

Cucire medaglioni: l'opera di David Almond

di Emilio Varrà

Esistono scrittori che sanno di scrivere per ragazzi. Altri che si scoprono tali solo per il “rapimento” delle loro opere da parte dei giovani lettori. Altri ancora che trovano la loro particolare vocazione durante il percorso e ne sono sorpresi, come per una rivelazione. È questo il caso di David Almond. La sua iniziazione alla letteratura per l'infanzia si chiama *Contare le stelle* ed è una raccolta di racconti autobiografici sulla propria prima adolescenza, brevi illuminazioni di memoria, un po' vere, un po' sognate, un po' inventate, come solo possono essere i ricordi. Il libro non era pensato per i ragazzi, anche se da noi è uscito con questa veste editoriale; era una raccolta di storie d'infanzia e non di storie per l'infanzia. Ma è stata l'occasione per entrare nel “mondo dei piccoli”, e per essere affascinato dal mistero bambino. Da allora Almond si considera scrittore per ragazzi, non si sente affatto sminuito per questo, anzi è convinto di avere una libertà di sperimentare ancora maggiore. Ma è possibile rintracciare le segrete motivazioni che hanno portato a questa trasformazione? C'era una vocazione che fino ad allora era rimasta inespressa? Ci sono corde specifiche nella letteratura per l'infanzia che hanno provocato la “chiamata”?

Forse proprio *Contare le stelle*, capolavoro assoluto tra le pubblicazioni in Italia degli ultimi anni, ci può dare alcuni suggerimenti. Il libro lascia uno strano sapore nel lettore. Sembra costruito sull'assenza. I temi, gli eventi, le scansioni temporali, che non sono lineari ma procedono avanti e indietro a piacimento, sono tutti convergenti verso un centro, un pilastro portante, che pure non si rileva o, se anche si mostra, appare appunto come assenza. Il primo racconto si chiama proprio *Il centro del mondo* e si manifesta quasi come dichiarazione di poetica: “Cominciò con Universo. Poi scrisse Galassia, Sistema Solare, Terra, Europa, Inghilterra, Felling, Casa Nostra, Cucina, Sedia Bianca con Cento Buchi Come Stelle. Alla fine scrisse il suo nome, Margaret, e si fermò. – Cosa c'è al centro di Margaret? – chiese. – Il tuo cuore – rispose Mary. E lei scrisse: il Mio Cuore. – E al centro del Cuore? – La tua anima – disse Catherine. E lei scrisse: la Mia Anima. Nostra madre si chinò verso Margaret e, alzandole la maglietta, le mise un dito sull'ombelico. – Ecco il centro di Margaret – disse. – Ecco il punto del tuo corpo dove c'era qualcosa che ti teneva attaccata a me. Margaret disegnò una fila di persone. A ognuna di loro era attaccato un filo che andava a finire in un cerchio. – Qual è il vero centro del mondo? – domandò.”¹

Tutta l'opera di Almond non fa che ribadire questa domanda. Singolare allora il seguito del racconto: David e le tre sorelle decidono di andare al cimitero e fare visita alle tombe del padre e di Barbara, sorellina morta piccolissima, prima ancora della nascita di Mary e Margaret. Il testo, fino ad allora vivace e tutto costruito sui dialoghi, improvvisamente s'arresta e lascia spazio ad un significativo silenzio: ci sono solo le due lapidi, un mazzo di margherite appena colte e il pensiero che va ai resti dei corpi ormai mescolati. Ecco il centro del mondo, la morte, emblemizzata da due elementi opposti: la materia organica che è ritorno alla terra, pura materia senza più forma, e il nome sulla lapide, ultimo vessillo di un'identità, tentativo estremo di esistenza e unico strumento per il ricordo. Sospesi tra questi due estremi siamo noi, incapaci di riconoscere nell'uno o nell'altro la presenza dei nostri cari, condannati all'incomprensione e al silenzio. È in questa nostra incapacità il senso dell'assenza in Almond. Non si tratta semplicemente della sparizione di persone care, ma dell'impossibilità da parte nostra di dare un senso a tale scomparsa. Gli assenti siamo noi, non i morti, siamo noi i veri fantasmi.

