

Dal ricordo al racconto.
Origine e alterazione della memoria in *Tristano muore*

Alessandro Ceteroni
Università degli Studi di Macerata

Abstract

Quando in un romanzo il materiale narrativo coincide interamente con la memoria del personaggio, diviene necessario chiedersi come si stabilisca il grado di verità della sua testimonianza. In questo articolo cercheremo di ricostruire i processi psichici che determinano la percezione e la rielaborazione dell'esperienza da parte di Tristano, cercando di spiegare in che modo i ricordi si originino, si alterino e si organizzino in quel racconto orale, che lo scrittore/testimone avrà il compito di tradurre in forma scritta.

Parole chiave

Tristano muore, memoria, allucinazioni, déjà vu.

Contatti

alessandroceteroni@gmail.com

1. Per un avviamento al *Tristano*

La psicologia cognitiva insegna a valutare il ruolo del corpo umano nel processo di rielaborazione dell'esperienza vissuta: un ambito di ricerca che può senz'altro giovare all'interpretazione del *Tristano muore* di Antonio Tabucchi, dal momento che il testo è il racconto delle memorie del protagonista. Questo articolo intende esaminare in particolare i meccanismi di produzione e di alterazione della memoria di Tristano, impegnandosi a realizzare una mediazione tra i principi della psicologia cognitiva e le prerogative semiotiche del testo.

A tal proposito, occorre premettere che il *Tristano* si configura come la testimonianza scritta di una confessione orale. Il romanzo è l'esito della collaborazione tra due personaggi interni al testo: Tristano, che racconta a voce i propri ricordi, e lo scrittore, che li ascolta e li trascrive. Ciò significa che la memoria finale, quella cioè che viene preservata e consegnata al lettore del romanzo, è una costruzione graduale e complessa. La memoria diventa il prodotto di una serie di passaggi: il primo è la verbalizzazione orale realizzata da Tristano, il secondo è la trasposizione scritta dello scrittore, il terzo è il momento della ricezione di cui è protagonista il lettore reale. A complicare l'impianto semiotico del *Tristano* rispetto ad una normale autobiografia, subentra oltretutto il fatto che Tristano non è un personaggio realmente esistito, e che pertanto l'attendibilità del suo racconto non può essere verificata tramite il confronto con una biografia extratestuale.

Le considerazioni semiotiche sul *Tristano* pongono la necessità di una riflessione preliminare sul ruolo della memoria nella finzione narrativa. Questo ruolo deve essere problematizzato prima di iniziare l'analisi del testo, perché se adottassimo un concetto aprioristico di memoria cadremmo nel paradosso di fornire un'interpretazione del testo (che è, appunto, una memoria) prima di averlo interpretato. Distinguere il ruolo della memoria dal concetto di memoria non è un vezzo sofisticato, bensì un fondamentale spartiacque

metodologico. Il ruolo indica infatti l'insieme delle dinamiche psichiche, sensoriali, comunicative ed estetiche che determinano l'emergere della memoria dapprima come atto verbale, in seguito come atto scritto. La psicologia cognitiva fornisce in tal senso una strumentazione capace di scomporre e ricomporre i processi mnemonici, in modo tale che la struttura della memoria emerga direttamente dal testo. Come osserva Ballerio a proposito della *Vita* alfieriana, la critica letteraria valuta invece il più delle volte la memoria «in conseguenza di più ampi postulati ermeneutici, senza che si guardi a quelle scienze che sulla memoria possono offrire indicazioni utili per formarsene un'idea più complessa» (224). Il sentiero che si sceglie di seguire in questo articolo è, con ogni evidenza, quello di intendere la memoria come ruolo. Si tratterà dunque di scomporre il processo memoriale nei diversi passaggi che lo costituiscono, riunendo in una medesima proposta metodologica gli strumenti critici della psicologia (ossia lo studio della memoria come attività psichica) con quelli della letteratura (ossia lo studio della memoria come narrazione), rinnovando così il dialogo tra scienza e letteratura.

Cerchiamo a questo punto di comprendere come si strutturi il sistema comunicativo del *Tristano*, in virtù dei diversi passaggi della memoria. A mettere in contatto gli estremi dell'autore reale (Antonio Tabucchi) e del lettore reale, sono un emittente (lo scrittore/testimone che assiste al racconto di *Tristano* e lo mette in forma scritta); un io-narrante (*Tristano*, che è l'unico personaggio a prendere la parola nel romanzo); un messaggio (la memoria di *Tristano* rielaborata dallo scrittore/testimone); un referente (il racconto di *Tristano*, che si svolge mentre il personaggio è a letto, anziano, con una gamba in cancrena, nell'ultimo mese di vita, in una camera dove si affacciano due altri personaggi: lo scrittore/testimone e la domestica Frau); un canale (la voce, attraverso cui si realizza la comunicazione tra i personaggi della finzione narrativa, e la scrittura, che rende invece possibile la comunicazione con il lettore reale); un codice (il linguaggio verbale scritto dello scrittore/testimone); un lettore implicito (che, come dimostreremo, tende a coincidere con lo scrittore/testimone). Se ne ricava l'esistenza di almeno tre circuiti comunicativi: il primo si svolge internamente a *Tristano*, quando si sforza di verbalizzare l'esperienza vissuta. Questo processo è descritto nel romanzo come una comunicazione interiore tra *Tristano* e i propri ricordi, più o meno alterati, che non di rado assumono la forma di vere e proprie missive mandate a *Tristano* da altri personaggi. Di questo circuito comunicativo è dunque emittente e destinatario *Tristano*, nel senso che è il personaggio a dialogare con se stesso, a selezionare i ricordi, ad alterarli, a tradurli in parole e ad infondere in essi la voce. Nel momento in cui li racconta allo scrittore, si entra nel secondo circuito comunicativo. Il canale è ora la voce, l'emittente è sempre *Tristano*, ma il ricevente è lo scrittore che è stato invitato a raccogliere la testimonianza. Il terzo circuito si realizza mediante la scrittura, ed ha per emittente lo scrittore e per destinatario il lettore reale. Quest'ultimo circuito finisce per inglobare i precedenti, poiché viene a coincidere con l'intero romanzo.

Per la verità, il testo suggerisce l'esistenza di un quarto circuito comunicativo, in cui l'emittente diventa il lettore reale. Ci arriveremo al termine di questo capitolo, tutto dedicato allo studio dei processi semiotici del *Tristano*. Prima però occorre capire in che modo si realizzi il passaggio da un circuito comunicativo all'altro. Per quanto riguarda il nesso tra emittente (scrittore) ed io-narrante (*Tristano*), possiamo ipotizzare che la trascrizione scritta dello scrittore si sforzi di essere il più fedele possibile al discorso orale di *Tristano*. Questa scelta si manifesterebbe, a livello stilistico, nella frammentazione del tessuto narrativo e tematico, poiché *Tristano* apre e chiude continuamente parentesi della propria vita senza seguire un preciso filo logico. Lo scrittore avrebbe potuto organizzare

il materiale in altro modo (ad esempio, secondo l'ordine cronologico degli eventi narrati), ma preferisce mantenere una disposizione mimetica della testimonianza originale.

