

---

## Dino Buzzati, *Il deserto dei Tartari*

---

Non essendo una nazione, l'Italia non ha – né può avere – una letteratura. Ha però delle forme, strutturalmente collegabili alla letteratura, tramite le quali essa mima una letteratura e quindi la presenza effettiva di una letteratura sul suo (inesistente) territorio. Tali forme hanno uno statuto particolare e presentano materiale che, se analizzato nelle rispettive componenti archetipiche, rivelano appieno, quasi per un impulso inconscio alla inevitabile autodistruzione, la natura distorta, desolante, ambigua della propria nascita.

Ciò può avvenire tramite il completamento di una combinatoria preventivamente messa a sfilare lungo tutto il testo, come nel caso de *Lo cunto de li cunti*. Oppure, nella rinuncia a qualsiasi attività combinatoria, nell'adozione di una forma più simile a quella del romanzo breve, come nel caso del *Deserto dei Tartari*.

Alla cosiddetta storia della letteratura italiana bisogna quindi affiancare, nel caso del riconoscimento della inesistente letteratura italiana, una contro-storia di tale inesistente letteratura. Ma i punti fondamentali di questa contro-storia devono mettere in risalto ciò che fa appunto di questa letteratura l'impulso inconscio alla manifestazione della mancanza di un popolo, poi della mancanza di una terra, quindi della mancanza di una nazione, e poi della parallela sospensione di questi concetti generali nella inesistente nazione italiana. I testi analizzati in una tale contro-storia devono scavare l'elemento più antico, primitivo, ma nel senso di peggiorativo, presente nella letteratura (inesistente) in oggetto, cioè nella letteratura italiana. Si ha quindi una analisi che procede a livello di minime figure archetipiche e di eventi parimenti archetipici, cioè primitivi, perché è una materia poveramente primitiva che qui si deve trasportare in superficie.

Il Nord è una solitudine e una vocazione. I termini "Nord", "solitudine" e "vocazione" costituiscono una trilogia della solitudine e una solitudine dell'arte della

trilogia; vale a dire una solitudine della possibilità di disporre un materiale, qualunque ne sia l'eterogeneità della propria natura, in tre parti strettamente tra loro fatte suonare. Il Nord chiama una divisione in due e mai una divisione in tre: il Sacro Nord e la terra disabitata dal sacro; la razza superiore, verso cui si tende per vocazione, e la razza inferiore presso la quale, per la stessa vocazione, ci si scopre a condividere uno spazio per nascita; il Viandante messaggero e l'andare vuoto per la terra. Il Nord non è una scelta individuale; è un destino della razza.

Il Nord è un'idea. Lo aveva intuito Glenn Gould e poi Peter Davidson, nel suo bel libro *The Idea of North* (Reaktion Books, London 2007), che richiama, nel titolo, il documentario di Glenn Gould. Ma, come tutte le idee, anche questa idea nasconde il massimo tra i pericoli riservati all'uomo, il balzo nell'annientamento. La possibilità che l'idea domini completamente l'uomo; che l'uomo allora avverta la chiamata dell'idea e che agisca, finalmente, con una qualsiasi decisione finale.

La prima manifestazione del Nord, da parte di un individuo che avverte la chiamata della terra del Nord, è preventivamente realizzata tramite la possibilità di vedere il Nord. Egli vuole vedere la terra del nord, cioè la terra che non conosce, ma dalla quale egli si aspetta tutto. Ci si adatta a vederla da angoli nascosti e sfavorevoli, pur di poterla vedere anche solo per un attimo. È la possibilità che a Drogo viene offerta alla fine del capitolo 3. Il capitolo 4 presenta l'altra indispensabile connotazione del Nord che si presenta a colui che raggiunge il Nord: il Nord è squallore, è monotonia, è terra desolata flagellata da un tempo pessimo, è separazione che urla dalla propria casa, è coabitazione con un popolo estraneo. Drogo può sentire tutto questo nel capitolo 4, con la goccia che cade nella cisterna e che non lo lascia dormire, nemmeno quando ordina all'attendente di porvi rimedio, poiché, come gli viene spiegato dall'attendente, non è possibile fermare il cadere di quelle gocce.

Ma c'è di peggio. Il Nord è anche invasione da parte della tecnologia più avanzata. È quanto Drogo può constatare nel capitolo 25, quando una grande strada è costruita lungo tutto il Nord, fino alle immediate vicinanze della Fortezza e nonostante le difficoltà climatiche offerte a una impresa del genere.

