilio sono apparse, a firma della Capriolo, importanti traduzioni del *Michael Kohlhaas* di Kleist e di *Romeo e Giulietta al villaggio* di Keller.

A decorrere dalla fine degli anni novanta una dissonanza si è prodotta all'interno dell'universo immaginario della Capriolo. Non che ella lasci cadere del tutto gli incanti della parola cifrata e allusiva abbandonando i sentieri del mito. Gli stessi elementi di cui si serviva per enfatizzare l'irrazionalità e il turbamento nei confronti del reale vengono adottati, in forma rinnovata, nel momento in cui la scrittrice pospone l'ipnotica irradiazione del simbolo che connotava i testi giovanili¹⁰ ad una più accesa empatia per uomini e donne dei nostri travagliati tempi. È come se la Capriolo avesse avvertito la fine del clima culturale che, negli anni ottanta, aveva propiziato il fiorire del romanzo storico e di narrazioni segnate da marche postmoderne come il gioco combinatorio e la trasposizione fantastica dei dati concreti: «La vena fantastica, che era la cifra del mio esordio, si è coniugata con altre cose, ad esempio con una tensione al mondo reale, alla Storia. E come se all'inizio ci fosse stata, da parte mia, la definizione di un mondo poetico compatto e anche chiuso; poi, dalla fine degli anni Novanta, c'è stato il tentativo di estendere il campo di applicazione di questa poetica».¹¹

Se in precedenza la testura dei romanzi e dei racconti era fondata sulla successione di *leit-motiven*, quasi cellule tematico-stilistiche che contribuivano alla vaporosità di una prosa ricca di risonanze, ora Capriolo punta su solide impalcature e rinforza la vis narrativa sovraesponendo il ruolo del narratore esterno oppure giostrando tra punti di vista alternativi. Inoltre il mito non è più, o non è solo, un alfabeto per esprimere l'indicibile, come i geroglifici e i segni che componevano la biblioteca tra le cui pareti Cara "imparava" a leggere veramente, trascurando il significato a vantaggio del godimento estetico della arcana disposizione dei caratteri;¹² una *ratio* strutturale ambiziosissima ha condotto la scrittrice a riscoprire l'origine etimologica del mito come racconto, successione di episodi che compongono un destino, uno di quei nuclei di significato che la frammentazione e l'anomia tipici del contemporaneo dissolvono in una pulviscolare disarticolazione.¹³

Il romanzo del 1999, *Il sogno dell'agnello*, impiega il «grande codice» della Bibbia per dipanare «una divertita cronaca metafisica» (Amoroso 2002: 44) incentrata sull'improvvisa comparsa di un saggio clochard tra le aiuole di un villaggio ideale

10 Tenuti a battesimo in sede critica, e *pour cause*, dal borgesiano Domenico Porzio e da un letterato anomalo ed elitario come il musicologo e germanista Quirino Principe.

11 Carmignani 2015. Si metta a confronto con la citata intervista questo passaggio, ancor più esplicito, del colloquio intrattenuto con Rossella Basile e inserito in appendice alla sua tesi di Laurea, *Paola Capriolo: mito e immaginario come fuga dalla realtà*, discussa presso l'università "G. d'Annunzio" di Chieti nell'a. a. 2012 - 2013, relatore chi scrive: «Direi che sono quasi due fasi distinte della mia scrittura, in continuità ma diverse, la prima delle quali va fino ad *Un uomo di carattere*, *Il doppio regno*, *Vissi d'amore*, invece da *Una di loro* in avanti i romanzi sono diversi, entra questo rapporto con il mondo. Le cause precise non ci sono, per me come persona, forse per una mia maturazione, il mondo che mi circonda è diventato sempre più complicato quanto più è diventato problematico. Negli anni ottanta il mondo che mi circondava mi sembrava una realtà tutto sommato stabile, di cui ci si poteva anche occupare poco per rivolgersi a problemi di tipo esistenziale, interiori, con il passare del tempo, forse maturando io, forse perché la realtà è cambiata mi sembrava che non si potesse fare finta che questo mondo non esistesse, non occuparsene».

12 «L'apparente incomprendibilità dei libri della biblioteca mi ha aiutata a scoprire un diverso modo di comprendere» (Capriolo 1991: 75).

13 «Ho il sospetto che il mondo di oggi non sia pienamente comprensibile o descrivibile con i mezzi del realismo, che per illuminarlo occorra risalire più indietro, ad altre forme di linguaggio. Di qui il mio interesse per il mito, sia nel senso della costruzione di una sorta di mitologia personale, come avviene nei miei primi libri, sia nel senso della rielaborazione di miti preesistenti: l'Apocalisse nel *Sogno dell'agnello*, il mito di Gilgamesh in *Qualcosa nella notte*, adesso la leggenda del Golem...» (Di Paolo 2012: 261).

separato dal caos che regna nel mondo circostante, ignoto agli abitanti dell'oasi felice grazie all'oscuramento imposto dalle autorità e dai media.