Prima di diventare emittente della testimonianza scritta, lo scrittore è però il ricevente del racconto orale. In che modo passa da una funzione all'altra? Si osservi che il romanzo è fitto di appelli di Tristano allo scrittore,¹ nei quali non mancano riferimenti alla corporeità dello scrittore e ai suoi stati d'animo. Ora, sebbene l'idea di equiparare i personaggi a funzioni narrative non ci entusiasmi, riteniamo che lo scrittore/personaggio agisca in questa sede come un filtro silenzioso: un dispositivo di mediazione tra Tristano e il lettore reale, poiché in una prospettiva meta-narrativa gli appelli di Tristano sono dei modi per rivolgersi direttamente al lettore. Lo scrittore/testimone non ha un nome, non ha voce, non ha attributi, ma nonostante ciò respira gli odori della camera di Tristano, mangia e dorme a casa sua, contempla lo stesso orizzonte e condivide con lui il canto delle cicale. Questa figura riesce ad orientare la fruizione del lettore, perché da un lato gli assicura un posto in prima fila vicino a Tristano (funzione di testimonianza, in virtù della quale lo scrittore/testimone tende a scomparire dal testo per farci entrare il lettore, ricoprendo così il ruolo di lettore implicito), mentre dall'altro rielabora il racconto e lo preserva (funzione di trascrizione, in virtù della quale lo scrittore diviene emittente del messaggio letterario).

Il passaggio dal circuito orale al circuito scritto si oggettiva nella sequenza in cui Tristano dà la mano allo scrittore.² Attraverso la stretta di mano, lo scrittore accetta di raccogliere in forma scritta il desiderio di Tristano, che gli inglesi restituiscano ai greci i fregi del Partenone.³ Un desiderio dal valore metaforico, poiché la Grecia e l'Inghilterra per Tristano non rappresentano solo due entità geografiche, così come non è la bellezza dei fregi in sé ad interessarlo più di tanto. Grecia ed Inghilterra sono le opposte allegorie di due distinte concezioni del reale (mitologia antica *vs* cultura massmediatica), della politica (lotta partigiana *vs* democrazia occidentale), della società (l'Oriente da cui tutto nasce *vs* l'Occidente che pretende di scalarlo), dell'amore (Daphne *vs* Marilyn), della cultura (il museo *vs* il paesaggio). La riconsegna dei fregi sta a significare il riconoscimento, se non

¹ Fin dalle prime pagine: «poi te lo spiego, mettiti comodo, tanto ce ne avrai per un po', ma non troppo, non ti allarmare, non più di un mesetto, a occhio e croce, vedrai, prima che finisca l'agosto mi ritiro, hai fatto buon viaggio?» (9); «Non mi guardare la gamba, per favore, anzi, coprimi col lenzuolo... C'è un moscone, lo senti?, batte contro lo specchio, quello stupido, vuole uscire, pensa che lo specchio sia una finestra. Ti ho detto di non guardarmi la gamba, fa proprio schifo, anche se io non la posso vedere, riverso sui guanciali come mi hanno messo, il dottore ha sentenziato che bisogna amputare» (16); «Scrivi, se ti riesce, voglio restare in parole scritte, e se non scrivi subito almeno registra nella tua testa, mentalmente, e poi scrivi con parole tue, come ho capito che sai fare, che uno ti racconta una cosa e tu la scrivi che sembra un'altra» (18); «A ogni modo ora sono stanco, e sarai stanco anche tu, io mi farei un pisolino, magari ti chiamo più tardi con questo campanello che ho fatto installare, suona in tutta la casa, anche qui, lo vuoi sentire?» (34).

² «Ecco, la proposta è questa, io ti racconto quello che volevi sentire, e tu mi scrivi il desiderio di Tristano, secondo me ci guadagni... Ci stai? Se ci stai mi fido, è un patto alla maniera antica, fra gentiluomini... un patto verbale... ma fra di noi è tutto verbale, tutto fatto di parole, no? un gentlemen's agreement, come direbbero gli inglesi... Se ci stai, qua la mano, so ancora stringere una mano, e per te sarebbe la prima volta che mi tocchi» (85).

³ «Insomma, scrivi che Tristano desiderava che restituissero quei marmi al legittimo proprietario, che è un tempio sublime che se non avesse costruito Atena, loro la camera dei lords non ce l'avrebbero, sarebbero ancora dediti alla pastorizia» (84).

del primato, almeno della legittimità di un sistema di valori alternativo a quello occidentale, e in tal senso la letteratura assume una funzione etica.⁴

Tuttavia, non va dimenticato che lo scrittore ha già scritto un romanzo su Tristano. Di quel libro Tristano apprezza la sapienza narrativa, ma qualcosa non lo convince. Egli contesta allo scrittore di aver semplificato certi temi, come quello dell'eroismo, in virtù dei quali Tristano sembrerebbe un divo del cinema. Il motivo per cui Tristano sceglie di chiamare proprio questo scrittore al suo capezzale, tra i tanti che avrebbe potuto contattare, è per chiedergli di riscrivere la storia di Tristano, ma stavolta secondo la verità di Tristano. Questo elemento è fondamentale, perché sta a indicare che la verità etica (il desiderio di Tristano, la sua visione del mondo) diventa parte di una verità estetica (l'intero romanzo) che si rende comunicabile in un nuovo circuito comunicativo.

La stretta di mano realizza pertanto un passaggio di consegne di questo tipo: Tristano (io-narrante del messaggio orale) delega il proprio desiderio (la verità del personaggio) allo scrittore (inteso qui come testimone) che lo deve riscrivere (produzione della verità estetica) e destinarlo al lettore reale del romanzo (nuovo circuito comunicativo). Lo scrittore diviene l'emittente del messaggio scritto, perché è questa la sua prerogativa. Il lettore invece è chiamato a leggere la testimonianza scritta, a infonderle nuova voce. Si spiegano così gli ammonimenti di Tristano circa la necessità di riattivare il racconto orale con una nuova voce, quando la sua sarà venuta a mancare. Si tratta della voce del lettore reale che, al termine del circolo comunicativo, infonde nuovo «fiato» alle parole di Tristano, conservate in forma scritta dallo scrittore.⁵

Altrimenti, chi testimonierebbe per il testimone? L'interrogativo, inserito nel paratesto come citazione di Paul Celan, si ripropone nel finale del romanzo.⁶ La risposta è che l'atto di lettura è la vera testimonianza della testimonianza. Quando si affermava che lettore implicito e scrittore si sovrappongono, si intendeva sostenere che il *Tristano* vuole essere letto come una testimonianza, e che pertanto il lettore reale è incentivato a ricostruire i passaggi della testimonianza. Ora, poiché tali passaggi sono elaborati in forma estetica dallo scrittore/testimone, ciò significa che il lettore reale è chiamato a ripercorrere l'operazione compiuta dallo scrittore: non certo per sostituirlo, ma per completare il senso della testimonianza. Dal prossimo capitolo, ripercorreremo i passaggi descritti in queste pagine, iniziando dalla rielaborazione e dalla verbalizzazione dell'esperienza vissuta in racconto orale da parte di Tristano.

⁴ «Gli inglesi l'eroismo lo stimano, loro l'hanno praticato senza risparmio, se non ci fossero stati loro quando Tristano stava in montagna... questo puoi scriverlo, che Tristano li ammirò sinceramente, in quell'occasione... in altre occasioni meno, voglio dire per certe cose che hanno fatto altrove, e non c'è bisogno di andare tanto lontano, basta pensare al paese della sua Daphne, là sostennero quel fascistone del maresciallo Papagos, e ai greci gli dettero un nuovo duce e un nuovo re, dopo Metaxas, è come gli inglesi concepiscono la democrazia a casa altrui» (83).

⁵ «La vita è fiato, ragazzino, in principio era il verbo, e i preti chissà cosa si son creduti, ma il verbo è fiato, ragazzino, nient'altro che respirazione... nella vita bisogna amare la vita, e a te deve sempre piacere la vita, ricordalo, la morte piace ai fascisti» (40).