Penetrare nell'unione tra la più sfrenata tecnologia e il mondo del sacro nord è ciò che costituisce lo spaesamento del Viandante. Il Nord non è il nord perché è il nord ed è il nord proprio perché non è il Nord. Solo abbandonando il principio del terzo escluso, il Viandante può venire ad avere qualcosa da dire sul Nord. Questo perché il principio del terzo escluso è ciò che deve essere escluso, prima di tutto, da colui che si mette sulla strada che porta al Sacro Nord. Ma è solo considerando il popolo che vive nel sacro Nord, e che si confronta con lo squallore e la monotonia e la tecnologia avanzata del Nord come un popolo che con spirito eroico abita la terra, che il Viandante può vedere nel Nord la compiuta realizzazione nel mondo della totalità che si esprime in quanto ringraziamento a Dio per la bellezza del mondo.

La prima reazione all'accostamento con il Nord è quello di non riconoscerlo. Drogo infatti vuole scappare dalla vicinanza col Nord. Il Nord non è riconoscibi-

to come un luogo in cui vivere.

Il Nord deve allora diventare approssimazione al popolo che abita nel territorio del Nord nell'arte di compatire con la razza superiore. Ciò che in un primo tempo veniva sentito come lo squallore del Nord, può così diventare la compartecipazione al popolo che abita nel Nord. E quindi una separazione da parte dell'individuo dal gruppo nel quale, senza sua colpa, si è trovato a nascere, per una partecipazione all'esperienza del popolo che, per scelta divina, è stato dato di nascere nel Nord. Solo così la terra può essere rigenerata a partire da una trasformazione della terra stessa, che però riguarda solo la terra del Nord: ~~terra del sacro~~, terra del nord, terra del Sacro Nord. È solo il viandante a creare la terra del Sacro Nord, ma il Viandante può farsi viandante con lo scopo di redimere la terra del nord solo se il popolo al quale egli vuole consegnare il messaggio della sua andata nella terra del sacro non è il popolo che abita la terra dalla quale egli comincia il viaggio, e nel quale avverte la radicale assenza del sacro, ma il popolo che abita la terra del nord presso il quale egli sente con certezza la propria origine in quanto origine di razza. Il contenuto di un tale messaggio sarà allora un messaggio di impoverimento, per quanto riguarda il gioco del contenuto e dei dettagli, che potrà anche consistere nell'anonimato della formula assertoria: "Esiste la Terra del Sacro". Solo così la barra che divide la ~~terra del sacro~~ dalla Terra del Sacro diventa destino della razza, anziché esperienza personale, destinata allo scacco finale. Perché solo quando la terra del sacro non ha più la consapevolezza di essere ciò che è, parte il Viandante dalla terra disabitata dal sacro, al fine di ridonare la Terra del Sacro ai suoi giusti abitanti. Questa azione non ha nulla di personale, poiché ad avvantaggiarsene è la razza, poiché questa azione è un destino della razza.

L'unione delle caratteristiche negative del Nord e della tecnologia più invadente è ciò che costituisce l'eroismo della vita nel sacro Nord. Ed è ciò a cui il Viandante deve acconsentire in un abbandono della propria nascita casuale. Si ha così uno sdoppiamento, tramite un ripudio della propria terra di nascita non riconosciuta in quanto tale, e una terra sconosciuta ma riconosciuta come terra di nascita autentica.

Questo è però quello che *Il deserto dei Tartari* non presenta, vale a dire l'esperienza personale focalizzata sulla razza; poiché il romanzo presenta invece una esperienza personale focalizzata sull'individuo. Ma come in quasi ogni romanzo, l'esperienza individuale concessa all'individuo è consegnata nel romanzo nel momento in cui l'individuo non tiene fede a ciò che dovrebbe costituire il proprio compito funzionale, introducendo così un nuovo esito, del tutto inaspettato per i canoni tradizionali.

Il primo capitolo del *Deserto dei Tartari* presenta Drogo nel momento in cui si separa dalla propria casa e dalla propria madre per raggiungere la Fortezza estranea. In realtà, ciò che questo capitolo presenta non è solo la separazione dalla madre, ma è la separazione dal corpo materno. Quello a cui assistiamo è la nascita di Drogo come individuo ed essere pensante e parlante, che entra a far parte di un mondo in cui il linguaggio lo condiziona senza dargli una reale possibilità di scelta. In

pratica, egli non può scegliere perché non ha potuto scegliere il luogo di nascita. Drogo non ha chiesto di essere destinato alla Fortezza, eppure si trova ad essere stato destinato alla Fortezza. I capitoli precedenti all'arrivo alla Fortezza suonano come lo scampanello di una fase di lallazione. Quando Drogo ha il primo colloquio col maggiore Matti egli invece padroneggia tutte le sfumature della sua lingua ed è in grado di capire le mille sfumature occhieggianti nel linguaggio dell'altro.