Il privilegio acceca i «tiepidi», incapaci di riconoscere l'umanità di Principe (questo il nome del vagabondo) se non catalogandolo attraverso la distanza antropologica e di ceto, riaffermata anche quando i buoni cittadini elargiscono elemosine varie e compensi in natura in cambio di lavori di manutenzione che nessun altro è più disponibile a svolgere. Principe, colto e dotato del gusto per l'ironia e il paradosso, vive la sua diversità con affettata sprezzatura, mentre, almeno al principio, la comunità non gli è ostile vedendo in lui un pittoresco residuo di epoche remote, un «povero fagotto di stracci» che stuzzica la compiaciuta degnazione nei riguardi di quella «creatura primitiva, per certi versi addirittura aliena, emersa da un mondo del quale lì si conserva soltanto un oscuro ricordo» (Capriolo 1999: 16).

Il *pattern* apocalittico sotteso alla narrazione allinea una serie di eventi straordinari e calamitosi (una spessa nebbia violacea, la scomparsa degli animali, il diffondersi della zizzania tra cittadini abituati a reprimere i loro istinti aggressivi etc.) cui si sottraggono solo Principe e la bambina Sara, fatta oggetto di tenero e protettivo affetto da parte del bizzarro forestiero. Quando la violenza dilagherà nel finto Paradiso rivelandolo come una proterva capitale del peccato, la coppia di «giusti» prenderà il cammino che conduce al mondo esterno, desolata pianura dove ricostruire una nuova società, imperfetta sì, ma consapevole di reggersi sul precario equilibrio di male e di bene. Il tono fiabesco e la propensione a situazioni comiche o grottesche non velano la filigrana allegorica e la severa morale di un racconto che verte su alcuni degli interrogativi principali emersi negli ultimi anni all'interno della produzione letteraria dell'autrice: la colpa e la redenzione, l'esclusione e il rifiuto dell'altro. In maniera solo in parte differente rispetto ai romanzi dell'esordio, queste avventure di stranieri rifiutati dalle nostre società opulente propongono il tema della separatezza («in tutte le storie della Capriolo c'è un chiaro senso di opposizione tra il "mondo" in cui vivono i protagonisti e quello abitato dal resto dell'umanità»¹⁴), soltanto che ora questa segregazione non è volontaria e non costituisce prova di fragilità, piuttosto designa gli eletti, i puri. Se è vero che

lo straniero, prima ancora di essere un personaggio di miti e di storie, è un'immagine o proiezione culturale, presente nella psicologia e nell'immaginario delle comunità umane, fortemente implicata nei processi di costruzione dell'identità dei popoli, delle comunità etniche e in quelle nazionali, quasi sempre caricata di valori simbolici e ideologici. Tanto più le comunità umane sono omogenee, compatte, chiuse in sé, consapevoli di una propria identità specifica, tanto più respingono gli stranieri confinandoli nella loro diversità e accentuandone i tratti differenzianti (Ceserani 1998: 76).

Paola Capriolo accentua la distanza tra lo straniero e la comunità dei residenti facendo del primo un ospite "celeste", un emissario divino in incognito nelle città di Sodoma e Gomorra. Tale schema, che possiamo rintracciare nel pasoliniano *Teorema* (in cui assume connotazioni messianiche e antiborghesi), riaffiora nel mondo contemporaneo protendendosi da una lontananza solo in apparenza invalicabile,

14 Ania 2006: 39.

quella che separa l'uomo "civile" dalle culture ancestrali; come ha scritto Marino Niola, «Il pericolo e la necessità dello straniero sono nel suo essere irriducibilmente diverso, e *numinosamente* inconoscibile. Nello straniero può esserci sempre il dio, e il dio, in molte religioni, è per antonomasia uno straniero che giunge da lontano» (Niola 2003: 257).

Una significativa occorrenza della figura dell'ospite sacro, umile e celato allo sguardo altrui, impreziosisce il primo racconto del dittico *Ancilla*. Nella Tebaide dei santi anacoreti, un vecchio eremita è spinto dal colloquio con un angelo a cercare presso un isolato monastero una donna che meglio di lui si è guadagnata la devozione del popolo per la sua condotta. Dopo essere incappato nell'equivoco e aver escluso la madre badessa e tutte le consorelle, il saggio scopre la santità nell'umile e disprezzata serva del convento (*Ancilla*, appunto). Indotta in confusione dal repentino cambiamento manifestato nei suoi confronti dalle suore, la ragazza sogna gli onori che le saranno tributati e, nel timore di cadere in tentazione per orgoglio e vanità (passioni mai provate prima), abbandona il monastero inoltrandosi nel deserto, dove si perderanno le sue tracce. L'umiltà di questa Cenerentola dei primi secoli si accompagna in *Ancilla* ad un'altra qualità che la contraddistingue accomunandola agli stranieri raminghi in cerca di ospitalità. Ella vive su fondamenta immateriali e ignora le lusinghe del possesso e della proprietà: «Eppure qualcuno abita in quella cella, vi abita come se non vi abitasse, senza affondarvi radici; vi abita forse da lunghissimo tempo, ma con una coscienza di trovarsi in una dimora provvisoria quale non è dato di osservare nemmeno nel viaggiatore di passaggio che scenda alla locanda per trascorrervi un'unica notte» (Capriolo 2008: 20).