⁶ «Di tutto ciò che siamo, di tutto ciò che fummo, restano le parole che abbiamo detto, le parole che tu ora scrivi, scrittore, e non ciò che io feci in quel dato luogo e in quel dato momento del tempo. Restano le parole... le mie... soprattutto le tue... le parole che testimoniano. Il verbo non è al principio, ma alla fine, scrittore. Ma chi testimonia per il testimone? Il punto è questo, nessuno testimonia per il testimone» (155-156).

2. Origine e alterazione dei ricordi

In questo capitolo si proverà a rispondere ad una domanda: come si stabilisce il grado di verità delle dichiarazioni di Tristano? Sappiamo dal capitolo precedente che il romanzo è l'esito dell'esercizio di traduzione dello scrittore: in quanto tale, la narrazione contiene già delle alterazioni rispetto al racconto orale. Il racconto medesimo è peraltro una finzione narrativa – Tristano non è infatti un personaggio realmente esistito. Si può convenire che, accettando il patto narrativo con l'autore, si acconsente a ritenere che le modifiche apportate dallo scrittore/testimone alla testimonianza orale di Tristano siano minime. Di conseguenza, si può provare a ricostruire il processo mnemonico originario, quando Tristano mette i ricordi in forma verbale e narrativa.

Per riuscire in questa operazione sarà utile il ricorso alla psicologia cognitiva, perché essa offre gli strumenti per riconoscere e comprendere le dinamiche attraverso cui si rende possibile il processo di percezione e di rielaborazione dell'esperienza vissuta. La scelta è legittimata dal testo stesso del *Tristano*, che riserva molta attenzione alla fenomenologia della verbalizzazione, ossia al disporsi graduale dei ricordi, parola dopo parola, in forma di racconto. La psicologia cognitiva agevola l'analisi e la comprensione di questi fenomeni, consentendo quindi al critico di muoversi nel rispetto filologico del testo.

Il ricorso alla psicologia cognitiva è inoltre motivato dal fatto che il *Tristano* sembrerebbe prendere le distanze dalle interpretazioni troppo rigide o pre-costituite dei processi interni alla psiche umana, prima fra tutte dalla psicoanalisi. Questa sensazione si ricava dalle sequenze in cui la psicoanalisi è citata in modo esplicito o implicito, ossia nei colloqui tra Tristano e il dottor Ziegler e nella parodia del «filosofo ridens».⁷

Vorremmo iniziare proprio dalla sequenza del filosofo ridens. Tristano racconta la diagnosi che certi «dottori sdottoreggianti», gli Abderiti, fecero del comportamento di Democrito, il filosofo che amava farsi beffa dei concittadini. Secondo i dottori Democrito dovrebbe curarsi, tanto che gli prescrivono dei farmaci. Ma il filosofo deride la diagnosi e se ne va, lasciando intendere che il suo malessere non è curabile né con le medicine, né con le terapie.

Sebbene la vicenda sia ambientata nell'antica Grecia, i riferimenti all'infanzia e alla sessualità sono così evidenti da certificare che il bersaglio polemico è la psicoanalisi.⁸ Ma perché viene realizzata questa parodia della dottrina freudiana? Si noti che Tristano si serve della storia di Democrito per spiegare allo scrittore come si era sentito, quando, ormai adulto, aveva avuto la sensazione di essersi perso in un «tunnel».⁹ Tristano, come Democrito, era piombato in uno stato d'animo imbevuto di ilarità e rabbia, rispetto al quale l'unico antidoto è il sedativo: il laudano per il filosofo greco, la morfina per Tristano. Il narcotico inibisce le facoltà razionali del personaggio, neutralizzando la reazione di rifiuto verso il reale e quindi, almeno in parte, il malessere interiore. Ma è importante se-

⁷ «C'è poco da ridere, diceva il filosofo ridens, che se la rideva mentre lo diceva» (130).

⁸ Ai dottori che lo interpellano per un esame psicologico, Democrito «ha dichiarato che, sic, è inutile rompergli gli zebedei con l'infanzia perché l'ebbe felice che più felice non si può, ricorda un nonno anticlericale appassionato di astronomia, ricorda l'iniziazione avvenuta a quindici anni con una non meglio identificata contadina della fattoria, donna già matura che fu una meraviglia» (131).

⁹ «Tristano si trovava così, esattamente come scrive Damageto, stretto fra l'ilarità e la furia, che sono gli estremi che la vita ci presenta in certi momenti, che sarebbe come dire fra l'uscio e il muro, non essendoci fra i due estremi un interstizio, perché in esso starebbe la virtù, e di virtù Tristano non ne aveva, o non ne trovava [...] non trovava parole, come una bestia che muggisce in fondo a un tunnel... Non era lui dentro un tunnel, il tunnel era lui, lui era diventato un tunnel» (131).

gnalare che la neutralizzazione del malessere è soltanto parziale, e che si ottiene a discapito di una alterazione della percezione e delle facoltà intellettuali.

Riconosciuto che Democrito è un doppio di Tristano, la sconfessione della diagnosi degli Abderiti suona come un'indicazione al lettore: non pensare a Tristano come a un malato o a un matto, ma cerca di capire la sua filosofia di vita.¹⁰ Parimenti, l'insistenza sul laudano e sulla morfina dovrebbe indurre il lettore a chiedersi quale sia la verità da cui si origina la visione cinico-burlesca della società di Tristano/Democrito. A nostro avviso la parodia della psicanalisi sta quindi a segnalare il rigetto per un'interpretazione condotta sulle basi di una teoria prestabilita, che alla prova dei fatti potrebbe mostrare delle incertezze. Ad esempio, se il rimosso rappresenta l'insieme delle esperienze che minano la sopravvivenza sociale del personaggio, sarebbe difficile spiegare in che modo il rimosso possa originare il malessere di Tristano, dal momento che il nostro protagonista ha rifiutato gli onori che la società era pronta a tributargli. Nella testimonianza di Tristano mancano inoltre i riferimenti ai genitori e all'infanzia, che sono evidentemente ritenuti trascurabili per comprendere il valore della memoria del personaggio. Ciò non significa che la teoria freudiana vada interamente respinta, ma piuttosto che essa può offrire delle categorie critiche utili ad accedere alla verità del personaggio, a patto di non assolutizzarle e di collegarle ad una proposta interpretativa più ampia e meno rigida. Per accedere alla verità di Tristano, occorre quindi ricostruire il processo di origine della memoria. Come prima operazione, suggeriamo di definire una casistica dei passaggi narrativi in cui si manifesta lo sforzo di Tristano per rielaborare l'esperienza vissuta.¹¹ La selezione non pre-

¹⁰ Un'indicazione confermata, qualche pagina dopo, dallo stesso Tristano: «Gli Abderiti affermavano che Tristano vaneggiava, e anch'io ti ho detto che dava fuori di matto, ma secondo me era solo in anticipo... le persone che sono in anticipo sembrano matte, hanno il destino delle cassandre, magari cassandrine da quattro soldi, ma i creonti da quattro soldi le temono lo stesso» (134). Si noti lo slittamento da Democrito a Tristano.

