

LOREDANA PALMA

*Il terreno insidioso della narrazione: i romanzi di Alberto Ongaro  
tra finzioni letterarie e slittamento dei ruoli.*

In

*L'Italianistica oggi: ricerca e didattica*, Atti del XIX Congresso  
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015),  
a cura di B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon,  
Roma, Adi editore, 2017  
Isbn: 978-884675137-9

Come citare:

Url = [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&text=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=896](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&text=p&cms_codsec=14&cms_codcms=896)  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

LOREDANA PALMA

*Il terreno insidioso della narrazione: i romanzi di Alberto Ongaro tra finzioni letterarie e slittamento dei ruoli.*

*La narrativa di Alberto Ongaro si costruisce come un gioco di rifrazioni in cui i confini autore/lettore e narratore/personaggio non sono definiti una volta per sempre ma appaiono in continua trasformazione all'interno del testo. Ben si presta a un'analisi di tale tipo il più famoso dei romanzi dello scrittore veneziano, *La taverna del Doge Loredan* (1980), contrassegnato dal continuo slittamento dell'asse temporale e da una progressiva osmosi dei ruoli di lettore/narratore/personaggio (Schultz, personaggio del racconto-cornice e lettore del racconto in esso concentricamente contenuto, finisce per diventare personaggio della storia che sta leggendo). Il lettore del romanzo di Ongaro giunge alla fine a sospettare di essere egli stesso manipolato dall'autore, al pari dei narratori interni al testo che diventano, da soggetti esterni alle storie, oggetti del racconto. Un'analoga struttura concentrica si rinviene ne *Il segreto di Caspar Jacobi* (1983) in cui Ongaro torna sul tema della 'vita' che diventa 'racconto' e della titanica sfida del personaggio contro il (potenziale) narratore della sua storia per evitare il rischio che la vita gli venga rubata per essere data in pasto alla scrittura. Uno slittamento dei ruoli è quello che sostanzia anche uno degli ultimi romanzi di Ongaro, *La versione spagnola* (2007), dove l'ambigua figura di Rita-Magdalena-Katherine, traduttrice-interpolatrice dello scrittore Massimo Senise, si identifica/ricosce in un personaggio costruito in un racconto di gioventù di quello e finisce per inseguire, fino a realizzarlo, il destino di morte a questo riservato/preconizzato dall'autore. Sullo sfondo della prismatica parabola narrativa di Ongaro vi è la riflessione sulle responsabilità dello scrittore e sul significato della funzione letteraria.*

Ne *La Taverna del Doge Loredan*, pubblicato da Mondadori nel 1980 e riedito in anni recenti da Piemme, Alberto Ongaro si diverte a mescolare i ruoli del narratore, del lettore e del personaggio, scardinando le convenzioni che assegnano a ciascuno confini ben definiti.

Un primo elemento di complessità del romanzo è dato dalla compresenza nello stesso volume di due storie che, per un certo tratto, procedono su binari paralleli: quella, che potremmo definire principale, ambientata nel tempo presente, raccontata dall'autore, che vede come protagonista il tipografo-editore Schultz, e quella che viene letta da quest'ultimo in un vecchio libro, fortunatamente 'ritrovato' su un armadio. Narratore di questa seconda storia, ambientata circa due secoli prima, è Jacob che, sul filo della memoria, ripercorre in prima persona la sua vicenda, imperniata sulla *quête* di Nina, la donna da lui amata ma legata ad un altro uomo, Fielding.

Le due trame – quella che ha come protagonista Schultz e quella che segue le vicende di Jacob - appaiono procedere separatamente, marcate nel volume addirittura da due differenti caratteri tipografici che hanno il compito di scongiurare il rischio di ogni possibile interferenza e confusione tra le storie.<sup>1</sup> L'asse del racconto sembra quindi in apparenza snodarsi intorno al personaggio del tipografo-editore Schultz, a cui viene assegnato il doppio ruolo di personaggio (nella storia, che definiremo come A, raccontata da Ongaro) e di lettore (della storia, che chiameremo B, raccontata da Jacob). Vero fulcro narrativo, tuttavia, non sono le vicende del lettore Schultz ma l'atto stesso della lettura del libro ritrovato, con tutto il suo corredo di pause ed interruzioni e, soprattutto, delle riflessioni che Schultz conduce ad alta voce con il suo *alter-ego*, un misterioso personaggio che vive nel suo palazzo veneziano e che viene identificato con il significativo nome di Paso Doble. Che con questo appellativo Ongaro intenda alludere a un 'doppio', del resto, lo si capisce dalla singolare assenza di virgolette nelle battute di dialogo tra i due.<sup>2</sup>

Un primo elemento di 'disturbo' al rispetto dei canoni tradizionali risiede nel fatto che nel romanzo il ruolo del lettore si sovrappone a quello del personaggio, lettore anch'esso. Piuttosto

<sup>1</sup> Per fedeltà al testo, nel riportare passi del romanzo, ho scelto di mantenere la marca distinta del carattere tipografico.