I romanzi pubblicati da Mondadori, *Qualcosa nella notte* e *Una luce nerissima*, reinnestano sul tronco della tradizione romanzesca moderna (sulla scorta del Mann della tetralogia di Giuseppe) lo spirito che aleggiava nell'epica e nella narrativa tramandata oralmente (cui si può ricondurre, almeno in parte, l'ispirazione della riuscitissima rilettura della Golemlegende). Astraendosi dal racconto, scegliendo la via dell'impersonalità, la scrittrice afferma per diversa via il potere demiurgico della parola.¹⁵

La svolta impegnata è compiuta a pieno titolo nel 2001 con *Una di loro*. L'evasività e il mistero che circondano Iasmina e la sua gente sono l'eredità delle passate stagioni, come pure il ricorso a corrispondenze e analogie con le matrici mitiche. Facciamo subito conoscenza con un personaggio che ben figurerebbe nei primi cast della Capriolo, uno studioso di estetica in vacanza in un ameno e prospero villaggio alpino situabile approssimativamente nell'area centroeuropea (Svizzera, Austria, Baviera). Egli è alle prese con uno studio sulla figura di Narciso e intraprende, invece, una discesa al fondo delle paure sociali e del pregiudizio all'inseguimento di una Proserpina dal fascino inspiegabile, l'umile Iasmina (un'immigrata, forse una profuga di guerra,¹⁶ che lavora all'Hotel Flora come donna delle pulizie). Il paradigma del mito, qui assecondato con discrezione e ironia, si rivela ancora attivo, seppure con modalità differenti rispetto allo sfoggio di emblemi di cui si compiaceva il

¹⁵ «Capriolo, insomma, in molte occasioni, mescolando rimpianto e delusione, testimoniava la sua ostinata fiducia nel «dio narrante», e quindi nell'originaria ingenuità dell'uomo epico, e al tempo stesso la lucida coscienza di appartenere a una dissacrata modernità, nella quale le cose esistono tutt'al più come rappresentazioni di sé, come autentiche falsificazioni del reale, come sue evanescenti apparizioni» (De Michelis 2012: 611).

¹⁶ «Qualcosa mi diceva che Iasmina era sola al mondo, senza alcun vincolo salvo quelli che la legavano alla folla indistinta della "sua gente"» (Capriolo 2001: 145).

virtuosismo dell'autrice de *La grande Eulalia*. Ora il filo del mito collega gli antichi racconti fondativi con le conformazioni che essi assumono nel momento in cui trovano incarnazione nel presente e rischiarano la complessità psicologica dell'uomo amplificando a dismisura la portata delle sue azioni e dei moventi che le giustificano:

In tal modo, lo studio della mitologia può diventare un metodo di prospezione psicologica. In effetti, la ragione sufficiente del mito sta nella sua surdeterminazione, cioè nel fatto che esso è un nodo di processi psicologici la cui coincidenza non potrebbe essere né fortuita, né episodica o personale (il mito allora non riuscirebbe in quanto tale e sarebbe soltanto un *Märchen*), né artificiale (le determinazioni sarebbero del tutto diverse, dunque così pure i caratteri e di conseguenza la funzione) (Caillois 1998: 19).

Di Narciso il protagonista conserva l'autoappagamento, il desiderio di rispecchiarsi in un'identità rassicurante, vizio che si spinge fino alla civetteria intellettuale che gli fa decidere di intitolare il suo saggio *Narciso e Narciso*, con una reduplicazione assai indicativa. Impermeabile a qualsiasi serio impegno sentimentale, egli si lancia nella svogliata frequentazione di una sua simile, la ricca e fatua Claudia ma si mantiene a distanza di sicurezza da qualsiasi fiammella sentimentale ne possa scaturire, «convinto che un ironico scetticismo costituisca per un uomo di buon gusto l'unico atteggiamento spirituale tollerabile» (Capriolo 2001: 88). La convenzionalità dell'Hotel Flora e il metodico avvicinarsi di passeggiate, cene e serate in sala concerto (attività che non richiedono un vero investimento emotivo, come pure la schermaglia con Claudia¹⁷) vengono bruscamente interrotti da una serie di eventi inattesi e apparentemente insignificanti: in prima istanza il ripetuto incontro con degli strani vecchi afflitti e macilenti, poveri che con la loro sola presenza incutono al protagonista un sentimento misto di paura e repulsione («qualcosa di simile ho sempre provato di fronte ai malati, o peggio ancora ai defunti: oscillo tra la paralisi totale e un impulso di fuga che riesco a dominare solo a prezzo dei più grandi sforzi»¹⁸). Non si tratta di semplice snobismo: l'intera concezione della vita del maturo uomo di mondo sembra minata da quelle «apparizioni irreali» che emergono dall'ombra e nell'ombra ritornano, senza che sia possibile individuarne la provenienza e la destinazione.