Tutta l'opera di Almond ribadisce ossessivamente il tema della morte, ed essa viene a comporsi in una complessa fenomenologia. Di volta in volta la morte è lutto, attesa, terrore, iniziazione, attrazione fatale, improvvisa occasione di dialogo con chi non c'è più. Ma la morte non è che la manifestazione più radicale ed evidente di una verità più grande: la vita come mistero, che racchiude in sé tutto ciò che è indicibile. E la morte di Barbara è il vero centro narrativo e il vero

¹ David Almond, *Contare le stelle*, Mondadori, Milano, 2002, p. 7.

Mistero di *Contare le stelle*. Ferita mai risanata per l'imperscrutabilità che ha sempre la morte infantile, essa si riverbera con evidenza in altre opere, dalla sorellina neonata e a rischio di vita del protagonista di *Skellig* al possibile destino di Occhi di Cielo. Barbara è insieme il nucleo generativo di ogni racconto ma anche l'unica materia mai narrabile per davvero. Tutti i testi sono un disperato tentativo di trovare le parole, ma esse sono condannate a non cogliere il centro, a disporsi in cerchi concentrici, a dilazionare all'infinito la verità. Persino l'ultimo racconto si rivela un fallimento. In *Dove avevi le ali*, primo vero testo scritto per il libro, Almond incontra in sogno la sorellina grazie alla mediazione di un angelo. Ma anche lì, ormai prossimi alla rivelazione, siamo condannati al mutismo: “- Barbara! – esclamai. – Barbara. - Mi allungai e l'afferrai, e sulle sue spalle sentii il battito veloce delle piccole ali. Lei mi mise le braccia intorno al collo e mi chiamò per nome. Avrei voluto dire tante cose. Avrei voluto gridare tante cose. Ma ero rimasto senza parole.”² L'imprendibilità di Barbara è la stessa di Luccicaseta, ne *Il grande gioco*, il fantasma di un ragazzino con calzoni corti e stivali, che appare nelle gallerie della miniera dove probabilmente ha trovato la morte. Anche Luccicaseta fa visita nei sogni, si fa vedere e subito scappa e non si riesce mai a vederlo direttamente, solo con la coda dell'occhio. Il centro continua inesorabilmente a sfuggire.

La presenza di Mistero e la nostra condanna al fallimento nel coglierlo o anche solo nell'esprimerlo si riscontra nella stessa struttura dei libri di Almond, che non sono mai intrecci compatti. Leggendo le sue storie si ha la sensazione di percorrere un sentiero pieno di cavità, dove ciò che è leggibile è solo la parte emersa del testo, ma non per forza la più importante. La struttura a brani e la continua oscillazione temporale dei racconti di *Contare le stelle* è fondamentale perché costringe il lettore ad affacciarsi su un baratro alla fine di ogni testo. Per lo scardinamento della linearità cronologica siamo proiettati in una condizione di smarrimento: quale sarà l'età dei protagonisti? quali saranno i vivi e quali i morti? quale sarà il contesto attorno? Non possiamo prevedere nulla, e quindi non possiamo parlarne, siamo in balia del testo, in attesa della sua prossima rivelazione.