¹¹ Sul tempo, sui corsi e sui ricorsi della memoria: «Sai, a conti fatti, della vita è più quello che non si ricorda, di quello che si ricorda [...] Ci vorrebbe una memoria d'elefante, ma noi uomini non ce l'abbiamo, forse un giorno la intenteranno elettronica, chissà, una scheda piccola come un'unghia che ci infileranno nel cervello, dove è registrata tutta la nostra vita» (10); «Vorrei cercare di cominciare dal principio, ammesso che il principio esista, perché... dove comincia la storia di una vita, voglio dire, come fai a scegliere? La si può far cominciare con un fatto, è vero, e io devo scegliere un fatto, soprattutto un fatto che interessi quella vita di me che sei venuto a scrivere. Perciò sceglierò un fatto. Ma un fatto comincia con un fatto?» (12); «La vita non è in ordine alfabetico come credete voi. Appare... un po' qua e un po' là, come meglio crede, sono briciole, il problema è raccoglierle dopo, è un mucchietto di sabbia, e qual è il granello che sostiene l'altro?» (49); «La memoria trascina via tutto insieme, nelle stesse acque, ma per te c'è un vantaggio, ti sto insegnando che il tempo dell'orologio non va di pari passo con quello della vita, e tante volte tu avessi a discuterne puoi dire che questa verità te l'ha insegnata un vecchio che stava crepando e passeggiava a piacer suo su e giù per il tempo» (82); «Le lancette vanno anche quando noi ci fermiamo, gli orologi li abbiamo inventati noi, ma ubbidiscono a un altro padrone» (162).

Sulle necessità di accertare i ricordi con delle prove: «Che strano, figurati che mi ricordo perfettamente che mangiammo un cacciucco e ora non riesco a ricordarmi se facemmo all'amore, però lui le propose di posare come l'origine del mondo, questo è innegabile, lo testimonia quella povera fotografia» (28-29); «Mi devo correggere, quella specie di sogno che ti raccontavo, quello della spiaggia, non era mica Rosamunda, era Daphne... ora che ci penso meglio, in quel capanno di frasche Tristano ci entrò con la sua Daphne, te lo posso assicurare perché ho una prova certa, prima non ci pensavo, il cocomero» (50); «Era il maggio del quarantacinque, me lo ricordo ora. Sai invece quando tutto gli fu chiaro? Quanto tutto pareva già chiaro ed era già finito, il sei agosto del quarantacinque. Alle otto e un quarto del mattino, se vuoi sapere anche l'ora» (107).

tende di essere esaustiva, ma di individuare alcune tematiche ricorrenti, al cui interno sarà più semplice evidenziare i fenomeni psichici che cooperano alla produzione della memoria.

Dalla selezione si ricava innanzitutto che la memoria è l'esito di una contaminazione di dinamiche razionali (Tristano che organizza i ricordi, li ordina, li sviluppa in senso teleologico) e di fattori irrazionali (le cefalee, gli incubi, le allucinazioni, i salti logici, e in generale, tutti gli elementi su cui Tristano non sembra in grado di esercitare un controllo). La memoria si organizza inoltre come un materiale in evoluzione che il personaggio elabora mentre sta parlando, al punto da correggersi quando si avvede delle incongruenze del racconto. Avviene così che il tutto (il racconto) modifichi il particolare (il ricordo), e viceversa. È interessante notare che questa dialettica tra il tutto e le parti è completamente interna al processo memoriale, dimostrando che le facoltà verbali del personaggio (cioè la formulazione dei ricordi attraverso le parole, le quali si organizzano a loro volta

Sulle interferenze tra memoria e sogno: «i sogni sono miserabili miracoli... nei miracoli veri non ho mai creduto... quelli veri sono illusioni... soprattutto sogni» (29); «Oppure ho altre sensazioni, riprendeva Tristano, è come se stessi sognando ma sono sveglio, e cominciano ad arrivare ricordi dimenticati da tempo... ricordi che non sapevo neppure di avere» (116); «Devo aver fatto un sogno, ho sognato di Tristano... o forse era il ricordo di un sogno... o forse il sogno di un ricordo... o forse tutti e due... Ah, scrittore, che rebus» (122); «e nella strana logica dei sogni, che però è così vera, Tristano vede che il traditore, che la pallottola del suo mitra sta aspettando, si affaccia sulla porta e sorridendo gli fa cenno di entrare. E Tristano, ubbidendo alla logica implacabile dei sogni, si alza e gli va incontro» (123); «Ah era un'ossessione, e sopravvennero incubi notturni, ora la voce di pippopippi cominciò a visitargli perfino il rem, come il dottor Ziegler chiamava il sonno più profondo, e gli parlava con voce flautata o in falsetto, gli pareva il bisbiglio di un confessore che dà consigli attraverso la grata di un confessionale» (129).

Sulle memoria e le allucinazioni: «La casistica più frequente è quella di voci familiari, che fanno o fecero parte della nostra vita, o che comunque ascoltammo sufficientemente da immagazzinarle nel nostro deposito dei ricordi... ma possono anche essere voci assolutamente ignote, artificiali, le inventa il nostro cervello, le produce lui» (121); «dicevo che cominciarono ad arrivargli lettere. O meglio, erano voci, arrivavano sotto forma di voce, anche se lui le vedeva scritte, poteva leggere la calligrafia di ciascuna nell'aria, le calligrafie erano diverse, perché ogni voce aveva una sua calligrafia che è il timbro della scrittura, e ognuna un suo tono, e l'inflessione, il colore della voce che spediva le lettere. Il dottor Ziegler gliel'aveva detto che queste cose possono succedere nella testa di certe persone» (135).

Sulla memoria e l'arte, la musica, la letteratura: «La conosco a memoria, ho detto, è l'americana, quella che mi ha fatto venire i rimorsi per tutta la vita. No, dice lei, questa è italiana, ha solo preso lo stesso titolo» (30); «Vorrei raccontarti un ricordo ma giace troppo lontano, è già tanto se ricordo i suoi occhi, mi pare che fossero azzurri... dice così il poeta greco... come ci azzecava [...] Una volta a Tristano gli arrivò una lettera, un giorno magari te la racconto meglio, anche lì c'erano parole di canzonetta, ma era una lettera fatta solo di voce, come quelle che sentiva il poeta greco» (70); «Sono poche le memorie che ci restano, scrittore, i commenti di Cesare, le confessioni di Agostino, certi de profundis, come quello di Molly, anche quello è un de profundis dell'utero, ma l'ha scritto un uomo, e anche il mio è un de profundis» (81-82).

Sulla memoria come riscrittura razionale e sorvegliata: «Oggi mi sento bene, davvero bene, e ti racconto tutto per filo e per segno, con logica, è il pezzo forte, nel tuo libro sarà il pezzo forte, ascolta e scrivi, scrivi e zitto, sei pronto?» (43); «Senti, il resto del racconto me lo invento, tanto così per parlare, come vedi sono onesto, ti confesso che lo sto inventando, facciamo che Tristano dispose il picnic sul tavolo di pietra che stava proprio in mezzo al belvedere, sotto due abeti, di fronte all'orizzonte... Tieni conto che siamo sui Pirenei» (68-69); «E così capitò a lui, a Tristano, era di domenica, e anche se non era fa lo stesso perché ho deciso che le cose importanti di Tristano avvennero di domenica, e se tu lo scrivi nel libro che scriverai diventa vero, perché scritte le cose diventano vere... e si era d'agosto, perché ho deciso che le cose importanti nella vita di Tristano succedessero una domenica d'agosto, e se tu lo scrivi diventa vero, anche questo, vedrai» (146).

in una narrazione) esercitano una funzione modellante sulla struttura dei ricordi. Il ricordo coincide con ciò che può essere raccontato, così come la memoria finale di Tristano verrà a coincidere con ciò che può essere scritto. Se dunque si vuol discutere di un'ontologia dei ricordi, della loro sostanza più profonda, che equivarrebbe alla loro verità, si dovrebbe ammettere che non ha senso pensare al ricordo come a un'esperienza compatta che, da qualche parte nella psiche di Tristano, esisterebbe in una forma originaria e compiuta. O perlomeno, ammesso che esista, esso non si rende comunicabile in questa forma. Il ricordo si manifesta piuttosto come un insieme di connessioni, come un'opera di incessante riscrittura, o per meglio dire, di ri-verbalizzazione del materiale psichico.