Il punto di rottura dell'ordinaria routine è rappresentato dal manifestarsi dell'ospite. Una straniera che lavora come inserviente stagionale in albergo e che colpisce l'uomo perché anche mentre si dedica alle consuete incombenze appare avvolta da «una sorta di grazia rassegnata, una paziente bellezza» (Capriolo 2001: 33). La fragilità, l'insicurezza dell'estraneo, la povertà estrema le conferiscono un crisma di eccezionalità. Il protagonista si mette allora sulle sue tracce e si dirige nel corso delle quotidiane passeggiate in una zona sconosciuta, orientandosi grazie a dei vecchi cartelli che indicano un fantomatico Grand Hôtel d'Europe et des Alpes, probabile

17 «Eppure amo queste futili conversazioni, questi legami tenuissimi che si intrecciano in albergo senza scalfire minimamente la reciproca estraneità. Qui si conduce un'esistenza sospesa, quasi in forma di gioco, si instaurano abitudini provvisorie delle quali si conosce in anticipo la fugacità e cui tuttavia ci si dedica con impegno, non vivendo davvero, ma dedicandosi per qualche settimana a una garbata parodia della vita» (Capriolo 2001: 10).

18 Capriolo 2001: 29.

rifugio di Iasmina e del silenzioso popolo di vecchi e bambini a cui si accompagna. Un articolato sistema di doppi e di rifrazioni speculari collega l'Hotel Flora, lindo e un po' kitsch, e questo albergo che i valligiani non amano ricordare (apprenderemo che in un tempo lontano era la sontuosa meta di villeggiatura dell'aristocrazia europea, mentre ora è ridotto a logoro ospizio per miserabili). Mondo a parte, retto da leggi speciali, il Grand Hôtel pullula di umanità sofferente e produce nel suo visitatore uno shock estetico che sembra contraddire i postulati della sua visione della realtà:

Se non riesco a cancellare dalla memoria quell'edificio è perché ai miei occhi esso non è soltanto "un posto orribile", ma una fonte di fascino, perché nei tremendi contrasti che racchiude ho ravvisato sin dal primo istante una certa bellezza. Una strana specie di bellezza, cui è persino improprio attribuire questo nome, una bellezza che non trova spazio in nessun trattato di estetica e che pure si manifesta incontrovertibile nonostante tutte le disarmonie, o forse per mezzo di esse (Capriolo 2001: 87).

In un primo momento osservatore casuale, invitato poi da Iasmina, l'uomo combatte vanamente il desiderio di tornare in quel luogo per timore di assoggettarsi al magnetismo emanato dalla ragazza, «un'energia sommersa e ostinata, cui ho sentito di dover piegarmi» (Capriolo 2001: 147). Iasmina inaugura un piccolo corteo di figure femminili delineate ossimoricamente, descritte come deboli e al contempo detentrici di un potere che trae alimento proprio dalla loro innocenza e sottomissione.¹⁹ Per la prima volta si affaccia alla mente del protagonista la possibilità di una dimensione diversa da quella in cui lo status sociale e l'agiatezza garantiscono ogni diritto, anche quello al lusso e al superfluo; se ne renderà conto quando un malfunzionamento della carta di credito, che non viene accettata in un ristorante, lo proietterà in una situazione simile a quella provata giornalmente dai miseri compagni di Iasmina procurandogli un senso di vertigine riconducibile al «vacillare dell'identità».²⁰ Il rischio della spersonalizzazione, una volta riconosciuta valida l'equazione denaro-essere sociale lo getta in una profonda instabilità spingendolo a una fuga repentina da quei luoghi, divenuti inquietanti. Tuttavia, durante il viaggio in treno, presto interrotto, è «tormentato dal dubbio di aver dimenticato qualcosa, qualcosa che mi appartiene e di cui non potrei fare a meno» (Capriolo 2001: 163). La risoluzione del conflitto interiore avviene quando egli, senza più ribellarsi, sente slittare il baricentro della sua esistenza, non più egoisticamente raccolta in se stessa ma disposta a riposizionare il confine che delimita gli spazi dell'integrazione fino a tangere quella "terra di nessuno" che è appannaggio del povero, del migrante, del profugo. L'estraneità, come ha osservato Julia Kristeva, cessa allora di far sentire la propria presa su un'umanità divisa: «Lo straniero comincia quando sorge la coscienza della mia differenza e finisce quando ci riconosciamo tutti stranieri, ribelli

19 «Paola Capriolo si è spesso soffermata nei suoi libri su un tipo particolare di personaggio femminile: serva e padrona, vittima e carnefice insieme. Anzi, talmente vittima da potersi trasformare in giudice e, all'occorrenza, aguzzino. E talmente immedesimata nella condizione servile da sveltare all'improvviso su tutto e su tutti, fino a reclamare il trono dal quale era stata spodestata» (Zaccuri 2015).

20 «La carta di credito continua a funzionare benissimo, come ho avuto modo di appurare l'indomani stesso servendomene per certi acquisti in un negozio del villaggio, tuttavia non si è dissipato in me quello strano sentimento che avevo provato al ristorante, quasi di un vacillare della mia identità» (Capriolo 2001: 129).

ai legami e alle comunità» (Kristeva 1990: 9).