La Fortezza è dunque l'Italia e la lingua subdola che avvolge il nuovo arrivato è, né più né meno, che l'alingua italiana, che svolge il suo truffaldino compito di lingua di una nazione che non è una nazione, dove un popolo che non è un popolo, usa una beffa di lingua per farsi beffe e truffare chi gli capita a tiro.

Vero è che la scelta potrebbe consistere nel passare da un mondo all'altro, cioè nel condividere l'eroismo del popolo che abita a Nord. Ma questo è proprio ciò che *Il deserto dei Tartari* non presenta.

La Fortezza è dunque l'Italia perché l'italiano è la lingua nella quale *Il deserto dei Tartari* è stato composto ed è lingua che sorge tutta d'un pezzo in questo romanzo, e perché italiani sono i nomi di tutti i vari personaggi del romanzo. Ma la Fortezza rappresenta una forma particolare di Italia. In un certo senso, una anticamera all'Italia vera e propria, funzionale alla vicinanza del confine aperto sul mondo del Nord. Infatti la Fortezza è una separazione dall'Italia vera e propria. Ma una separazione che prevede un collegamento con l'Italia vera e propria. Ma la Fortezza è anche l'Italia che ha in sé il Nord, proprio come l'Italia è, nella realtà, il paese che non ha in sé il Nord. È un paradosso permesso dalla topologia degli spazi del romanzo.

La Fortezza è una metafora per indicare l'Italia, ma è invece una metonimia per indicare il rapporto che la lega alla città.

Come la Fortezza, l'Italia è una terra immaginaria, o solo appena immaginata. Non ha confini precisi, perché nessun popolo ha mai preso quella terra. È un monumento alla inutilità del passato e del presente che passa, cioè alla inutilità del tempo che la tiene in vita. Le glorie passate della Fortezza sono i richiami alla pretesa antica civiltà italiana, che in realtà non esiste. In quella Fortezza, cioè in Italia, nessuno è contento, nessuno è se stesso e nessuno ha una reale nascita, per cui nessuno si sente in vita e si accorge di sprecare la propria vita. Nella Fortezza il tempo viene sprecato in attesa perché nessuno è nato realmente e ha la chiara coscienza di essere nato. Ciascuno usa quello straccetto di lingua che possiede per ingannare e mettere alla berlina il prossimo. È la predisposizione al teatro, allo sberleffo da guitto che viene fuori. La vera lingua italiana, parlata dal "popolo italiano", infatti, non è ciò che pomposamente si definisce "lingua italiana", ma è la pernacchia. Nella Fortezza ci sono uomini che si confrontano e si ingannano, ingannano se stessi e ingannano i propri simili. Ma nella Fortezza o intorno ad essa mancano, ad esempio, gli animali, perché l'Italia non è la totalità di una terra, che prevede, fra l'altro, la coesistenza di umani e di animali. L'incontro tra esseri umani e animali è ciò che rinnova il linguaggio, perché l'animale salva il mistero del mondo. Ma questo funziona solo se a incontrare l'animale è un individuo che ha in sé tutta una

nazione, cioè una razza. Allora la poesia è l'artefatto, trasposto in racconto, di questo incontro. Artefatto offerto alla fine agli dei. Questo perché il poeta è il testimone della bellezza del mondo. Ma solo quando il poeta può contare sulla totalità dell'esistente, il poeta può creare la propria opera, che suona allora come il ringraziamento a Dio per la bellezza del mondo.

Una terra che una razza ha preso è una terra resa sacra dalla presa della terra. Una terra resa sacra dalla presa della terra è una terra dove un poeta trova materia per la propria opera.

Così il poeta è il testimone della bellezza del mondo in quanto unico essere in grado di usare la lingua come strumento che non prevede il suo utilizzo in quanto strumento di comunicazione, bensì il suo utilizzo in quanto strumento di lode agli dei.

Beethoven utilizza gli strumenti musicali per rendere il canto degli uccelli nella sesta sinfonia. Il tutto, secondo le sue esplicite intenzioni, deve essere "più espressione del sentimento che pittura". Tra strumento musicale, melodia e canto degli uccelli deve tendersi un rapporto che solo l'artista di una nazione che abita una terra può cogliere. La stessa cosa farà poi Sibelius. L'italiano Ottorino Respighi introduce nei *Pini di Roma* il canto dell'usignolo registrato su disco, cioè la sua piatta replicazione golemica, perché l'Italia non è un paese, e il popolo italiano non esiste, così come in Italia non esiste nient'altro al di fuori del progetto massonico e della sua triste replicazione golemica.