<sup>2</sup> «E io?, domanda [Paso Doble]. Chi sarei io in questo caso? Schultz riflette per qualche attimo. Oh tu, dice, non dovrebbe essere difficile trovarti un ruolo. Il tuo compito potrebbe essere quello di evitare la monotonia del monologo interiore. Potresti essere l'espedito letterario che trasforma il monologo in dialogo...» (A. ONGARO, *La taverna del Doge Loredan*, Casale Monferrato, Piemme, 2007, 114).

che di trame parallele, a proposito di A e B possiamo perciò più propriamente parlare di una storia-cornice che contiene dentro di sé un'altra storia. Ma solo fino a un certo punto restiamo nei rassicuranti binari della tradizione esemplificata dal *Decamerone* boccacciano che assegna ad ognuna delle novelle confini precisi e invalicabili e ai personaggi ruoli ben definiti. A differenza di quanto fanno i giovani narratori di Boccaccio, infatti, Schultz *non narra* la storia di Jacob ma la *legge*.<sup>3</sup>

Ancora più disorientante appare la scarsa 'tenuta' della cornice e la progressiva osmosi tra la storia A e la storia B che, ad un certo punto, porterà ad una sutura dei piani narrativi e renderà contigue tra loro, nonostante la sfasatura temporale, vicende e personaggi inizialmente 'incompatibili'.

*La taverna del Doge Loredan*, dunque, sin dalle prime pagine, si propone alla lettura con la forza di un gioco narrativo intessuto di tutti gli espedienti del romanzo d'appendice tra i quali l'uso di prolessi, di spie lessicali e di situazioni ai limiti della *suspense*, atte a creare un orizzonte di attesa nel pubblico. Ma, a differenza di quanto avviene nel romanzo d'appendice, qui l'autore introduce il suo lettore dietro le quinte, nel gioco combinatorio della scrittura, investendolo anche di responsabilità creative, come quando gli lascia il compito di scegliere, tra alcune variabili possibili, l'abbigliamento di Schultz:

Schultz veste a piacere di chi se lo immagina, ma per chi voglia indicazioni più precise si suggerisce, dal basso all'alto, questo abbigliamento: scarpe di camoscio con la suola di para, pantaloni di velluto a coste blu o marroni, maglione con il collo alto pure a coste blu o marrone oppure a coste soltanto i pantaloni e non il maglione o viceversa.<sup>4</sup>

Oppure come quando lo coinvolge nella scelta dell'espresso notturno Zurigo-Milano-Venezia, anziché dell'Orient-Express, per ambientare l'incontro di Schultz con la donna misteriosa:

L'Orient-Express di un certo tipo di letteratura, non quello vero ovviamente che è un treno come tutti gli altri dove non succede niente di diverso da quello che succede negli altri treni, sarebbe probabilmente più indicato alla situazione di quello Zurigo-Milano-Venezia che forse neppure esiste. Ma bisogna ammettere che l'Orient-Express è troppo consumato, ha fatto il suo tempo, è insomma un treno a bordo del quale è sconsigliabile per qualsiasi autore, anche il più modesto, far viaggiare i propri personaggi.<sup>5</sup>

O, ancora, come quando fa partecipe il lettore dell'opportunità di rappresentare uno dei personaggi – il padre di Schultz- in un certo modo anziché in un altro:

[...] il vecchio è steso su un letto più o meno nella stessa posizione in cui si trova Schultz. Anche lui è ancora vestito perché è difficile immaginare un personaggio come il suo con indosso un pigiama, una camicia da notte o una vestaglia.<sup>6</sup>

Insomma, l'autore non si limita a guidare per mano il lettore, come avviene nel romanzo d'appendice, ma decide di rivelargli le sue intenzioni narrative e gli effetti ricercati dai narratori, di volta in volta differenti, a cui cede la parola. Vediamo, ad esempio, come Jacob, quasi sdoppiandosi tra il suo ruolo di narratore e quello di personaggio, racconta una fase della sua

---

<sup>3</sup> Nel *Decameron* il rapporto tra il narratore di secondo grado e la materia narrata è tutto giocato sulla dimensione dell'oralità, racconto-ascolto, pur giungendo le singole novelle al lettore attraverso la mediazione della scrittura operata dal narratore di 1° grado, Boccaccio. Ne *La taverna*, invece, l'atto del leggere e del narrare viene legato alla dimensione della scrittura, anche fisicamente rappresentata dal vecchio libro scritto da Jacob e dalla mancanza materiale di alcune pagine (che consentiranno a Schultz di intervenire trasformando il suo ruolo di lettore in quello di narratore prima e di personaggio poi).

<sup>4</sup> ONGARO, *La taverna...*, 8.

<sup>5</sup> Ivi, 61.