Con *Il pianista muto*, del 2009, l'Altro assume le sembianze di un giovane «fragile e indifeso» ritrovato sulla riva di una cittadina atlantica dall'infermiera Nadine e accolto nella vicina clinica, dove medici e degenti sono attratti dal mistero impenetrabile che circonda il ragazzo. Le circostanze del suo salvataggio, unitamente al suo rifiuto di comunicare, lo affratellano a quegli stranieri chiamati a risvegliare le coscienze come se avessero ricevuto il mandato da una potenza superiore. La sua è una diversità radicale: «non apparteneva a nessun ambiente, a nessuna classe; era piombato tra loro all'improvviso come una meteora proveniente da stelle remote, e altrettanto all'improvviso se ne sarebbe andato per scomparire in un'estraneità così assoluta da sfidare persino l'immaginazione di un'insaziabile lettrice di cronache mondane» (Capriolo 2009: 52-53). A confronto non appare degna di considerazione la sofferenza di Nadine, che è di colore e, sentendosi un'esclusa, sogna di integrarsi magari proprio grazie alla curiosità che lo straordinario paziente che le è affidato suscita negli avventori della locanda Leone Rosso (vi condurrà di nascosto il ragazzo a costo della perdita dell'impiego).

Muto o traumatizzato al punto da perdere la parola, l'ospite senza nome si rivela possessore di un diverso linguaggio, quello della musica. Le sue straordinarie capacità di virtuoso del pianoforte sollevano i clamori della cronaca, scalpore cui egli resta impassibile con «la sua aria sgomenta e la sua assoluta impermeabilità a qualsiasi altra voce»²¹ che non fosse quella del pianoforte su cui esegue ogni sera, a beneficio di una piccola platea di *habitués*, brani di Mozart, Schumann, Schubert. Dinanzi all'occhio incredulo dei medici la musica dispiega il suo potere demonico: la prima ad accorgersene, quasi per istinto, è l'incolta Nadine, che si mostra gelosa di ciò che tiene distante da lei quel giovane cui si è attaccata di un affetto morboso. D'altro canto, il direttore della clinica, digiuno di musica, affida alle lettere a un amico le impressioni ricavate dal caso del pianista muto e dal proprio percorso di iniziazione all'arte di Euterpe. Dapprima si interessa alle biografie dei musicisti, poi riconosce le valenze gnoseologiche della melodia (strumento utile, a patto di conoscerne il segreto linguaggio, per disserrare le chiavi dell'anima), infine ne coglie l'anelito alla liberazione (accunandola in ciò alla follia) per poi riconoscere che nessuna catarsi può scaturire dall'aspirazione delle passioni che ne costituisce la materia prima e il punto di ricaduta: «anziché lenire le ferite dei malati sembra alludere a un'inquietante commistione tra il loro mondo e il nostro» (Capriolo 2009: 147). La musica può essere, come afferma il signor Rosenthal (reduce dai campi di concentramento prostrato da un dolore che si annida nella memoria), «la lingua materna della nostalgia, l'assorta lingua degli angeli che rammentano il loro paradiso»²² ma più di frequente è il richiamo dell'abisso ad essere veicolato dalle note. La lancinante condizione di "salvato" del signor Rosenthal esige un pegno di sofferenza e di rimorso nei confronti dei "sommersi" inghiottiti dal lager, primo tra tutti il giovane pianista Isaac, ribattezzato «figlio della promessa», che è costretto ad allietare gli aguzzini e suona, come da una prospettiva postuma, già oltre la morte, il disperato ultimo lied della *Winterreise* schubertiana, *Il sonatore d'organetto*. Ogni paziente ritrova i propri demoni grazie alle facoltà medianiche della musica e, a seconda del grado di sopportabilità dello strazio celato nel cuore, ciascuno reagisce in modo diverso. Il pianista muto sembra dedicare idealmente le sue esecuzioni a

21 Capriolo 2009: 96

22 Capriolo 2009: 70.

Rosenthal, pur non potendo a rigor di logica conoscere la sua vicenda, e così quando questi si suicida egli, come mosso da una forza ignota, esegue meccanicamente, con lentezza e inespressività strazianti, la «spettrale filastrocca» del sonatore di organetto. La musica, scesa in terra da un'altra regione dello spirito, è l'Altro rispetto alla vita terrena: alla stessa stregua, il pianista muto rappresenta la personificazione dello straniero cui chiedere un responso su se stessi.²³