La dialettica tra il tutto e le parti suggerisce poi un'ulteriore riflessione. All'interno del ricordo si annulla la distinzione tra significante e significato delle parole, poiché non avrebbe senso scindere la memoria di una forma dalla memoria di un contenuto. La forma della memoria (ad esempio le parole che descrivono i lineamenti di un volto, le battute di un dialogo, i colori di un paesaggio, il timbro di una voce, la melodia di un pianoforte, il sapore di un alimento) è già il contenuto della memoria. Ma la forma-ricordo chiusa in se stessa non avrebbe valore comunicativo, se Tristano non si impegnasse a esprimerla in forma verbale e a organizzarla in racconto. Quando ciò avviene, la forma-ricordo si arricchisce del significato che le viene assegnato dal collocarsi immediatamente dopo e subito prima di un altro ricordo, assumendo inoltre quella variabilità e quella mutevolezza su cui ci siamo poc'anzi soffermati. Questo significato è il senso che Tristano attribuisce ai propri ricordi, è il modo in cui egli, più o meno consciamente, ritiene di poterli collegare. In virtù della connessione narrativa tra gli elementi del discorso, diviene a questo punto possibile distinguere il significante (il singolo ricordo) e il significato (il racconto complessivo) della memoria.

D'altronde, il motivo per cui un'esperienza si imprime nella mente del personaggio e si sedimenta nel tempo fino a costituire un ricordo, non è forse dovuto al fatto che la psiche si sforza in tal modo di salvare dalla dimenticanza il racconto del passato? Detto più semplicemente: il ricordo non è già, di per sé, la condensazione di un racconto? Accogliendo questa ipotesi, non sarebbe inappropriato affermare che la narrazione orale ripristini la struttura originaria della forma-ricordo, che è appunto una forma narrativa. Il problema, anche in termini di critica del testo, è che la narrazione orale non riattiva esattamente il racconto originario, al quale, come già dimostrato, per noi sarebbe peraltro impossibile risalire. Ammetteremo allora che ogni passaggio semiotico (dalla vita vissuta al ricordo psichico, dal ricordo psichico alla verbalizzazione dei ricordi, dal racconto orale al testo scritto, e infine dalla parola scritta alla riattivazione del messaggio attraverso una nuova lettura) realizza un tradimento della condizione precedente. Nel momento in cui vive, Tristano non si rende conto di agire all'interno di una narrazione: non è infatti ancora in grado di stabilire i collegamenti tra le diverse esperienze compiute. Questi collegamenti si manifestano soltanto a posteriori, quando la vita è già vissuta, e vanno appunto a realizzare quel significato che organizza i ricordi in una forma-racconto. Il significato coincide con l'organizzazione dei ricordi in una memoria orale (ossia la verità del personaggio), che viene trasposta in un elaborato scritto (la verità della letteratura). In definitiva, la memoria equivale all'intero romanzo, poiché tutto il materiale narrativo preservato dallo scrittore è memoria, indipendentemente dal contenuto – nel primo capitolo si è infatti appreso che la selezione tra ciò che è memoria e ciò che *non lo è* non spetta al lettore (né tantomeno al critico), ma allo scrittore/testimone, il quale, se ha scelto di riprodurre nel romanzo un determinato materiale, avrà avuto i suoi motivi per farlo.

Proseguendo su questo ragionamento, sentiamo ora la necessità di verificare le nostre tesi con lo studio di un ricordo preciso. Ne scegliamo uno importante: l'uccisione del soldato nazista in Grecia, che è il ricordo con cui inizia il romanzo. Tristano è in Grecia con il contingente italiano, quando assiste all'omicidio di un bambino greco e della madre da parte di un nazista. Istintivamente reagisce, spara al nazista, lo uccide. Si scatena una rivolta partigiana. Tristano fugge tra i vicoli e ripara in casa di Daphne, una ragazza greca che non aveva mai visto prima. All'alba seguente, dopo aver trascorso la notte da Daphne, Tristano si congeda da lei.

L'evento è narrato in due sequenze: la prima ha per oggetto l'uccisione del nazista in piazza (12-15), la seconda l'incontro tra Tristano e Daphne (22-25). Tuttavia, questo incontro è oggetto di una riscrittura a poche righe di distanza. Se nella prima versione Tristano aveva raccontato di aver parlato a lungo con Daphne, di aver dormito insieme a lei, e di essere fuggiti insieme verso la salvezza, nella seconda versione ritratta su buona parte del racconto:

Naturalmente, non fu così, l'avrai capito. Ma tu scrivilo come se fosse vero, perché per Tristano fu vero davvero, e l'importante è quello che lui immaginò per tutta la vita, a tal punto che è diventato un suo ricordo. Certo il soldato nazista lo fece secco davvero, e Daphne lo ricoverò davvero in quella casa antica, e suonò Schubert per lui, e lo guardò, con quei suoi grandi occhi scuri. Ma non si sfiorarono neppure, lei gli raccontò solo della sua Grecia violata e all'alba lo fece uscire di soppiatto vestito con un cappotto del padre di lei, e non raggiunse affatto il Pireo, in Italia rientrò solo dopo l'otto settembre, due amici di Daphne lo portarono fino a Corinto, e lì si unì ai partigiani greci, sulle montagne del Peloponneso. E mentre scivolava fuori dal portone, quella mattina, le sussurrò, ritornerò, Daphne, lo giuro, aspettami, per favore. (25-26)

La correzione è significativa per una serie di ragioni. Primo, perché Tristano riesce a contraddirsi già nel ricordo di apertura. Secondo, perché si determina un paradosso: Tristano aveva dichiarato di voler scegliere un fatto da cui iniziare a raccontarsi (12), ma a quanto pare il fatto narrato e il fatto reale non sono la stessa cosa. Ma d'altronde, che cosa ci autorizza a credere che il fatto reale sia più vero del fatto narrato, dal momento che Tristano ha scelto di vivere come se il fatto narrato fosse vero? Torniamo così al tema del tradimento enunciato in precedenza. Esistono due modi parimenti validi di narrare un fatto reale: si può raccontare la cronaca degli eventi (quello che qui si è definito fatto reale), si può raccontare il sogno di un evento (anche se l'evento appartiene al passato). Terzo argomento, che è in sostanza un corollario del precedente: al tema dell'oggettività del ricordo si lega la questione morale del personaggio, poiché le scelte di vita di Tristano scaturiscono dall'aver creduto che quel ricordo fosse vero. Il ricordo alterato rappresenta ciò che Tristano avrebbe voluto vivere: sarebbe fuggito all'alba con Daphne, sarebbe vissuto con lei. Nulla di ciò è avvenuto, ma la memoria diviene lo spazio di sintesi tra ciò che è stato (la cronaca) e ciò che sarebbe potuto accadere (e qui, più che di sogno, parleremo di utopia). Dichiarando di aver vissuto come se quel ricordo fosse vero, ed affermando che la scrittura sancisce la verità del ricordo alterato, Tristano attribuisce al racconto un primato sia sulla cronaca, sia sull'utopia: la distinzione tra cronaca e utopia si annulla nell'unica complessiva verità della memoria. Se la dimensione utopica, divenuta parte integrante della memoria, influisce sull'etica del personaggio e sull'estetica del testo, non significa che si debba correggere la memoria rimuovendo le cause dell'alterazione. Significa semmai che si daranno un'etica della memoria e un'estetica della memoria.