<sup>6</sup> Ivi, 165-166.

ricerca di Nina, mostrando consapevolezza delle norme che regolano la costruzione del 'romanzesco'<sup>7</sup>:

Sotto sotto sentivo che non l'avrei trovata. E non soltanto perché non c'era alcuna ragione al mondo perché lei dovesse fermarsi ad Amsterdam – l'idea che potesse essersi fermata per ammirarne le bellezze mi appariva adesso ridicola – ma anche e forse soprattutto, perché vivevo una situazione romanzesca e in nessun romanzo l'oggetto di una ricerca, sia esso il Graal, un tesoro o una donna, è così sprovveduto da farsi trovare facilmente. Nei romanzi è l'oggetto a guidare l'azione del soggetto, è la preda a condurre l'azione del cacciatore, [...] e io, entrato da poco in quel meccanismo romanzesco non potevo pretendere di essere già così presto in condizione di uscirne.<sup>8</sup>

Più numerosi ed incisivi, sul piano della consapevolezza delle scelte 'autoriali', risultano gli interventi dello Schultz narratore che, in luogo di Jacob, 'inventa' i segmenti necessari a ricucire i lembi strappati della storia B, cioè la storia nella storia. Ecco, ad esempio, come il tipografo-editore spiega a Paso Doble in che modo 'utilizzare' il personaggio del monaco da lui introdotto nella storia di Jacob:

Il monaco si aggrappa al tronco, si arrampica, scivola, cade a terra, torna ad arrampicarsi; guidato dal furore e dalla gelosia raggiunge il ramo che più si sporge verso la finestra e qui *lo lascio appollaiato* come un corvo, modesto esempio di quello che può succedere in una vallata svizzera.

E lo lasci lì con quel tempaccio?, domanda il suo compagno. *Lo tirerò giù più tardi*, dice Schultz. *Adesso non saprei proprio che cosa farmene*. E riprende la lettura.<sup>9</sup>

Ma le interferenze tra i due racconti, A e B, prendono corpo solo progressivamente, inizialmente sotto forma di coincidenze (che in un primo tempo fanno escludere al lettore, in virtù del *gap* temporale, una identificazione tra Nina e la donna incontrata da Schultz in treno<sup>10</sup> oppure tra Schultz stesso e il gentiluomo veneziano con cui Nina fugge), per trasformarsi poi in vere e proprie corrispondenze - a patto, ovviamente, di spostare il romanzo sul piano del fantastico - in seguito alle sempre più frequenti incursioni di una storia nell'altra.

*La taverna* si apre con una pagina del racconto B in cui l'io-narrante denuncia la presenza accanto a sé di un uomo senza volto e di provenienza sconosciuta. Subito dopo, nelle battute iniziali del racconto A, Schultz ci viene presentato, con singolare specularità, in compagnia di

<sup>7</sup> In un'intervista pubblicata nel blog di Antonio Pagliaro il 14 luglio 2008 Ongaro dice: «Il discorso sulle storie che contengono altre storie è nato molti anni fa come reazione alle teorie apocalittiche che annunciavano la morte del romanzo, la fine del personaggio e altre amenità. Io tento di mantenere vivo questo discorso e di restituire al romanzo la maggiore ricchezza di cui è stato privato: il carattere romanzesco. [...] È romanzesco tutto ciò che non è quotidiano, ordinario. È romanzesco anche un impiegato ma solo quando torna a casa e la trova occupata da uno sconosciuto. È romanzesca l'irruzione del mistero in una vita che ne è del tutto estranea. Certo si può ricavare un buon romanzo anche dalla vita di un impiegato a cui non succede nulla ma non sarà un romanzo romanzesco. È del mistero che le teorie apocalittiche hanno privato il romanzo» (<http://www.xantology.com>).

<sup>8</sup> ONGARO, *La taverna...*, 159.

<sup>9</sup> Ivi, 185. Il corsivo è mio.

<sup>10</sup> Ecco la descrizione di Nina fatta da Jacob: «Abbiate la bontà di seguirmi attentamente mentre la descrivo: brunodorati gli occhi, brunodorata la pelle del viso delle spalle e delle braccia, bruno dorati i capelli, rossa la bocca e qualcosa di aristocratico e zingaresco che, chissà perché, [...] mi ricordava [...] caffè e noci di cocco brasiliane e croccanti e torroncini» (Ivi, p. 61). Ed ecco invece il dialogo tra Schultz e Paso Doble in cui si mette in relazione la donna del treno con Nina: «Cosa te l'ha fatta venire in mente?, domanda l'inquilino. Be', dice Schultz, mi pare chiaro. Parole come brunodorati, zingaresco e aristocratico, occhi brasiliani, caffè, noci di cocco, croccanti e torroncini e tigri che bruciano nelle foreste della notte che altro vuoi che mi facciano venire in mente se non il treno espresso Zurigo-Venezia, via Milano e una donna con il cappotto di cammello?» (Ivi, 62).