Che cosa dice l'Italia vuota? Che lo spazio dell'Italia è vuoto. Che in questo spazio c'è un vuoto di gente e di animali. Ogni manifestazione di vita è una truffa e una messa in scena, vale a dire: la messa in scena di una truffa. L'inesistente ed evanescente spazio italiano è vuoto nello stesso modo in cui è vuoto un *set* fotografico, è vuoto un palcoscenico, o, prima ancora, è vuoto un palazzo. Il palazzo dove venivano rappresentate le favole in musica di Monteverdi, o ambientati i racconti fiabeschi di Basile.

È la particolarità, di volta in volta diversa, assunta da questo spazio vuoto – che sarà allora un antispazio e un antiluogo – che deve essere affrontato dalla storia della letteratura italiana, che potrà conformarsi così, d'ora in poi, come contro-storia della letteratura italiana. Uno dei suoi compiti sarà contrapporre lo spazio vuoto nel palazzo, rappresentato dalle opere di Monteverdi e Basile, ancora dotate di un soffio di vita, a quello delle tristi opere della letteratura massonico-risorgimentale, dominate ormai dalla sola replicazione golemica.

Il resoconto del soggiorno di Giovanni Drogo nella Fortezza è solo un gingillo cui la lingua italiana può giungere, cioè la "letteratura" nella sua forma di mestierantismo. La Fortezza è una terra privata della gioia di vivere, ma è una costruzione implacabile nella sua precisione: è un Tempio, è un tempio massonico, perché l'Italia è i diversi modi di approssimazione a una terra che una banda di massoni ha beffardamente stretto assieme nel suo laccio. È un inganno, una maledizione, un venire alla luce scandito da una depressione fatale che chiama una maledizione finale. La letteratura così intesa non è sorpresa, ma è costruzione grigia e potere di

questo grigiore. È *grigiocrazia*.

Quel senso di attaccamento tenace alla Fortezza, misto a una leggera vergogna, che provano i personaggi dopo una certa permanenza fra le sue tristi mura è la perfetta resa letteraria del sentimento patriottico degli Italiani: meschinamente cocciuto, strisciante insieme a una ombrosa vergogna.

Il romanzo espone dunque una iniziazione massonica. Questa iniziazione ha la forma generica dell'invecchiamento. Infatti invecchiando, Giovanni Drogo si adegua pienamente alla mentalità del popolo italiano, cioè alla Fortezza. L'esperienza di Drogo alla Fortezza doveva essere formativa, anziché de-formativa, come invece il romanzo rivela essere alla fine. Che cosa avrebbe dovuto imparare Drogo? Semplicemente a unire quello che invece, nella sua esperienza, non può che apparire diviso: *la permanenza nella Fortezza e il lavoro nella città*. Per Drogo queste due situazioni sono non solo inconciliabili, ma neppure possono interagire, come invece esse fanno. Egli avverte la propria permanenza nella Fortezza come sottomissione al tempo dell'invecchiamento, mentre i rari ritorni alla città gli restituiscono l'immagine di coetanei e di amici che si sono dispersi per il mondo o che hanno fatto carriera nella città, e che generalmente lo evitano, considerandolo come uno che si è messo da parte.

Ma proprio qui sta il punto: vale a dire nel canto in cui il personaggio si è incantato. Si può così tentare un bilancio della situazione di Giovanni Drogo a livello di archetipi: il senso di estraneità che egli prova alla Fortezza – prima – e nella sua casa – dopo – è il senso di estraneità dell'Italia stessa verso il mondo indoeuropeo, a cui essa *sa* di non appartenere “a tutti gli effetti”. Da questo punto di vista bisogna poi affrontare la forte nostalgia che egli prova per il mondo del Nord. E qui c'è una particolarità di grande importanza: quello che Drogo cerca nel Nord non è il Nord della razza bianca, ma qualcosa di diverso. Chi sono infatti i Tartari a cui allude il romanzo?

E perché i Tartari? Nel romanzo si dice che una volta, forse, i Tartari c'erano, ma che adesso, da molto tempo, i Tartari non si sono più visti. Ragionando a livello di archetipi, i Tartari sono l'immagine favolosa restituita degli abitanti preindoeuropei del territorio che, in seguito, è diventato il territorio occupato dagli italiani.

Ma questo getta anche una strana luce sulla nostalgia di Drogo per il Nord: esso è il richiamo dell'origine indoeuropea, che l'Italia ha completamente ignorato e combattuto. La permanenza nella Fortezza è appunto il tentativo di distruzione di questa eredità. Proprio l'origine indoeuropea è il richiamo che fin dall'inizio, secondo le direttive contenute nel dialogo con il maggiore Matti, Drogo non deve considerare, perché è ciò che deve ignorare.