L'etica della memoria si esprime con efficacia nel monito secondo cui «la responsabilità comincia nei sogni».¹² Sogni che coincidono con il ricordo dei compagni morti, delle battaglie superate, della vittoria sulla tirannide. Ora, il sopravvissuto alla guerra sa che deve svegliarsi dal sogno, perché per lui esiste ancora un presente da vivere: egli non ha le orbite vuote come i compagni caduti, per lui non è ancora giunto il momento di abbracciare la terra.¹³ Tuttavia Tristano sa di non poter credere neppure ai «vincitori del mostro», cioè alla società ricostruita dai sopravvissuti sulle ceneri della follia nazista. Questa società ha tradito lo spirito partigiano di liberazione, si è trasformata in una repubblica di «pippopippi». Torneremo su questo tema nel terzo paragrafo. Per ora, riflettiamo su un altro aspetto decisivo del *Tristano*: il protagonista resta sospeso nella paradossale condizione di chi non può continuare a sognare, ma non può nemmeno svegliarsi dal sogno. Sogno e memoria si ibridano, producendo uno spazio di incubazione del cambiamento che è sia virtuale, nel senso che resta confinato nella psiche di Tristano, sia concreto, perché influisce in maniera decisiva sull'etica del personaggio. E nel momento in cui attraverso il sogno si traccia un progetto di vita, diviene anche capace di prefigurare il futuro di Tristano. Il pensiero, nella più ampia e nobile accezione del termine, diviene il laboratorio in cui Tristano elabora la propria idea di esistenza. In tale accezione, il sogno costituisce persino una forma di pre-conoscenza degli eventi, al punto che nel sogno Tristano può affermare, in riferimento ad esempio alla casa di Daphne, che «a forza di immaginarla la conosco come se ci avessi vissuto» (75).

Per quanto riguarda invece l'estetica della memoria, sappiamo che la testimonianza si rende comunicabile nella forma-romanzo mediante la cooperazione di Tristano con lo scrittore. In questo paragrafo si è dimostrato che un passaggio fondamentale è l'organizzazione dei ricordi in forma orale e narrativa, in virtù della quale essi acquisiscono un significato superiore. L'utopia è una componente di questo significato. Al tema dell'utopia Tristano dedica il racconto dell'«isola di Utopia» (53), che si colloca all'interno di un dialogo con il dottor Ziegler. Tristano assegna in tal modo una sorta di ufficiosità all'esperienza utopica, nel senso che la eleva a vero e proprio tema di un'intera sequenza. Il racconto è imbevuto di sfumature ironiche ed andrebbe certo sviluppato in una prospettiva intertestuale e metanarrativa, ma questi suggerimenti esulano dalla riflessione sulla memoria e sulla psicologia di Tristano. Ci limiteremo quindi a segnalare che la sequenza citata rappresenta una verifica dell'attendibilità della nostra tesi, secondo cui l'utopia svolgerebbe una funzione essenziale nella rielaborazione dei contenuti memoriali. Ma oltre all'utopia e alla cronaca, un'influenza significativa sul processo memoriale viene esercitata dai disturbi della conoscenza di cui è vittima Tristano. Questo ambito di ricerca sarà approfondito nel prossimo paragrafo, al termine del quale trarremo le conclusioni del nostro articolo.

¹² «Le cose vanno per conto loro, senza perché, anche se la responsabilità comincia nei sogni, il detto antico ha ragione» (74); «Quando il mostro è stato vinto e ai vincitori del mostro non credi più, non resta altro che credere ai propri sogni... la responsabilità comincia nei sogni, ti dicevo, è la frase che mettemmo in epigrafe ai nostri volumetti, perché la nostra mano arriva solo dove finisce il braccio... è una protesi, supera la prigione dell'esistenza» (109).

¹³ «Parlami della tua infanzia, Mavri, e poi dei tuoi compagni, di coloro che non si sono risvegliati come me e ora hanno tombe ignote sui monti [...] I tuoi compagni non hanno più ciglia, hanno le orbite vuote, sono distesi fra gli sterpi e nutrono le radici dei castagni, mi hanno chiamato a lungo e io non li sentivo» (74-75).

3. Dentro al processo psichico: cefalee, allucinazioni, déjà vu

L'altra citazione della psicoanalisi a cui si rinvia nel secondo capitolo, è un riferimento alla teoria del perturbante.¹⁴ La citazione si colloca all'interno di un dialogo tra Tristano e il dottor Ziegler a margine di una cena deliziosa a base di «coniglio al rosmarino» e «torta di cioccolato» (119). La discussione verte sui disturbi psichici di Tristano, ma l'ambientazione informale consegna alla sequenza la freschezza della conversazione amichevole. Ziegler, personaggio dal carattere bonario e curioso, non si comporta rigidamente come gli Abderiti. Evita ad esempio di dare una diagnosi definitiva dei mali di Tristano. Né gli prescrive una cura rigida. Si impegna più che altro a tracciare una fenomenologia del suo malessere, che oscilla dalle emicranie improvvise ai disturbi del sonno, soffermandosi in particolare su due questioni: le allucinazioni sensorie e il déjà vu. Meno chiaro se Tristano abbia sofferto di attacchi epilettici o di crisi convulsive, perché il dottore menziona questi disturbi soltanto di sfuggita, lasciando intendere che non lo riguardino direttamente.¹⁵

Sappiamo da Tristano che Ziegler non appartiene alla scuola freudiana:¹⁶ sembrerebbe piuttosto uno psicologo specializzato nei disturbi della mente. Non sapremmo collocarlo in una precisa scuola di pensiero, poiché manifesta un certo eclettismo. Ad esempio, quando si discute del déjà vu, Ziegler dichiara che si potrebbe trarre giovamento sia dalle teorie dei fisiologi, per i quali si tratterebbe di «un'alterazione della schedatura del tempo nel sistema nervoso», sia da Freud, secondo cui «il déjà vu sarebbe un ritorno del rimosso». Ziegler si dichiara «convinto che le due teorie non si escludono a vicenda, anzi in pazienti come lei si possono coniugare perfettamente» (121-122). Il testo attribuisce quindi a Ziegler una credibilità e una elasticità di vedute di cui non godono gli Abderiti, perciò sarà utile capire in che modo il dottore passi in rassegna i disturbi di Tristano.

Tanto le allucinazioni, che producono una serie di alterazioni della percezione, quanto i frequenti déjà vu, che impediscono una comprensione armonica dello spazio e del tempo, potrebbero concorrere all'insorgere delle emicranie di Tristano. Tuttavia il dottore preferisce studiarle in modo separato, come due sintomi indipendenti, perché non dispone di una teoria scientifica sulle cefalee che sia in grado di collegare le allucinazioni e il déjà vu in un unico discorso. Ci muoviamo quindi ancora una volta sul piano della fenomenologia della psicologia del personaggio, non su quello dell'interpretazione o della terapia. Ziegler inizia a parlare citando il termine «aura», di cui ricostruisce l'origine,¹⁷ per poi soffermarsi sulle varie allucinazioni sensoriali di Tristano. Ci incuriosisce in proposito l'isotopia del «filo elettrico». Il dottore spende questa immagine come una metafora, per

¹⁴ «Freud invece ha indagato sul déjà vu nei suoi studi sull'Unheimliche, che voi italiani avete chiamato il perturbante, perché in effetti il perturbante accompagna spesso il déjà vu» (122).