una figura misteriosa di uomo che presenta i suoi stessi tratti fisici e che – ci avverte Ongaro- «nel corso di questa storia potrà essere chiamato in vari modi, il socio, l'inquilino, l'altro o, più spesso, Paso Doble».<sup>11</sup>

In effetti, con i suoi segnali ambivalenti, il romanzo spinge a più riprese il lettore a tornare sulle pagine precedenti. Ed ogni volta che ciò avviene, sulla scorta delle informazioni che si aggiungono, i passi già letti acquistano nuovi significati, come gli stessi Paso Doble e Schultz confusamente avvertono già nelle prime pagine del romanzo:

[Paso Doble] Sta pensando ad altro. Sta pensando, sia pur confusamente, a qualcosa che è emerso dalle pagine del libro e di cui Schultz sembra non essersi accorto. Qualcosa che per adesso lo incuriosisce ma che potrebbe più avanti preoccuparlo. Lancia uno sguardo a Schultz e se non fosse che Schultz ha già ripreso a leggere gli prenderebbe il libro, lo sfoglierebbe all'indietro fino a quel qualcosa che è sfuggito al suo compagno ma che non poteva sfuggire a lui, attenta sentinella. [...] Schultz ci riflette sopra un poco cercando di capire da che gli venga esattamente. Ah, ecco, sì. Fra i brani letti poco prima mentre sfogliava il libro e il suo sguardo si posava a casaccio sulle pagine ce n'era uno – la descrizione forse più magica che letteraria o tecnica di una palazzina, il vuoto che sostiene il pieno, il riflesso della luce sull'acqua di un canale che si confonde con la luce di una sfera di cristallo, un'immagine allora non avvertita pienamente ma comunque recepita e adesso sul punto di affacciarsi alla sua coscienza – che gli ricorda in qualche modo la palazzina dove lui vive. Sì, anche lui vive in una palazzina come quella... Schultz sta per sfogliare il libro alla ricerca della pagina dove ha letto quelle righe ma l'idea che si tratti della stessa palazzina gli sembra troppo stravagante per poterla prendere sul serio.<sup>12</sup>

A poco a poco, seppure confusamente, si fa strada l'ipotesi, formulata per primo da Paso Doble ad un ancora sconcertato Schultz, che il libro di Jacob parli proprio di lui:

È un pezzo che ci penso. Mi domando quando te ne saresti accorto. Be', dice Schultz incerto se essere più perplesso o divertito e rapidamente ripensando a quello che finora ha detto, bé è più facile credere che di gentiluomini veneziani proprietari di palazzine e di ville di campagna e amanti della Mona ce ne siano tanti piuttosto che questo libro, sì... che questo libro... hai capito quel che voglio dire.<sup>13</sup>

Nel lettore, nel frattempo, anche sulla spinta delle insinuazioni buttate lì, quasi per caso, da Paso Doble, si cominciano a incrinare le certezze sul rispetto nella *Taverna del Doge Loredan* delle 'convenzioni' della lettura e sulla vera identità dell'autore del libro 'ritrovato':

Cominci a essere un po' inquieto, eh? Domanda l'altro [...]. E perché mai? Ma sì, dice Paso Doble, la palazzina, la villa di campagna, il sogno e ora questa somiglianza... Che cosa ci sarà più avanti? *Pare che quel figlio di puttana che ha scritto questo libro in qualche modo ti conosca...* [...] Non credi che lo abbia scritto questo Jacob Flint? No, dice l'altro. [...] C'è invece qualcosa di sinistro nella direzione in cui procede la lettura.<sup>14</sup>

L'espressione 'qualcosa di sinistro' preannuncia l'ingresso in quella che viene descritta da Ongaro come la dimensione inquietante della scrittura e che ritornerà a più riprese nella sua narrativa.<sup>15</sup>

---

<sup>11</sup> Ivi, 8.

<sup>12</sup> Ivi, 28-31.

<sup>13</sup> Ivi, 32.

<sup>14</sup> Ivi, 62. Il corsivo è mio.

<sup>15</sup> Un'eccellente disamina dei tratti caratteristici della scrittura romanzesca di Ongaro si leggono nella *Peroratio* condotta da Aldo Maria Morace in occasione del conferimento allo scrittore della Laurea *honoris causa* presso l'Università di Sassari il 23 ottobre 2014. Alla stessa si rinvia per la bio-bibliografia di Ongaro ([http://hostweb3.ammin.uniss.it/documenti/resoconti/Saluto\\_Magnifico\\_Rettore.pdf](http://hostweb3.ammin.uniss.it/documenti/resoconti/Saluto_Magnifico_Rettore.pdf)).