L'invecchiamento è allora l'immagine brutta con la quale a poco a poco si deve convivere. Così succede per Drogo. Ma questo è proprio la rassegnazione alla propria origine meticciasca, cioè alla propria origine italiana. A livello archetipico, negli Italiani c'è qualcosa che tende al Nord, cioè all'uscita dall'Italia e alla ribellione contro la grigiocrazia. Il più delle volte, però, questo anelito non porta a niente.

Giovanni Drogo avrebbe dovuto – o potuto – diventare un triste massone, un grigiocrate; ma anche *il Triste Massone*, *il Grigiocrate*. Questo è l'uovo di Colombo, ma di quel Colombo di cui Miguel Serrano riconosceva appieno l'origine giudea.

*The Idea of North*, di Peter Davidson, fa presente come nel *Deserto dei tartari* si richiami lo schema nord-sud a proposito dell'Italia, dove le sue frontiere terrestri si trovano solo nel nord. A sud dell'Italia, infatti, non c'è terra, ma solo mare. Il romanzo riconosce così la minaccia in arrivo come proveniente dal nord. Da un punto di vista geografico, i tartari dovrebbero arrivare da est, al massimo da nord-est, e non da un nord ritenuto punto geografico in assoluto. A ben guardare, anche questo dimostra come l'Italia non sia una terra. L'Italia è una terra che non è stata fissata. Ma solo le isole devono essere fissate. E l'Italia non è un'isola. L'Italia è in fondo una terra che non è una terra, una terra che sfugge, una terra... ballerina, perché baciata da tanti terremoti che la fanno slittare sensibilmente. Ma è soprattutto una terra che ha in sé il nucleo della propria distruzione e non in un esterno immaginario. Nella forma stessa della sua letteratura e nell'azione immaginaria dei suoi personaggi.

Si può rispondere alla obiezione di Peter Davidson assumendo i Tartari come un nome di comodo per le popolazioni autoctone dell'Europa preindoeuropea, che proprio l'invasione indoeuropea ha scacciato nelle zone più inospitali dell'estremo Nord e che proprio da lì, dal Grande Nord, e non da est, devono infine arrivare per fare i conti con la Fortezza.

Nel *Deserto dei Tartari* manca un vero senso del fantastico, così come un'architettura che sconfini col fantastico, come invece c'è in Kafka, o in Meyrink. Nel *Deserto dei Tartari* c'è una strana penuria di ombre. Tutto questo romanzo sembra nascere da un progetto steso su un tavolo da disegno illuminato da una lampada in grado di gettare ovunque piena luce. Ogni capitolo è un bozzetto ben riuscito: situazioni, personaggi, locazione. Tutto è presente nella mente dell'Autore che sa come rappresentarlo con grande senso del mestiere. "Mestiere", appunto, e non arte. La letteratura è fatta di ombre. Un via vai di ombre e penombre in una cascata di buio, che solo una certezza permette di agganciare; il mestiere della letteratura e l'accademismo sono fatti di luce. Solo una nazione può avere una letteratura. Una finta nazione, come è l'Italia, può avere solo un insieme di bozzetti abbozzati da vispi mestieranti, ma mai può avere una letteratura, o quel caos irrisolto di buio e penombra che è da sempre un autore.

Con la mancanza di una nazione basata su di una razza, la letteratura si determina come lucida volontà di tirare a campare con il mestiere dello scrittore. La letteratura diventa un gioco. Il gioco è antico e moderno, ma il gioco così pensato è postmoderno. Si cerca allora una situazione "intrigante", come un giovane ufficiale mandato in una fortezza che non ha nessuna utilità dal punto di vista militare. La situazione si comprende subito, e "l'opera letteraria" è già tutta lì, ma il mestierante imbastisce bozzetti su bozzetti e tira a campare fino ad avere un romanzo breve, un libro. Ecco come un Paese che non è una nazione può costruirsi i propri libri.

Tuttavia, una svolta improvvisa *Il deserto dei Tartari* la presenta, ed è appunto la svolta in cui si accentra la scelta di vita del protagonista Giovanni Drogo. Ed è ancora su questo personaggio che si deve ritornare.

Un buon modo per affrontare il personaggio Giovanni Drogo è quello di considerare il sogno del capitolo 11. Drogo è tornato bambino. È affacciato ad un balcone di casa sua, e vede un grande palazzo a circa venti metri di distanza, dall'altra parte della strada. Nel grande palazzo ci sono fate che danzano.