Con *Caino*, del 2012, Paola Capriolo tocca il tema dello straniero come ospite sacro, le cui offerte di umiltà e dedizione Dio «riguarda» benevolmente, mentre disdegna i ricchi doni di Caino. La narrazione biblica subisce una torsione ermeneutica che fa sì che essa venga calata nei nostri giorni senza che l'esemplarità della storia ne risulti sminuita. Si tratta di un romanzo "semplice", di pochi e nitidi armonici, che narra la «sfibrante ossessione»²⁴ che un realizzato consulente di marketing matura nei confronti di Milagro, «insignificante» ragazzina proveniente da uno sperduto paese dell'America Latina. Max e la moglie ostentano modi gentili a mascherare il disprezzo e la commiserazione per la loro domestica, priva di legami e oggetto di offese razziste da parte di una banda di teste rasate. L'ambientazione è scarsa: si riduce all'appartamento con la cameretta dove Milagro riceve le visite dell'entità che dà un senso alle sue giornate infondendole forza e portandola ad un trasporto estatico. Questi è un ospite divino, giacché si manifesta come luce che prende vaghe fattezze corporee, e un'immagine cristica, come si evince dalle piaghe alle mani. Di fronte alla grazia superiore che riscatta quella ragazza che non possiede nulla ed è paga del suo stato, Max che è parte di un mondo di desideri inappagati e di venerazione dei beni materiali si sente un reietto, respinto da quella stessa presenza che accompagna Milagro «nel suo nuovo stato di trasognamento».²⁵ La curiosità incredula diviene invidia e poi odio per la serva divenuta «regina» di un regno non visibile: tutta l'insoddisfazione verso la vita falsa che conduce alimenta quell'odio che trasformerà Milagro in una martire.²⁶ Ella sarà doppiamente «vittima sacrificale». Verrà violentata dal branco dei naziskin proprio nel momento di maggiore debolezza, quando, istigata dal padrone che crudelmente insinua che quell'essere soprannaturale potrebbe essere di natura diabolica, Milagro sollecita la manifestazione dell'«amico» (il lessico e la simbologia sono quelli della mistica). L'atto di sfiducia comporta il ritirarsi della presenza di luce e il tormento della povera ragazza, abbandonata al suo stato e soggetta a visioni e presagi (la puntura di una rosa azzurra). Infine il suo destino si compie quando Max, che la pedinava costantemente e ha assistito alla violenza inflittale, la strangola in cucina per poi impiccarsi dopo aver in un primo tempo tentato, su consiglio della moglie, di nascondere l'accaduto abbandonando il cadavere nel parco. L'analogia con il modello biblico è condotta con assoluta coerenza, se il tono solenne sostituisce alla psicologia tortuosa di Max considerazioni meglio rispondenti all'esemplarità della leggenda: «E come altro,

23 «Lo straniero è una superficie speculare che riflette immagini, e sono le nostre immagini che noi vediamo; assai meno, forse mai, vediamo ciò che lo straniero è, e che non può che sfuggirci proprio perché non ci appartiene. E come la nostra vista, i nostri occhi minacciano lo straniero, allo stesso modo, dagli occhi dello straniero, da quello sguardo inconsueto, ci sentiamo minacciati, minacciati di una verità che vediamo e neghiamo» (Domenichelli 1997: XXVII).

24 Capriolo 2012: 154.

25 Capriolo 2012: 30.

26 «La odiava dell'odio amaro e intossicante che chi non ha nulla nutre per chi ha tutto, tanto più amaro se a scoprire la propria irrimediabile miseria è colui che possiede la terra, mentre l'eletto, il privilegiato, non è altro che un semplice pastore costretto a guadagnarsi la vita tra stenti di ogni genere» (Capriolo 2012: 136).

se non distruggendo, avrebbe potuto stabilire un rapporto con quella sfera da cui era escluso, con quella sfuggente, incomprensibile sfera di felicità che lei sembrava attingere ad ogni respiro?» (Capriolo 2012: 90). L'analisi delle ragioni dell'agire di Caino proposta dall'Antico Testamento non è sconfessata da moderne letture della relazione con lo straniero, ospite-nemico (*Hospes-Hostis*), come quella offerta da Emmanuel Levinas:

L'incontro con altri consiste nel fatto che malgrado l'estensione del mio dominio su di lui e della sua sottomissione io non lo possiedo. [...] Io lo comprendo a partire dalla sua storia, dal suo ambiente, dalle sue abitudini. Ciò che in lui sfugge alla comprensione, è proprio lui, l'essente. Io non posso negarlo parzialmente, nella violenza, cogliendolo a partire dall'essere in generale e possedendolo. Altri è l'unico essente la cui negazione non può annunciarsi che come totale: un assassino. Altri è il solo essere che io posso voler uccidere (Levinas 2002: 38).