Un punto di svolta in direzione dello stravolgimento dei ruoli si registra quando Schultz, trovandosi di fronte ad alcune pagine bianche del libro, prende la risoluzione di sostituirsi a Jacob, di raccontare, sia pure *alla maniera di Jacob*, il segmento mancante del racconto, seguendo una suggestione prospettata *in nuce* già nelle prime pagine del romanzo:

Schultz torna a sfogliare il libro in cerca di conferme, o di smentite, e si accorge che c'è qualcosa che non va, che il libro si è aperto su una coppia di pagine bianche che non hanno sulla loro superficie altri segni oltre a quelli del tempo e che a cercarle altre bianche compaiono qua e là, prima e dopo quelle appena viste come se il libro non fosse concluso, come se una parte del testo lo avesse disertato o come se, meglio, *fosse in attesa di essere scritto*.<sup>16</sup>

*La taverna del Doge Loredan* risulta dunque permeato da un crescente livello di interazione tra le due storie in esso contenute e da una contaminazione tra i rispettivi personaggi. In un primo momento Schultz si limita a riannodare i due lembi del racconto B. Ecco dunque che la storia del monaco – per giunta con le interferenze di Paso Doble - viene inglobata nel testo 'contenitore' e marcata con il relativo carattere tipografico di A:

[...] non mi va l'idea che il racconto, a questo punto, resti vuoto, mutilato e mi viene una gran voglia di riempirlo. Che sia vero o inventato non importa. Ci sono in una vallata svizzera possibilità infinite. [...] Ah, lasciami pensare un poco, dice Schultz con l'aria di infilarsi nel racconto e di stendersi sotto un albero della vallata svizzera al posto di Jacob Flint. Qualcosa comincia a muoversi nel punto dove il racconto si è insabbiato, dei segni compaiono attorno al giovanotto addormentato, suggeriscono nuove linee di sviluppo. Ad esempio, dice Schultz, Jacob sta dormendo e sogna quel che gli pare quando un suono lo sveglia. Sì, dice Paso Doble, il suono di una scorreggia poderosa. Apre gli occhi, continua Schultz, e si trova davanti a un monaco guercio che lo sta guardando. Il monaco è un gigante sui due metri, si appoggia a un bastone grosso come un tronco, la tonaca che indossa è sudicia e cenciosa. E continua a scorreggiare, aggiunse Paso Doble che sembra seguire un ordine di pensieri tutto suo. È, dice Schultz che pare molto soddisfatto di come la storia si improvvisa e si sviluppa, uno spagnolo, cacciato dal convento di San Sebastian dove ha vissuto molti anni. Si capisce che lo abbiano cacciato, dice Paso Doble, non ne potevano più di sentirlo scorreggiare giorno e notte.<sup>17</sup>

Più avanti, invece, le nuove congetture di Schultz per riparare i guasti del testo vengono inserite direttamente nel carattere tipografico di B, con evidente mistificazione della voce autoriale e con il significativo ingresso nel racconto B dei personaggi di Schultz e Paso Doble provenienti dal racconto A:

Dunque, congettura Schultz, Jacob domanda al fornaio che ne è stato di Bertotto. [...] Paso Doble si mette a ridere quasi suo malgrado. Questi nomi, dice, dov'è che li trovi? Jacob, continua Schultz, non sa più cosa pensare [...]. Dunque, si sforza a riflettere, dunque in brevissimo tempo ha accertato l'esistenza di un personaggio inventato cui ha dato il nome di un uomo senza volto, e l'inesistenza di una persona che non può essere inventata, l'inesistenza di una persona che deve esistere o deve essere esistita [...] fino alla impossibilmente logica conclusione che non esiste nemmeno Nina e forse neppure lui.<sup>18</sup>

Si compie così il primo 'passaggio di confine': Schultz da personaggio di A-lettore di B diviene autore di B (con il mantenimento della voce narrante di Jacob) e, infine, addirittura personaggio dello stesso racconto B. Fondamentali, nel seguire questa evoluzione, risultano le riflessioni sulle scelte narrative che Schultz condivide con Paso Doble:

<sup>16</sup> ONGARO, *La taverna...*, 27-28. Il corsivo è mio.

<sup>17</sup> Ivi, 180-181.

<sup>18</sup> Ivi, 213-214.

Adesso le pagine che mancano possono essere riempite soltanto da un mio intervento personale, non da una figura immaginaria come il monaco, ma da me in persona. Sostituire a questo punto l'ottica di Jacob con la mia ottica, coprire i vuoti del racconto di Jacob con il mio racconto. Che diavolo vuoi dire?, domanda Paso Doble che è sempre lì al suo posto accoccolato accanto al letto. Assumere più decisamente, dice Schultz, un ruolo attivo dentro il libro, procedere come se davvero io, tu, facessimo parte del libro che stiamo leggendo quanto Jacob, Nina, Fielding, capitano Viruela.<sup>19</sup>