È la stessa situazione di partenza di tante fiabe di Basile: il palazzo localizzato come "di fronte", dove vive l'orco. Questo sogno è quindi il sogno della letteratura italiana che mima se stessa. Solo nel sogno, nel sogno di un'angoscia diffusa e stagnante dappertutto, più che nell'incubo esplicito, la letteratura italiana può essere esperita. L'Italia è infatti l'accettazione appena imbarazzata di un insieme che comprende meticcio, monotonia, grigiocrazia, il tutto stretto insieme in una desolante noncuranza del tempo che passa.

Poi la scena si trasforma nel funerale di Angustina, l'amico d'infanzia a cui era avvenuto di poter abbandonare la Fortezza (capitolo 8). La morte è inesistente nella inesistente nazione italiana, poiché negando la vita, la inesistente nazione italiana deve pure negare, con ambiguo successo, la morte. Il tutto in una colpevole sensazione del tempo che, nonostante tutto, si vede passare. Il testo dice che Angustina abbandona la Fortezza. Il suo stato d'animo è ambivalente: è felice di potersene andare, ma c'è come una resistenza a questa felicità. Il sogno rivela che Angustina, in realtà, è morta.

Il linguaggio obliquo della Fortezza serve anche a nascondere l'esistenza della morte. Al di fuori della Fortezza, Angustina non è colui che è morto, ma è colui che, con un eufemismo, si può dire che è *mancato* alla Fortezza. Mentre la Fortezza richiede l'eternità della presenza al servizio, quindi la negazione della morte.

Ma se la Fortezza nega la morte, il nord deve restituire la morte, custodendo in sé la morte autentica. Quindi il Nord, in un qualche modo, deve essere la morte. L'alto numero di suicidi che avvengono nei paesi nordici è dovuto a questo legame. Ed è quanto attende Giovanni Drogo.

Nei primi tempi della sua permanenza alla Fortezza, Drogo contava il tempo che lo separava dal momento in cui avrebbe potuto abbandonare definitivamente la Fortezza. È l'esperienza del tempo secondo la formula classica di Agostino: contare piccole porzioni di tempo, contare il tempo che separa dalla fine di una certa esperienza significativa per il soggetto che conta il tempo.

Questo rapporto col tempo è comune ad altri personaggi della Fortezza, soprattutto al sarto Prosdocimo, e sembra indicare un modo di fare comune. Infatti nessuno di loro stabilisce un termine preciso in anticipo, per cui il termine ultimo viene spostato di continuo e si ha la sensazione complessiva di non-tempo.

Molti sono i personaggi nella Fortezza davanti al deserto dei Tartari, ma solo su Drogo il romanzo gira intorno come sul personaggio che può rivelare la struttura intima della Fortezza.

Questo girare attorno della narrazione sul protagonista è il girare attorno del

protagonista a una questione che la narrazione non affronta mai esplicitamente. Il tutto ha forma del porsi in attesa. Perché questi personaggi si pongono in attesa e sprecano la loro vita, quasi consapevolmente, in una attesa che non avrà mai fine? Nel caso di Drogo e del colonnello Filimore la consapevolezza del rischio, sprecare tutta la vita, è a loro presente. Essi infatti riflettono sul pericolo che li blocca: la Fortezza è ciò che impedisce loro di vivere pienamente. Nel caso del sarto Prosdocimo è il fratello a rivelare l'inconsistenza della certezza assoluta: potere abbandonare presto la Fortezza. Quindi si ritorna alla domanda: perché porsi in attesa? Questa attesa è il mantenimento di una situazione di angoscia per non volere porre una domanda. È la situazione che la letteratura occidentale ha affrontato con il mito della ricerca del Gral, soprattutto ad opera del *Parzival* di Wolfram, dove il re del Gral deve continuare a soffrire perché Parzival non pone la domanda fondamentale. Questa domanda è la domanda fondamentale, cioè una domanda che, anziché porre in gioco una risposta tra le tante possibili, pone la legittimità stessa della risposta a seguito della domanda. Chiama cioè la domanda come risposta a una domanda che si presenta con il travestimento di una domanda. “Perché il Re soffre?” è la domanda del *Parzival*. “Perché l’Italia esiste?” è la domanda che si pone *Il deserto dei Tartari* come risposta alla domanda che il testo non può porsi, così come, nel mito di Parzival, la domanda relativa al Re del Gral non può essere posta direttamente da Parzival. Nel *Parzival* la domanda dovrebbe essere posta da un personaggio a un altro personaggio. Nel *Deserto* la domanda è puramente autoreferenziale. Gira sul testo stesso. Non è una domanda che riguarda la condizione di un personaggio, ma che riguarda ciò di cui il testo parla, e ciò che permette al testo di essere un testo in grado di parlare, cioè la lingua italiana.