L'ultimo romanzo dell'autrice nata a Milano nel 1962, *Mi ricordo* del 2015, costituisce un traguardo importante per la ricerca narrativa iniziata con *La grande Eulalia*. Anche in questo caso possiamo rinvenire uno spunto attinto dal mito: qui la storia della domestica cinquantenne Sonja, che cerca la verità sul suicidio della madre Adela, rammenta «la leggenda della moglie di Lot che, voltandosi indietro, fu tramutata in una statua di sale; ma era appunto una leggenda, un polveroso spauracchio custodito nella Bibbia di famiglia» (Capriolo 2015: 11). Il ricordo, che si fa largo tra le atrocità della storia, è il protagonista di questa lotta d'amore tra una figlia che si sente rifiutata e una madre inerte, dopo che l'esperienza del Lager l'ha trasformata in «una profuga che la casa della gioia, questa patria infernale, ha lasciato dietro di sé» (Capriolo 2015: 207). Il libro costituisce anche un drammatico autodafé dei Grandi Temi (la Bellezza, Il Mito, il Tempo) che affollavano le pagine dei primi romanzi. Adela è finita nel campo di concentramento, ritrovandosi d'improvviso da membro rispettato della comunità a oggetto di scherno e di odio, per aver voluto testardamente inseguire il suo sogno di bellezza e la sua infatuazione adolescenziale per il Maestro, un grande poeta austriaco che intrattiene con lei un carteggio eleggendola a sua musa, anzi Ninfa. L'astratto ed evasivo culto dello stile professato dal poeta è bollato come un atto di connivenza con il male che si stava impadronendo del paese; Adela e il suo idolatrato Maestro, perso «in un inaccessibile altrove dove nessuna voce del mondo può penetrare, solo la voce interiore, l'armonioso comando della Musa»,²⁷ intrattenevano sul ciglio dell'abisso i loro discorsi sulla bellezza salvifica e redentrice. Dietro la facciata della galanteria e della vocazione al Bello si nasconde il mostro dell'indifferenza e della complicità: dalle lettere si evince l'esaltazione ideologica filonazista che contagia il poeta fino a fargli ripudiare la sua ninfa, ridotta a «ebreuccia»; quella poesia dal timbro rilkeano e dalla plasticità degna di Stefan George è frutto di uno stile cesellato ma vuoto, in cui l'armonia delle forme imbozzola un credo nichilista (*Cantami, o Nulla* è il titolo di una raccolta). Il punto più basso della parabola infame del Maestro è quel verso spietato – *Ti so e ti dimentico* – rivolto alla sua Ninfa ora non più utile cui Sonja contrappone l'ostinata volontà di capire e di ristabilire il ricordo come unico legame

²⁷ Capriolo 2015: 36.

possibile con i suoi morti, la madre assente e il padre distrutto dall'alcolismo dopo il suicidio della moglie. Sonja è un personaggio vero, persino sgradevole a tratti, per la brutalità con cui prende atto delle illusioni che hanno condizionato il suo destino e quello dei suoi cari. In cerca di risposte si insinua nella casa familiare, ora occupata da un «usurpatore», un arido vecchio bisognoso delle sue cure di badante che un ictus ha ripiombato indietro nel tempo.²⁸ Ma ormai anche lei è una straniera e non può, alla morte del suo assistito, rimanere sotto quel tetto. Così decide di lasciare la città, non prima però di aver gettato nel fiume che aveva inghiottito la madre le lettere del Maestro, come un ultimo rituale di purificazione compiuto in «un'aria irrespirabile per i fantasmi» (Capriolo 2015: 246). La realtà squallida che il ripiegarsi delle illusioni si lascia dietro è la sola atmosfera che Sonja, straniera a se stessa e ospite nella sua casa, conosca. Anche il suo contraltare, la bella e sognatrice Adela, è un'estranea, privata delle radici, del proprio nome (le ragazze vengono ribattezzate Sara) e persino del proprio corpo nelle notti trascorse nella casa dalle persiane rosse (per descriverle, la Capriolo adotta un registro da favola nera, in cui i nazisti sono allo stesso tempo Principi sprezzanti ed Orchi). Prima che qualcosa si incrinasse definitivamente dentro di lei, Adela, a differenza di Sonja condannata alla prosaicità e al lutto, aveva potuto discorrere con il Maestro della frase di Myškin nell'*Idiota* sulla bellezza che salverà il mondo e credere in una Terra Promessa che l'Arte addita e poi disconosce:

ma la bellezza, in cui lei è abituato a vivere e a respirare come nel suo elemento naturale, anche per me è una patria, l'unica che riconosco. Una patria lontana, quasi sconosciuta, intravista soltanto attraverso le nebbie dell'esilio, come quella Terra Promessa che da piccola udivo menzionare dai vecchi durante il pranzo pasquale; ma anch'io, almeno in sogno, abito lì (Capriolo 2015: 22-23).

Riferimenti bibliografici

- Amoroso, G. (2002). *Le sviste dell'ombra. Narrativa italiana 1999-2000*. Soveria Mannelli: Rubbettino.
- Ania, G. (2006). *Paola Capriolo. Mitologia, musica, metamorfosi 1988-1998*. Firenze: Cesati.
- Assunto, R. (1981). *Filosofia del giardino e filosofia nel giardino. Saggi di teoria e storia dell'estetica*. Roma: Bulzoni.
- Basile, R. (2013). Intervista a Paola Capriolo inserita in appendice alla tesi di Laurea discussa presso l'Università "d'Annunzio" di Chieti nella sessione 2012-2013.
- Benn, G. (2002). *Da "Curriculum di un intellettuale" [1934]*, in Maria Fancelli (ed.), *Cervelli*, a cura di Maria Fancelli. (p. 89-97). Milano: Adelphi.
- Caillois, R. (1998). "Funzione del mito", in Roger Caillois, *Il mito e l'uomo*. (p.9-20). Torino: Bollati Boringhieri.
- Capriolo, P. (1988). *La grande Eulalia*. Milano: Feltrinelli.