Da questo punto in poi la storia raccontata da Schultz si apre all'interazione tra i personaggi di A e quelli di B e, come se il tempo si avvolgesse su se stesso in una spirale, i piani narrativi si 'sutura': i due uomini che – ricorda Schultz – avevano bussato alla sua porta qualche giorno dopo la partenza della donna dal cappotto di cammello vengono finalmente identificati come Fielding e Jacob, venuti, sulle tracce di Nina, a casa del gentiluomo veneziano che altri non è che Schultz stesso. A e B finiscono per combaciare come tasselli di uno stesso mosaico (nel caso, ad esempio, del suicidio di Fielding, raccontato prima dal punto di vista intradiegetico di Jacob poi da quello esterno di Schultz). Perciò si può tornare a 'riavvolgere' il nastro della storia (e della lettura) e scoprire nella filigrana del testo già letto l'esistenza di altre intersezioni o sovrapposizioni, come quando, ad esempio, Schultz realizza che il segmento narrativo del suo incontro con la donna dal cappotto di cammello si era sovrapposto per un tratto, senza che egli sul momento se ne accorgesse, con un altro segmento, quello dell'incontro di suo padre con la stessa donna:

Non mi risulta che vi siate mai incontrati, dice Schultz. [...] C'ero anch'io in quel vaporetto, dice il vecchio, controlla, c'era un altro passeggero, un uomo alto con i capelli tutti bianchi. È lì che l'ho vista per la prima volta. Stranamente Schultz sente la tentazione di voltar pagina e di tornare indietro al punto in cui il vaporetto si stacca dall'imbarcadero e comincia risalire il Canal Grande. Renato mi porti a fare un giro? Un giro? Sto smontando. Ma poi accetta di portarli fuori rotta e fuori orario su e giù per la laguna. È vero. Seduto a prua, con il bavero del cappotto sollevato, c'è un uomo molto alto e con i capelli tutti bianchi. Ma è difficile al buio riconoscere suo padre.<sup>20</sup>

Cosa succede nel romanzo quando Schultz termina la lettura di B? Entra in scena Ongaro che si serve evidentemente di Schultz per esporre le sue suggestive teorie sulla labilità dei confini tra gli attori della narrazione e sul ruolo del lettore:

Finito, dice Schultz buttando il libro. Finito. Non c'è più nulla, soltanto il vuoto che si apre dietro l'ultima pagina di ogni libro. [...] Finito, ripete Schultz, ma chissà, il racconto prosegue altrove come un fiume che si insabbia nella mente del lettore. [...] Fra i molti possibili sviluppi il più urgente è quello che mette definitivamente fine al suo ruolo di lettore e definitivamente lo trasforma in personaggio. Ha accettato come suggestiva ipotesi *romanzesca* che Nina e la donna del cappotto di cammello siano la stessa persona, che lui sia il gentiluomo sconosciuto, l'uomo senza volto e come tale deve comportarsi. Del resto non è detto che davvero non lo sia. Il lettore, mormora Schultz, il lettore potrebbe essere il personaggio più importante di ogni libro se soltanto gli autori gli concedessero più spazio. In certo modo è grato a Jacob o a chi per lui, insomma all'autore del romanzo appena letto, per aver scritto qualcosa che si inserisce agevolmente nella sua, di lui, Schultz, dinamica privata invece che in quella collettiva. [...] Macché non è finito il libro. Il libro può finire soltanto quanto il lettore-personaggio di cui nelle pause della lettura si è finora conosciuta la storia passata, avrà raccontato quella che sarà la sua storia futura a partire dal momento in cui tenderà, anche lui, di partecipare alla ricerca della donna [...].<sup>21</sup>

<sup>19</sup> Ivi, 220.

<sup>20</sup> Ivi, 228.

<sup>21</sup> Ivi, 269-70. Il corsivo è mio.

E così tocca ora al lettore-Schultz rendersi personaggio e decidere in quale punto della storia di Jacob ‘tuffarsi’:

Prometto, dice, di rispettare le regole, come del resto ho fatto fino ad ora, ma compatibilmente con il mio disgusto per i finali tristi. Si guarda attorno. È inutile perdere altro tempo. Mi imbarcherò, dice, sul bragozzo che ha portato Jacob a Venezia. Non mi risulta che si sia mai mosso dall'imbarcadero della pescheria. L'altro lo guarda sorpreso. Perché prenderla così alla lontana? C'è un mezzo più rapido e sicuro per arrivare a Londra: l' "Admiral Benbow" attraccato ad Amsterdam al molo di non so quale pagina. Schultz riprende in mano il libro e lo sfoglia all'indietro fino a pagina 155.<sup>22</sup>

Da questo punto in poi, per tutte le 14 pagine che mancano alla fine del libro, la scrittura segue i caratteri tipografici del racconto B. Il lettore (quello autentico, cioè noi che ci troviamo tra le mani *La taverna del Doge Loredan*), fino a questo momento complice compiaciuto del gioco narrativo condotto da Jacob e da Schultz, trovando il riferimento alla pagina del libro che sta concretamente leggendo, comincia a sospettare, con sgomento, di essere anch'egli oggetto di manipolazione da parte dell'autore-Ongaro, al pari dei due narratori, divenuti, da soggetti che erano, oggetti dell'azione narrativa.