¹⁵ «Sono casi rari e complicati, Herr Tristano, non vorrei preoccuparla, di solito si verificano nelle emicranie associate con l'epilessia, però possono verificarsi anche in soggetti non epilettici, e sono forme molto acute che inducono crisi convulsive... del resto c'è una diatriba scientifica sul problema, alcuni infatti ritengono che non siano le convulsioni a provocare la cefalea ma esattamente il contrario» (121).

¹⁶ «Il dottor Ziegler cominciava a sospettare un inconscio come un linguaggio, ma con riluttanza, perché non era di quella scuola» (52).

¹⁷ «Intanto questo strano termine, aura... viene da un medico dell'antichità, il maestro di Galeno, Pelope... fu lui che per primo notò un fenomeno fisico che di solito segna l'inizio della crisi, una sensazione che nasce in una mano o in un piede e sembra salire verso la testa» (119).

spiegare la genesi delle alterazioni visive di Tristano.¹⁸ Si noti però che l'immagine del filo elettrico ritorna nel corso della narrazione in almeno altre due circostanze decisive: alla morte del figlio di Tristano, esploso mentre collegava una bomba su un traliccio, e nel giudizio di condanna sulla società liquida post-bellica, che Tristano battezza come la repubblica di «pippopippi».¹⁹ A interessarci è soprattutto questo secondo elemento, perché ci sembra evidente che esiste un legame testuale importante tra le allucinazioni e pippopippi. La repubblica di pippopippi è infatti descritta nel romanzo come la riduzione di ogni processo di significazione ad un indistinto bagliore accecante: un'estesa dispersione di energia che, invece di implicare un progresso sociale diffuso, contrassegna la regressione intellettuale dell'umanità. Ma questa distopia non equivale forse ad una estremizzazione delle allucinazioni visive di Tristano, a causa delle quali il suo sguardo veniva accecato e confuso da «bagliori che certamente prendevano la forma di mosaici in continua trasformazione»? In proposito, sarà senz'altro utile recuperare la descrizione che Tristano fa della prima volta in cui è stato vittima delle allucinazioni:

Lo sai cosa vuol dire cefalea? Non ti parlo di emicrania, o mal di testa, è un'altra cosa, è tante cose insieme, e non è facile dare il senso di qualcosa che è tante cose insieme... Intanto è un piccolo suono, perché comincia così, uno strano campanello che è come un sibilo o un lamento acuto, un sonar, arriva da lontanissimo, dagli abissi, e tu lo percepisci, e all'improvviso si disegna il contorno feroce delle cose, come se quel sibilo si fosse introdotto nella vista, acuendola, distorcendola, e ti sembra di avere un prisma al posto degli occhi, perché i contorni, gli spigoli, gli oggetti hanno aumentato la loro esistenza nello spazio, si sono dilatati, hanno cambiato geometria, e nel cambiarla non significano più quello che significavano [...] La prima cefalea a Tristano gli venne un dieci agosto [...] in quel momento percepì un sibilo strano che non aveva mai sentito, la pigna d'uva smise di essere una pigna d'uva, l'aria si incrinò solcata da crepe, la nausea gli salì alla gola, e barcollando come se la terrazza fosse il cassero di un vascello sbattuto dai flutti raggiunse camera sua, chiuse le imposte, si buttò sul letto e aggrappato al guanciale partì per il primo dei viaggi malefici che lo avrebbero accompagnato a lungo, attraversando miasmi, nuvole piene di cavallette, in un'abbagliante distesa di niente che è uguale in ogni direzione... Lui era morto il giorno prima, sai, era saltato per aria con i suoi strumenti di morte, il suo ragazzo, amato più di un figlio... maledetto... (85-86)

Si noti innanzitutto l'insistenza sul campo semantico del *percepire*. Il sibilo si colloca sull'asse della percezione, all'origine della rielaborazione dell'esperienza vissuta, dove si realizza una specie di sinestesia delle allucinazioni. Dall'allucinazione sonora scaturisce

¹⁸ «Lei cominciò a vedere luci intermittenti e abbaglianti sotto le palpebre, degli zigzag elettrici, bagliori che certamente prendevano la forma di mosaici in continua trasformazione, come in un caleidoscopio, mi sbaglio? Tristano taceva, annuendo in modo impercettibile. È la forma più comune di aura, continuava lo Ziegler, effetti luminosi come se scoppiassero dei fuochi artificiali dentro gli occhi, e anche le cose, gli oggetti hanno i contorni luminosi, o per lo meno brillanti, vero?, come se fossero circondati da un filo elettrico in cui si vedesse scorrere l'elettricità» (120).

¹⁹ Pippopippi è «una specie di divinità, ma un dio tutto nuovo, sconosciuto, la cui religione era un'assenza di religione e dunque era privo perfino di sostanza» (128), una divinità che, «nel suo solenne scopo di abolire totalmente dalla mente umana ogni tipo di pensiero a lui nocivo, anche il minimo, comincerà gradualmente a espungere dalle sue scatole di vetro ogni immagine portatrice di pensiero, fino a una disassuefazione completa e a una sparizione assoluta di ogni segno significante [...] e così guarderete unicamente la luce, certe rigature elettriche che tremolano, ogni tanto un crepitare di puntini luminosi, dove si perderà il pensiero vostro e il naufragar vi sarà dolce in quel barlume [...] lascio a quel fuoco elettrico la mia croce di guerra» (134-135).

infatti quella visiva, che a sua volta determina un inceppamento degli altri sensi del personaggio (la nausea, riguardando la gola, si lega in particolare ad olfatto e gusto, mentre nell'idea dell'aggrapparsi al guanciale si può cogliere la precarietà del tatto, che si affida ad un oggetto molle). Un secondo elemento da evidenziare è la perdita di significato degli oggetti reali. Si notava in precedenza che la rielaborazione memoriale è già di per sé un processo di ri-semantizzazione dei dati dell'esperienza, poiché li organizza in una forma-racconto che trascende il significato del singolo ricordo. Qui apprendiamo che l'attribuzione di nuovi significati avviene già al momento della percezione, ed è provocata dall'irrompere delle allucinazioni. Tristano intraprende così un viaggio malefico che lo conduce ad «un'abbagliante distesa di niente che è uguale in ogni direzione»: uno spazio luminoso che coincide in buona misura con la descrizione di pippopippi. È proprio questo il concetto che più tenevamo a dimostrare: l'isotopia della luce e dell'elettricità collega come un filo sotterraneo la distopia della società liquida alle allucinazioni sensoriali di Tristano.

Peraltro, il dottor Ziegler passava in rassegna le allucinazioni sonore affermando che «di solito sono rumori, sibili, ronzii, borbottii [...] ma possono anche essere voci, molte voci che ci arrivano... la casistica più frequente è quella di voci familiari, che fanno o fecero parte della nostra vita [...] ma possono anche essere voci assolutamente ignote, artificiali» (120-121). Il sibilo non produce quindi soltanto un'alterazione della vista, che si è dimostrato essere un collegamento con la distopia di pippopippi; il sibilo può produrre anche la comparsa di voci del passato, stabilendo così un collegamento tra la percezione e la memoria. Ciò significa che, nel contesto generale della rielaborazione dei dati psichici, l'utopia e la distopia si trovano in qualche modo a confrontarsi, in quanto componenti della medesima attività memoriale. Né va dimenticato che le allucinazioni sonore possono essere delle creazioni fantastiche, come nel caso della voce di pippopippi che tormenta Tristano nel finale del romanzo. Se ne deduce che la distopia di pippopippi è correlata ad un fenomeno allucinatorio che va ad intaccare tutti i sensi, proprio come ci ricordava la sequenza in intertesto.