²⁸ «La semplice e casuale rottura di un vaso sanguigno all'interno del suo cervello gli aveva consentito di sconfiggere il tempo, di piegarne l'atroce dissipazione nel cerchio rassicurante del ritorno» (Capriolo 2015: 122).

- Capriolo, P. (1989). *Il nocchiero*. Milano: Feltrinelli.
- Capriolo, P. (1991). *Il doppio regno*. Milano: Bompiani.
- Capriolo, P. (1992). *Vissi d'arte*. Milano: Bompiani.
- Capriolo, P. (1995). *La spettatrice*. Milano: Bompiani.
- Capriolo, P. (1996a). *L'assoluto artificiale. Nichilismo e mondo dell'espressione nell'opera saggistica di Gottfried Benn*. Milano: Bompiani.
- Capriolo, P. (1996b). "La descrizione", in Giovanni Francesio (ed.), *L'officina del racconto. Conversazioni con Giuseppe Pontiggia, Paola Capriolo, Michele Mari, Aurelio Picca, Vincenzo Pardini, Nico Orengo, Carlo Fruttero, Andrea De Carlo, Vincenzo Cerami, Luca Doninelli*. (p. 84-98). Forlì: Nuova Compagnia.
- Capriolo, P. (1996c). *Un uomo di carattere*. Milano: Bompiani.
- Capriolo, P. (1998). *Barbara*. Milano: Bompiani.
- Capriolo, P. (1999). *Il sogno dell'agnello*. Milano: Bompiani.
- Capriolo, P. (2001). *Una di loro*. Milano: Bompiani.
- Capriolo, P. (2003). *Qualcosa nella notte. Storia di Gilgamesh, signore di Uruk, e dell'uomo selvatico cresciuto tra le gazzelle*. Milano: Mondadori.
- Capriolo, P. (2005). *Una luce nerissima*. Milano: Mondadori.
- Capriolo, P. (2008). *Ancilla*. Roma: Perrone.
- Capriolo, P. (2009). *Il pianista muto*. Milano: Bompiani.
- Capriolo, P. (2012). *Caino*. Milano: Bompiani.
- Capriolo, P. (2015). *Mi ricordo*. Firenze: Giunti.
- Carmignani, P. (2015). *Giornale di Brescia*, 3 maggio.
- Ceserani, R. (1998). *Lo straniero*. Roma-Bari: Laterza.
- De Michelis, C. (2012). "I primi libri di Paola Capriolo", in Paola Ponti (ed.), *Oltre la letteratura. Studi in onore di Giorgio Baroni*. (pp. 609-615). Pisa-Roma: Fabrizio Serra.
- Di Paolo, P. (2012). "Paola Capriolo", in Paolo Di Paolo, *La fine di qualcosa. Scrittori italiani tra due secoli*. (pp. 256-262). Roma: Perrone.
- Domenichelli, M. (1997). "Pensiero straniero", in Mario Domenichelli, Pino Fasano (eds.), *Lo straniero*. (pp. XXV-XLIX). Roma: Bulzoni.
- Jabès, E. (1991). *Uno straniero con sotto il braccio un libro di piccolo formato*. Milano: SE.
- Kristeva, J. (1990). *Stranieri a se stessi*. Milano: Feltrinelli.
- Levinas, E. (2002). "Altri come interlocutore", in Emmanuel Levinas, *Tra noi. Saggi sul pensare-all'altro*. (p. 38-52). Milano: Jaca Book.
- Niola, M. (2003). "La legge dell'ospitalità", in Alberto Folini (ed.), *Hospes. Il volto dello straniero da Leopardi a Jabès*. (pp. 255-260). Venezia: Marsilio.
- Pellegrini, E. (2005). "Paola Capriolo", in Ernestina Pellegrini, *Altri inchiostri. Ritratti e istantanee di scrittrici*. (p. 49-52). Salerno: Ripostes.
- Zaccuri, A. (2015). *L'Avvenire*, 17 aprile.

THE ENIGMA OF THE GUEST. THE PRESENCE OF THE OTHER IN PAOLA CAPRIOLO'S WORKS (2001-2016)

Abstract

From the first stories of *La grande Eulalia* up to the late *Mi ricordo*, Paola Capriolo's narrative production analyses the dark sides of the human mind by turning to both Myth and Art as privileged channels to comply with mystery. Every time she develops the great metaphor of the world as a theatre or penetrates into the recesses of the pained psyche, Paola Capriolo provides us with "identity tales", meaning the bewilderment or loss of consciousness. Starting from the novel *Una di loro*, the topic of the 'holy' guest (the issue of the foreigner who brings salvation or threat) mingles with the revival of the mythical code. The latter is produced through formal patterns stemming from the Great Narrations of tradition (the modern novel, epic poetry, the Bible), in order to probe the anxieties and desires of contemporary man.

Keywords: Paola Capriolo, Myth, Stranger.