*La taverna del Doge Loredan* non è l'unico romanzo di Ongaro giocato sullo slittamento dei ruoli narrativi. Una struttura concentrica analoga si rinviene, ad esempio, anche ne *Il segreto di Caspar Jacobi*, romanzo edito tre anni dopo *La taverna*, nel 1983.<sup>23</sup> Qui il protagonista, Cipriano Parodi, avverte il lettore che quella che sta leggendo non è la storia del suo personaggio (creato evidentemente dalla penna dell'autore Ongaro) bensì il racconto della sua vita, che egli ha fatto non in quanto personaggio ma in quanto narratore stesso del romanzo. Anche in questo caso il lettore deve prendere atto di un disorientante slittamento dei ruoli:

Ma certo. Avrei scritto un libro raccontando tutto quello che mi era accaduto dal giorno in cui avevo ricevuto la prima lettera di Caspar, avrei raccontato la mia partenza per New York, il mio incontro con Stella e il maestro, la firma del contratto nello studio Smallbones & Rebecca, Macedonio Gonzales, le vicende finora vissute a New York e quelle non ancora vissute assieme alle avventure, gli intrighi, le trame che ero stato chiamato a scrivere o che volevo scrivere, Leona, Susan Davenport, Morena Jacobi, Andreas Paleologo assieme a Torascio, Giovanni Hellequin, Fletcher Christian e il barone e la scoperta che Caspar mi aveva preceduto e il mio odio crescente per lui, insomma avrei scritto "questo" libro, il romanzo che il mio eventuale lettore sta ora leggendo e che è arrivato alla metà della pagina 200.<sup>24</sup>

Il tema della 'vita' che diventa 'racconto' costituisce dunque un tema ricorrente nei romanzi dello scrittore veneziano. Alcune volte il personaggio resta inconsapevole di questo gioco che si consuma alle sue spalle, come nel caso di Torascio: Caspar, impedisce l'esaudimento da parte di Cipriano dell'ultimo desiderio del forzuto giramondo - quello di far parlare di sé i giornali - pur di utilizzare la storia della sua vita per 'alimentare' un romanzo.<sup>25</sup> Altre volte, invece, coloro che

<sup>22</sup> Ivi, 271.

<sup>23</sup> A. ONGARO, *Il segreto di Caspar Jacobi*, Milano, Mondadori, 1983.

<sup>24</sup> Ivi, 200.

<sup>25</sup> «Sorrise. "Un giuramento" ripeté, "una promessa. È lo stesso. Il narratore che è in lei dovrebbe ribellarsi a un simile spreco. I giornali..." Fece una smorfia. "Ho il massimo rispetto per i giornali quando fanno il loro mestiere. Ma conosco fin troppo bene i loro limiti. Dargli Torascio sarebbe un delitto di lesa letteratura. Sia pur popolare. Ne verrebbe fuori nel migliore dei casi un buon pezzo di colore. Senza contare che poi mi si accuserebbe di essermi ispirato a un fatto di cronaca". [...] "Se si lasceranno le cose come stanno" riprese "si finirà per dire che la letteratura a volte può fare dei miracoli... L'immaginazione precede la vita e via discorrendo, ma se noi andiamo deliberatamente a metterci nei guai diffondendo quel che sappiamo, saremo soltanto i modesti cantori di qualcosa che è già accaduto ed è già noto, consumato dallo sguardo e dall'udito di chi ne ha letto o sentito parlare"» (ivi, 183-184).

interpretano le voci narranti acquistano improvvisamente consapevolezza del loro 'scivolamento' nel ruolo di personaggi e compiono un disperato tentativo di sottrarsi ai disegni dell'autore. Il sospetto che la propria vita corra il rischio di diventare 'materiale' per un racconto, che venga rubata per essere data in pasto alla scrittura e a un pubblico onnivoro di lettori-spettatori<sup>26</sup> (al pari di un letterario *Truman show*<sup>27</sup>) mette in moto allora una titanica sfida del personaggio contro il potenziale narratore della sua storia, reale (come nel caso di Schultz ne *La taverna del Doge Loredan*) o fittizio che sia (come nel caso di Cipriano Parodi ne *Il segreto di Caspar Jacobi*).

Intrecciato a questo tema nella narrativa di Ongaro si trova spesso quello dell'ineluttabilità della sorte. Lo scrittore coglie spesso la suggestione di ritrarre personaggi che vanno incontro al proprio destino nel tentativo di sfuggirgli (proprio come il protagonista della canzone *Samarconda*<sup>28</sup> di Roberto Vecchioni).