La domanda ha la forma del tipo: “Perché l’Italia? Perché i meticci in Europa?” Ma è una domanda che non può essere posta, a differenza della domanda del *Parzival*, dove Parzival perde però l’occasione per porla. Se egli avesse posto la domanda, le cose sarebbero andate diversamente; ma la domanda del *Deserto* non cambierebbe invece niente. Proprio perché nessuna azione può rispondere a questa domanda. La risposta vera è rimandata all’epoca che avrà pienamente realizzato in sé la fine della metafisica e che quindi sarà oltre la fine dell’epoca della metafisica.

Tuttavia, Giovanni Drogo compirà qualcosa. E nella sua vita, apparentemente inutile e priva di azioni, apparirà quel qualcosa in grado di fare precipitare gli eventi, permettendo di vedere in lui il vero protagonista del *Deserto dei Tartari*.

Torniamo alla Fortezza. Vista nell’insieme del racconto, la Fortezza sembra vivere insieme ai personaggi. In alcuni casi, come il sarto Prosdocimo o il dottor Rovina, i personaggi sono solo ingranaggi nell’intrico dei suoi molti cunicoli o aperture. Dal punto di vista letterario, essa ha la cupa desolazione degli ambienti immaginati da Kafka o da Meyrink (soprattutto nel *Golem*). Considerata da sola, come ambiente vuoto, la Fortezza, lo si è già notato, si rivela illusoria come un *set* o un palcoscenico. Su questo spazio vuoto, vuoto come è vuoto un *set* o un palcoscenico teatrale, si ha la pantomima della “letteratura italiana” cioè lo sforzo da parte della inesistente “nazione italiana” di creare una propria letteratura. Ma ciò

che crea è una letteratura di stracci arruffati e di mestieranti arruffoni.

La Fortezza ha la struttura, mirabile e agghiacciante, di una metastasi. Una metastasi coricata su tutti i monti della zona. È in piccolo la stessa costruzione che Solženycin rintraccia in *Arcipelago Gulag*. Diverso è però l'accostamento dello studio. Che cosa dice la mezzanotte profonda dell'arte degenerata? Perché *Il deserto dei Tartari* non pone la domanda fondamentale di *Arcipelago Gulag* ("da dove viene questa razza di lupi nel nostro popolo?")? *Il deserto dei Tartari* pone la questione della razza solo a livello dei Tartari, cioè a livello della razza pre-indoeuropea.

*Arcipelago Gulag* identifica nei tartari i nemici presenti nella Russia moderna. *Il deserto dei Tartari* identifica i nemici in uno spazio della preistoria e si chiama in moto per respingerne l'impossibile ritorno. In Italia il meticcio ha raggiunto livelli impensabili in Russia, e quindi in Italia non è più possibile la denuncia. In Italia c'è solo la grigiocrazia deprimente, che riproduce se stessa con incessante monotonia.

Ma se Drogo non pone la domanda, tuttavia egli fa capire che è possibile una domanda.

Che cosa avrebbe dovuto diventare il protagonista di questo romanzo, se il romanzo così ottenuto non fosse il romanzo che ne abbiamo? Il protagonista avrebbe dovuto diventare *un* grigiocrate oppure *il* Grigiocrate, a secondo delle intenzioni. Attese poi disilluse. Che cosa succede, invece, col protagonista, secondo quanto racconta il romanzo? Il protagonista evita la replicazione golemica, sviluppa la malattia e muore rapidamente; la replicazione golemica si sviluppa invece nelle truppe baldanzose che raggiungono la Fortezza. La scelta fatta intravedere da Giovanni Drogo restituisce all'Italia, la terra immaginaria, le sue frontiere.

L'Italia è infatti una terra che non ha in sé il Nord. Perché *Il deserto dei Tartari* è costruito come se l'Italia fosse un paese che avesse in sé il Nord? Quando il romanzo viene affrontato in *The Idea of North* viene messo in rilievo il fatto che le frontiere dell'Italia sono soprattutto a nord, essendo l'Italia una penisola estesa lungo l'asse nord-sud, e che i Tartari dovrebbero arrivare da est, o al massimo da nord-est. Le frontiere dell'Italia non nascondono in nessun modo il Grande Nord prospettato nel romanzo. Quello che la Fortezza deve insegnare è che l'Italia non è una terra. Ma questo principio deve essere accettato passivamente e non, come fa Drogo, scavato invece in tutte le sue sfumature. Accettando attivamente l'idea di un pericolo da Nord, Drogo scatena realmente il pericolo: la malattia contro di sé e i Tartari contro la Fortezza. Il fatto che Drogo si ammali proprio nel momento dell'attacco non è infatti una ironia della sorte, ma un dato inevitabile, perché i due fattori non possono coesistere: o i Tartari inesistenti, e Drogo nella Fortezza ad aspettarli; o Drogo lontano, e i Tartari in marcia contro la Fortezza.