In definitiva, quale è il legame tra la memoria e i disturbi della percezione? Sappiamo che i disturbi partecipano alla produzione di una distopia del presente e del futuro. Più esattamente, la distopia si configura come una deflagrazione dei disturbi, per cui le alterazioni della percezione causate dalle allucinazioni si organizzano in una visione pessimistica della società, ribattezzata come repubblica di pippopippi. Sappiamo inoltre che il personaggio vive in una condizione di sogno responsabile, in virtù del quale egli non appartiene né al regno dei morti (come i compagni caduti), né al regno dei vivi (poiché il rifiuto della società post-bellica gli impedisce di risvegliarsi dal sogno della società ideale per cui aveva combattuto). Tristano vive quindi nel pensiero di sé e del mondo, che è al contempo un'utopia e una distopia. Il punto fondamentale da capire, a nostro avviso, è che questa condizione non è soltanto una scelta etica. O meglio, essa rappresenta una scelta di «responsabilità» nella misura in cui è al contempo, se non prima, la sostanza medesima dell'attività psichica del personaggio. Tristano vede i sogni ad occhi aperti (le allucinazioni visive), li ascolta (le allucinazioni sonore), vi si proietta con dei salti temporali e spaziali (il *déjà vu*). Ciò significa che il pensiero del personaggio, inclusi i suoi convinimenti etici ed intellettuali, è determinato dalle modalità della percezione. In questo quadro non è semplice, e forse neppure possibile, distinguere l'attività memoriale intesa come testimonianza fedele di un ricordo, dall'attività memoriale intesa come alterazione del ricordo, poiché la memoria è il prodotto unitario dell'attività psichica del personaggio. Abbiamo dimostrato che la percezione e l'interiorizzazione dell'esperienza vissuta

costituiscono un primo momento di ri-semantizzazione del ricordo; ad essi segue poi un'ulteriore alterazione, quando i ricordi si organizzano in una forma narrativa. In tal modo il materiale psichico si struttura come un discorso non più riferito soltanto al passato di Tristano, ma capace di spaziare nel presente e nel futuro del personaggio. La produzione della memoria, dei sogni, delle utopie e delle distopie, andrebbe pertanto pensata come un'unica attività psicologica, determinata da costanti psichiche e neurologiche, a partire dalla quale si elabora l'etica del personaggio e la sostanza estetica della testimonianza.

Potremmo spingerci oltre. Ad innescare la deflagrazione distopica della percezione è, almeno in parte, lo stress emotivo patito da Tristano per la morte del figlio adottivo. Qui sembra opportuno ricollegarsi alla teoria psicoanalitica, perché è evidente che la repubblica di pippopippi è ritenuta responsabile della morte del ragazzo. Ma non è certo semplice spiegare in maniera esauriente come si realizzino le influenze tra i fattori descritti. In parte lo abbiamo fatto, ma restano aperti numerosi interrogativi. Ad esempio, bisogna supporre che Tristano maturi il proprio pessimismo poiché la sua forma psichica, essendo fortemente influenzata dalle allucinazioni, non poteva svilupparne altre? O forse sono state le convinzioni intellettuali di Tristano e i sensi di colpa introiettati durante gli eventi bellici o nelle vicende familiari, ad alterare la sua percezione del reale? Ciò che riteniamo di poter affermare senza timore di smentita, è che questi rilievi dimostrano l'impossibilità di scindere i processi psichici di Tristano. I processi sono «tante cose insieme», si amalgamano, si contaminano, per poi tradursi nella verità della memoria. La verità della memoria non è mai un'imposizione calata dall'esterno sul personaggio, non è ciò che Tabucchi vuole ad ogni costo far dire al suo eroe di guerra riguardo al Novecento. L'atto memoriale è coerente con la psicologia di Tristano: soltanto Tristano poteva immaginare la repubblica di pippopippi, poiché riesce non solo a pensarla – a pensare cioè alla deriva dei valori per cui ha combattuto: e fin qui, basterebbe Tabucchi – ma anche a vederla – e qui, diventano indispensabili gli occhi di Tristano.

Venendo ora alle conclusioni, riteniamo di dover proporre un bilancio degli obiettivi che si è riusciti a conseguire problematizzando il processo memoriale. L'acquisizione più significativa dell'articolo è la dimostrazione di una contiguità tra l'attività intellettuale di Tristano e le dinamiche psichiche che determinano la rielaborazione dell'esperienza. Questa acquisizione è preziosa, poiché permette di avanzare delle valutazioni sul contenuto di verità della memoria. Avvalendoci di un metodo critico in cui i suggerimenti della semiotica, della psicologia, e in certa misura della psicanalisi convivono in un'unica interpretazione del testo, crediamo di aver dimostrato che la memoria è un procedimento complesso, alla cui realizzazione cooperano l'io-narrante (Tristano), l'emittente del messaggio scritto (lo scrittore/testimone) e il destinatario che infonde nuova voce nelle parole del personaggio (il lettore). Ci siamo poi concentrati sull'io-narrante, dimostrando che la sua azione va distinta in tre fasi: la percezione dell'esperienza, la verbalizzazione del ricordo, l'organizzazione in forma di racconto dei ricordi. Ognuno di questi passaggi provoca un'alterazione del dato memoriale, da intendersi non certo come una malattia o come una deformazione, quanto piuttosto come il compromesso necessario che permette di rendere comunicabili i contenuti della memoria. I limiti dell'articolo, sebbene insufficienti per sviluppare fino in fondo queste valutazioni, non impediscono di segnalare che il romanzo sembrerebbe accogliere l'idea dell'alterazione necessaria, quando Tristano

parla di «tradimento per fedeltà».²⁰ Questo tema, di cui una variante testuale è la metafora del chiaroscuro,²¹ sta a manifestare l'impossibilità di restare fedeli ad una causa, senza in qualche modo tradirla. Il riferimento più evidente è al tradimento di Tristano durante la guerra, quando il nostro protagonista, per intrappolare i nazisti, tradisce il proprio comandante e prende il suo posto. Ma in questo articolo abbiamo dimostrato che lo stesso racconto orale è una forma di tradimento della vita vissuta, perché nell'atto di rielaborarla Tristano le assegna nuovi significati, che ha potuto riconoscere soltanto a posteriori. Lo scrittore, dal canto suo, tradisce la testimonianza orale di Tristano: la parola scritta non può infatti restituire il «fiato» della parola orale, la quale era a sua volta incapace di bloccare lo scorrere della vita.

4. Bibliografia

Ballerio, Stefano. "Neuroscienze e teoria letteraria II – Un esperimento di lettura." *Enthymema* 2 (2010): 207-246. Web. 1 maggio 2013. <<http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/753/962>>.

Tabucchi, Antonio. *Tristano muore. Una vita*. Milano: Feltrinelli, 2004. Stampa.

²⁰ «Sai, se c'è qualcuno che i comuni giuda, quelli che tradiscono per tradire, odiano senza pace, è proprio Giuda, che tradi per fedeltà» (158).

²¹ «In montagna, bisognava fare scelte precise, o di qua o di là, o bianco o nero, poi la vita si incarica di portare il chiaroscuro» (10-11).