Questa sensazione di “testo cavo” è ancora più forte in *Skellig*, dove la trama, pur riconoscibile, sembra disporsi su percorsi zigzaganti, per segrete corrispondenze tra le parti del libro. Qui la linearità temporale viene salvata ma anche svelata in tutta la sua artificialità: le nostre giornate non sono mai una logica concatenazione di eventi, pensieri, parole; piuttosto un gioco continuo di salti, compresenze, digressioni, iterazioni. La brevità dei capitoli di *Skellig* sembra voler simulare questo andamento sempre oscillante tra accensioni e spegnimenti: i testi sono quasi una sequenza di apparizioni, brevi dialoghi, affioramenti di pensieri. Tutto sembra essere casuale, ma tutto in realtà si dispone in modo significativo, dove il significato non è quello del ragionamento, ma del simbolo: tutto è polisemico, vengono abbattute le categorie di qualità, quantità, casualità, non conta più il principio di non contraddizione. Ma non per questo si perde il senso, semplicemente cambiano le regole: un sogno vale quanto un'azione, il volo degli uccelli è importante quanto la raccomandazione del padre, il proprio cuore può battere anche per quello della sorellina in fin di vita. Ogni cosa si dispone su una ragnatela di rispondenze e non importa se gli elementi simbolici sembrano congiungersi (sym-ballein) in maniera incongrua. Non esiste altra maniera in realtà, a meno che non vogliamo mascherarci sotto i veli della logica³ che si illude di distinguere il vero dal falso, il bene dal male, la norma dalla mostruosità. E mostro è lo stesso Skellig, dalla natura composita e incongrua, un po' angelo un po' uomo un po' bestia un po' uccello.

Ma neppure la sua apparizione porta a una rivelazione: “L'Angelo testimonia e rivela agli uomini l'esistenza di un Mistero, *ma custodendolo in quanto mistero* e preservandolo così da un totale, funzionale e manipolatorio impossessamento umano.”⁴ Unica possibilità che ci è concessa è quella di presupporre l'esistenza e di procedere alla continua congiunzione tra le cose, fino a coglierne la

² David Almond, *Contare le stelle*, op. cit., p. 158.

³ È significativo che in *Skellig* sia più volte citato William Blake che nei suoi Libri Profetici ha creato una intera cosmogonia per raccontare la sterilità di un trionfo della ragione e la speranza di una futura riscossa del desiderio, speranza confortata dalle recenti rivoluzioni americana e francese. Cfr. William Blake, *Libri profetici*, Bompiani, Milano, 1994.

⁴ Laura Marchetti, *Il Fanciullo e l'Angelo. Sulle metafore della redenzione*, Sellerio, Palermo, 1996, p. 40.

rispondenza, gli invisibili fili della ragnatela. La scrittura di Almond incarna questo tentativo: le parole si addensano in frasi e in immagini, i personaggi prendono vita ma il segreto rimane nascosto nel silenzio delle ellissi, nello spazio bianco della pagina.

Ma servono queste strutture narrative, questi temi, queste modalità di vedere la realtà a cogliere una specificità della letteratura per l'infanzia? Un suggerimento me l'ha dato lo stesso Almond, durante un proficuo viaggio in auto. Stavamo parlando del comune amore per la letteratura americana, quando mi ha fatto il nome di William Goyen, dichiarandolo una sua grande influenza. Anche Goyen è un cantore del mistero, con il suo tono biblico e i suoi racconti di angeli o fantasmi, di esuli e disperati, uomini eternamente erranti per segrete maledizioni, alla ricerca spasmodica e fallimentare di un senso nella vita. E anche i suoi testi sembrano nascere per accensioni, non si preoccupano di una linearità, si limitano a seguire i labirinti dell'esistenza dei personaggi, fanno presagire la presenza di un segreto ultimo che ci rimarrà sempre nascosto. Ancora una volta vale più ciò che non è rivelato, la cavità che nasconde il tesoro del significato; visibile è solo una ragnatela di relazioni. Ed è su queste che Goyen si concentra quando riflette lucidamente sul proprio metodo compositivo: "Confidare nella connessione: è questo il procedimento. Tutto ciò che ho scritto si è formato in tal modo. Una volta ho parlato di medaglioni [...]: quando mia madre faceva una trapunta, prima faceva quelli che lei chiamava medaglioni, tutta una serie di pezzi separati. Non è che si fa una trapunta così tutta d'un colpo! Poi quando questi pezzi sono messi assieme... fino a quel momento le connessioni non si vedono, pur se la cosa forma un tutto."⁵