Il segreto che la Fortezza custodisce è che l'Italia – semplicemente – non ha confini; non ha confini proprio perché non è una terra. Non imparando questo nel suo tempo di permanenza alla Fortezza, Drogo restituisce, a quella terra evanescente che è l'Italia, dei confini. Con la conseguenza di attirare il doppio pericolo su di sé e sull'Italia.

In Italia, dunque, non c'è nessun mistero del Nord. Tuttavia, nell'Italia immaginata nel *Deserto dei Tartari* c'è una Fortezza che custodisce un mistero. È appunto il mistero che Drogo, alla fine, tradisce.

Alla fine del romanzo, Giovanni Drogo sa di avere sprecato la vita, eppure non rimpiange la scelta fatta. Per quale motivo? A ben guardare, questa situazione non è proprio una contraddizione. Solo questo porsi in attesa è ciò che permette alla grigiocrazia di mantenersi in vita e alla letteratura italiana di fingere l'esistenza di una letteratura.

Buttare via la vita è una cosa che si addice al riconoscimento del meticcio dentro di sé, posto che il meticcio sia ciò che ripugna, prima di ogni altra cosa. Ha forse scoperto Drogo, guardandosi allo specchio, quello che, nello stesso modo, aveva scoperto Rimbaud? Il Nord è appunto ciò che chiama a questo tipo di riconoscimento. Cioè di un riconoscimento allo specchio.

Ma ci si può anche chiedere: il personaggio Drogo può essere visto come una continuazione di quello che avrebbe potuto diventare il personaggio Rimbaud a seguito di quel riconoscimento? In questo caso *Il deserto dei Tartari* andrebbe visto in un modo completamente diverso da quello che si è fatto finora.

Distuggere la propria vita, annullarla in una quotidiana attività grigia e meschina è ciò che concretamente non può che non seguire a questo riconoscimento.

Ci sono paesi che hanno in sé il Nord, come avviene nel caso della Scandinavia e del Canada. L'Italia non è tra questi.

Avere immaginato una possibilità del genere dà luogo a un romanzo quasi surreale, dove il passaggio da un luogo all'altro avviene tramite un "clic", un punto magico. Si consideri, ad esempio, la distanza tra la città di Drogo e la Fortezza, che si copre in circa due giorni di percorso a cavallo. La distanza tra i mondi è però enorme e la Fortezza si estende a una latitudine estrema, più che ad una altitudine, che taglia in due altrettanti mondi opposti. È in quello spazio che si stende il terreno impossibile da cartografare, la soglia, il "clic" che permette il passaggio. Il testo lo segnala (vale a dire: segnala questo punto della carta impossibile da cartografare) con l'incontro – a specchio – del capitolo 2 e del capitolo 25, cioè attraverso l'incontro di Drogo col doppio, incontro che provoca lo scambio del rapporto I-o/Tu, Soggetto/Altro. Ma nessuna trasformazione investe infine Giovanni Drogo, che rimane sempre lo stesso. La Fortezza è un tempio massonico che nasconde il segreto dell'Italia stessa: nessuna conoscenza viene concessa agli adepti, perché solo la Grigiocrazia viene dispensata loro. Grigiocrazia che si manifesta nella sua forma più convincente: l'invecchiamento. Il non aver fatto carriera, l'essere stato sempre in attesa di qualcosa, fino alle soglie della vecchiaia, è la concreta manifestazione di vita di un popolo che non è un popolo e di una nazione che non ha in sé un popolo, così come di una terra che non ha in sé il Nord.

La Fortezza è però il tempio massonico che si contrappone alla città non iniziata. In che cosa consiste la differenza? Nella consapevolezza che non esiste un accesso alla conoscenza per gli Italiani. L'unica conoscenza che si ottiene nella Fortezza è l'accettazione dell'invecchiamento, laddove la gente, che ha rifiutato l'iniziazione,

si è sparsa nel mondo per diffondere la lugubre cultura italiana o ha fatto carriera nella città. In entrambi i casi, è la *grigiocrazia* – la vera creazione dell’Italia – che si manifesta. Da questo assunto può partire il Grigiocrate, il golem della nostra epoca, la latinizzazione della figura di Surtr inn svarti, con la funzione di italianizzare l’Europa e di guidare le armate golemiche per respingere l’invasione da Nord, mentre contro a tutto ciò il testo contrappone, nel capitolo 29, la bella e semplice maledizione all’Italia.