Una variante sul tema dell'ineluttabilità del destino, che si fonde con quello dello 'slittamento' dei ruoli, è invece rappresentato all'interno di uno degli ultimi romanzi di Ongaro, *La versione spagnola*, del 2007. L'ambiguo personaggio di Rita-Magdalena-Katherine, traduttrice-interpolatrice nel romanzo del protagonista, Massimo Senise quest'ultimo, si riconosce in un personaggio costruito in un racconto di gioventù di Massimo e finisce per inseguire per tutta la vita - fino a realizzarlo - il destino di morte a lui riservato (o preconizzato) dal suo scrittore:

Non aveva mai pensato di avere doti di chiaroveggenza né mai aveva desiderato averle e neppure era mai stato affascinato dalle teorie secondo cui gli scrittori non inventano niente ma colgono senza saperlo cose accadute lontano e in silenzio, cose che stanno accadendo o cose destinate ad accadere nel futuro. Tuttavia ora pensava che quel racconto così estraneo a una conoscenza diretta dei fatti dovesse contenere – tante erano le analogie fra ciò che aveva scritto e quello che aveva saputo di lei – se non la vera storia di Rita Fuga, una favola amara che comunque la riguardava da vicino. [...] Immaginò una donna dall'anima ferita e dallo stesso rischioso passato di Marta, che leggesse quel racconto, immaginò Rita che lo leggesse e che si identificasse con il personaggio di Marta [...] che non contando più nulla né per se stessa né per altri decidesse di camminare lungo la *orilla* fra la vita e la morte fino a

<sup>26</sup> Il richiamo alla responsabilità del narratore è una costante dei romanzi di Ongaro. In particolar modo, forse, ne *La versione spagnola* in cui l'autore sviluppa la singolare idea che la scrittura sia in qualche modo profetica e un lettore (in questo caso la misteriosa Rita) possa rimanere sconvolto nel ritrovare in un racconto la propria vita fino al punto di assumerne l'identità del personaggio e fare propria la fine di questo personaggio. Vediamo come nel romanzo il protagonista nutra preoccupazioni anche nei confronti dell'amico libraio: «Poi durante tutto il viaggio era stato tormentato [...] dal sospetto che un altro racconto, quello che aveva mandato alla rivista americana "Novelist Abroad", potesse ferire o colpire a morte il greco che lo aveva ispirato [...]. Troppe cose perché il greco, leggendo quel racconto, non pensasse di essergli servito da inconsapevole modello e non ne restasse sconvolto. Anche lui? Imprecava contro se stesso per avergli regalato anni prima l'abbonamento a "Novelist Abroad", credendo di fargli un favore e ignorando che un mestiere dalla logica onnivora come il suo lo avrebbe prima o poi portato a fagocitare il suo amico» (A. ONGARO, *La versione spagnola*, Casale Monferrato, Piemme, 2007, 233).

<sup>27</sup> *The Truman Show* è un film del 1998, diretto da Peter Weir e interpretato da Jim Carrey. Truman, un ragazzo che conduce una vita normale e abbastanza noiosa, si accorge a un certo punto di essere vissuto fino a quel momento in un mondo fittizio, continuamente spiato da telecamere. Scopre, così, di essere il protagonista di un *reality show* e che tutte le persone con cui è entrato in contatto sono degli attori via via usciti di scena non per volere del destino bensì della sceneggiatura del *reality* che egli interpreta.

<sup>28</sup> Il testo di *Samarconda* fa riferimento a una leggenda asiatica nella quale si racconta che un Visir, mandato dal Califfo a sentire gli umori della folla al Bazar, incontra tra la gente una donna vestita di nero che lo fissa. Convinto che si tratti della morte, il Visir, terrorizzato, torna dal Califfo e lo prega di concedergli il suo miglior cavallo per fuggire a Samarconda. Il Califfo acconsente e il Visir fugge via. Quindi il Califfo si reca al mercato e, individuando nella folla la donna vestita di nero, le chiede perché mai abbia terrorizzato il Visir. Quella, di rimando, dice di non aver neanche aperto bocca ma di essersi solo meravigliata di trovare il Visir in quel luogo, visto che la sera stessa avrebbe dovuto incontrarsi con lui nella lontanissima Samarconda.

trovare il punto dove inabissarsi. Sono io Marta. Mi riconosco. Ne assumo il nome, faccio mia la sua fine.<sup>29</sup>

In conclusione, nella narrativa di Ongaro i confini autore/lettore e narratore/personaggio non sono definiti una volta per sempre ma appaiono in continua trasformazione, quasi deformati per effetto di un gioco di rifrazioni. Questo fenomeno 'ottico', a sua volta, ci induce a una riflessione più profonda sulle responsabilità dello scrittore e sull'autonomia del testo, che appare capace di incunarsi negli interstizi della lettura al di là delle intenzioni dell'autore, e di proseguire il suo cammino nella mente del lettore. Nessuna chiosa (anche al presente intervento) appare perciò più adatta a siglare questo curioso fenomeno carsico delle parole pronunciate da Schultz nella *Taverna del Doge Loredan*: il racconto prosegue altrove.<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> ONGARO, *La versione spagnola...*, 207.

<sup>30</sup> Ivi, 269.