Ecco un bel modo per definire la specificità della letteratura per ragazzi. Essa è prima di tutto il tentativo di cucire insieme medaglioni per ottenere un disegno complessivo, che non si avrà mai perché coincide con il Mistero dell'infanzia. L'infanzia non si dà per rilevata, è angelo, fantasma, Barbara, Luccicaseta. L'infanzia esiste solo per assenza, è innominabile. Lo scrittore per ragazzi è allora figura tragica, instancabile sarto di una veste che non sarà mai su misura. Ecco perché sono tanti i classici che si configurano per una struttura frammentaria, episodica, non compatta, cava. Molti autori, da Collodi a Kipling a Twain sono stati criticati per questa imperizia compositiva, per l'assenza di una compattezza in cui davvero tutti i fili fossero intrecciati. Ma forse questa non è imperizia, è necessità. Lo scrittore per ragazzi non può che tessere sospeso su quel "nulla, il gran nulla, proprio nulla" che riecheggia in *Pinocchio*. Sospeso sull'indicibilità del mistero, non può che muoversi per illuminazioni, captare alcune segrete risposdenze, abbandonarsi all'isola del "Mai" come Peter Pan. La storia della letteratura per l'infanzia è allora la storia di un tentativo destinato a naufragare in fallimento. Ma proprio questo è il segreto del suo fascino.

Ecco perché Almond si è inserito, senza volere, in questa tradizione, compiendo un passo che in un qualche modo sembra inevitabile. Muovendo dalla trasfigurazione narrativa del ricordo di Barbara è stato catturato dal Mistero dell'infanzia e dalla sua enorme forza magnetica, vero e proprio centro di gravità, perché dietro ogni bambino raccontato si nasconde l'archetipo del Fanciullo. È il Fanciullo il centro del mondo, la colonna portante del significato ultimo che cerchiamo: esso viene direttamente dal luogo mitico dell'Origine, in cui l'armonia era assoluta, in cui non esistevano esuli e disperati, in cui la stessa morte scompare perché tutto si genera e rigenera ciclicamente, e non ci sono perdite, lutti, assenze. Lo scrittore per ragazzi è, più intensamente di altri, costantemente alla ricerca di un congiungimento con questa Origine. La sua tensione è quella della nostalgia, del desiderio di un ritorno impossibile all'armonia primigenia, all'Età dell'oro.

Attraverso il ricordo di Barbara e la metafora del Fanciullo, Almond ha trovato una forma che potesse, non certo svelare, ma almeno esprimere il Mistero. Non è un caso, allora, se le tanti immagini di morte trovino una corrispondenza con quelle relative alla nascita⁶. Le troviamo in *Skellig* con la sorellina ancora senza nome che nuota nell'incubatrice "come se fosse uno strano pesce in un acquario"⁷, lo ritroviamo in *Occhi di cielo* con la foto di Erin ancora nella pancia della

⁵ William Goyen, *Se avessi cento bocche*, Theoria, Roma-Napoli, 1990, p.143.

⁶ Questa tensione verso l'Origine non si ferma alla storia individuale, va ancora indietro, percorre la catena delle generazioni (*Il grande gioco*), fino all'evoluzione dell'uomo (*Skellig*) e a presupporre una nostra perdita identità angelica (*Contare le stelle*).

⁷ David Almond, *Skellig*, op. cit., p. 11.

mamma. Tutto questo romanzo, a ben vedere, è strutturato sulla nostalgia dell'Origine, essendo i protagonisti ragazzi orfani che hanno perso il senso della loro provenienza e, conseguentemente, della loro identità. Fuggiti dall'orfanotrofio, si abbandonano al flusso naturale del fiume e approdano in un altrove di macerie. Ma è proprio questo universo capovolto, dove gli oggetti sono tesori e hanno perso ogni tipo di funzionalità, dove abita Occhi di cielo con le sue frasi scoordinate e un linguaggio che abbandona la logica e procede per metafore, a placare la loro ricerca. Non c'è soluzione o lieto fine, non abitano lì i genitori perduti, semplicemente il viaggio aiuta Erin e January ad accettare il Mistero: "Guardammo il fiume che brillava sotto le stelle. Ci perdemmo in noi stessi, nei nostri ricordi, nei nostri misteri e sogni. Io scivolai nel giardinetto di St. Gabriel e sentii le braccia di mamma intorno a me. E January, dov'era? Forse in una scatola di cartone, avvolto in una coperta, durante una fredda notte invernale. Restammo in silenzio a lungo. La luna compiva il suo percorso in cielo. Il rumore del traffico distante giungeva fino a noi, insieme a una musica lontana. [...] – Erin – sussurrò. – Sì. – Pensi che un giorno verremo a sapere tutto quello che c'è da sapere di noi? - Ripensai alla bella donna giovane e spaventata che scappava via dalla scala dell'ospedale nel buio dell'inverno. Pensai a un uomo su una barca che danzava lungo il fiume e poi nel mare. – Non lo so – dissi, e gli presi il braccio. – Ci saranno sempre tante cose che non potremo sapere."⁸

L'attrazione e la nostalgia per l'Origine hanno anche un grande potere distruttivo se si trasformano in ossessione. La storia di John Askew ne *Il grande gioco* è esemplare in questo senso. John è un ragazzo emarginato per la sua prepotenza e la sua disobbedienza, ma ha uno sguardo che gli permette di vedere i fantasmi della miniera, ragazzini morti in esplosioni o frane. La miniera ora è chiusa e sebbene si distenda sotto tutto il terreno di Stoneygate, rischia di essere dimenticata. John non può sopportare questa recisione con il passato, le radici della sua vecchia famiglia lo chiamano e lo invitano ad inabissarsi nel ventre della terra. La tensione verso l'Origine si trasforma in *cupio dissolvi*⁹. La tentazione è quella di annullarsi per abbracciare *in toto* la terra, la sua materia organica e preformale, la grande Madre. Il segreto non concede di essere visto, al massimo ci si può annullare in esso. A salvarlo sarà Kit, da poco arrivato, ma con forti radici familiari nel paese, incarnate nel nonno. Anche lui vede i fantasmi, sente l'attrazione per la profondità, è chiamato dal passato. Ma ha una risorsa diversa rispetto all'amico. Il suo avvicinamento alle radici avviene cautamente, attraverso i calibrati racconti del nonno. Non c'è il drastico affondamento nella materia, l'abbandono ad un'oscurità che diverrebbe immediatamente sepoltura. La narrazione si fa intermediaria tra noi e il Mistero. Quella stessa parola che ci costringe a non poter mai giungere alla verità, che ci condanna all'assenza, è un prezioso strumento per conservare la nostra forma¹⁰, seppure distaccata dall'armonia originaria, la nostra identità, seppure destinata all'esilio. Le storie condannano e salvano la vita contemporaneamente. Proprio attraverso di esse Kit distoglierà l'amico dal baratro, ricomponendone la trama e l'identità. E grazie ad esse Barbara non sarà mai davvero morta: "– Non ti abbiamo mai dimenticato – interviene papà. E anche se abbiamo scordato qualche dettaglio, ce lo siamo inventato. – Barbara scoppia a ridere. – Inventato! – Proprio così. La verità, i ricordi e i sogni si mescolano con quello che ci siamo inventati. – Ma sono proprio le cose che avete inventato a mantenermi viva nei vostri cuori. Quando ho cominciato a capire, ho preso l'abitudine di tornare. Sapevate benissimo che ero lì. Ero sempre lì con voi."¹¹

⁸ Ivi, pp. 149-150.

⁹ Il medesimo tema compare per ben due volte anche in *Occhi di cielo*.

¹⁰ Molto importante in questo senso è il valore del nome proprio che è strumento essenziale per assumere una forma. In tutti i romanzi di Almond i personaggi scrivono i loro nomi o attendono che gli sia dato o si rifiutano di comunicarlo. Il nome è la nostra identità.

¹¹ David Almond, *Contare le stelle*, op. cit., p. 135.