

FRANCESCO M. CASOTTI

TELL ME A RIDDLE
DI TILLIE OLSEN: LA NOMINAZIONE

*Tell Me a Riddle*¹ di Tillie Olsen,² che fece vincere all'autrice il premio «O. Henry» per il miglior racconto del 1961, è ormai diventato un classico e si inserisce a buon diritto nella grande tradizione della narrativa breve nordamericana.

La vicenda si apre *in medias res* e coglie la discussione animata e serrata fra due anziani coniugi che stanno per decidere del loro immediato futuro. Il marito, esuberante e vivace, ma inconcludente e abituato a vivere alla giornata («and such work as he got occasional», 77) non ha mai preso parte alla vita e ai problemi della famiglia. Ora vorrebbe vendere l'abitazione e ritirarsi in una casa di riposo (*the Haven*, 'il Porto', 'il Rifugio') per essere finalmente libero dalle preoccupazioni finanziarie che l'hanno assillato per tutta la vita. La moglie, al contrario, si oppone con tutte le sue forze e caparbiamente intende conservare i propri spazi e le proprie abitudini.

L'anziana donna, immigrata negli Stati Uniti dalla Russia, aveva vissuto in gioventù un'esistenza fatta di stenti e di fame, resa ancora più dolorosa e travagliata dalle vicende tristi e sconvolgenti delle persecuzioni subite come giovane ebrea. Aveva patito ogni sorta di violenza e di privazioni inclusi l'esilio («a girl exile in Siberia», 87), il carcere e la perdita di un figlio. Con l'aiuto di un'amica generosa aveva letto molto infiammandosi agli ideali incarnati dai personaggi nelle pagine dei grandi romanzieri dell'Ottocento, di Tolstoj in particolare, ma soprattutto dell'autore più amato: Victor Hugo.

Durante i lunghi anni trascorsi in America aveva assistito allo svanire dei sogni e delle aspirazioni di giovane immigrata e si era ritrovata

¹ T. OLSEN, *Tell Me a Riddle & Yonnondio*, London, Virago Press 1988, pp. 76-129. Tutte le citazioni, con l'indicazione del numero della pagina, sono tratte dall'edizione citata. La traduzione italiana del titolo *Fammi un indovinello* (a c. di S. Poli, Milano, Savelli 1991) potrebbe essere più adeguatamente resa con 'Svelami l'arcano'.

² T. Olsen è nata nel Nebraska nel 1912. Ha insegnato all'Amherst College, alla Stanford University, al M.I.T. e al Canyon College. Ha ottenuto diverse lauree *ad honorem* e il premio del National Institute of Arts and Letters.

addosso tutto il peso e la responsabilità della famiglia. Era toccato a lei curare e crescere i figli riempiendo la propria esistenza di lavoro assillante e opprimente («the old fury of work», 81) fino a dover mendicare dai vicini gli abiti usati per vestire i figli e dal macellaio gli ossi per il cane per sfamarli («soups of meat bones begged 'for the dog'», 80).

All'inizio il racconto ritrae la donna dopo quarantasette anni di matrimonio quando i figli sono cresciuti, sono diventati indipendenti e soprattutto vivono lontano con le loro famiglie. Ormai la fatica, la lotta rovinosa e perenne contro la miseria («the endless defeating battle», 81), l'emarginazione e le umiliazioni hanno minato la sua salute rendendola sciupata e vecchia con la vista e l'udito indeboliti («then deafening, half blinding», 82). A questo punto la vita le porge l'ultimo dono: una solitudine totale («and at last presenting her solitude», 82).

Senza ironia, di un dono infatti si tratta; un dono che lei accetta di buon grado perché le consente di gestire autonomamente la propria vecchiaia in una riconquistata e restituita pace («a reconciled peace», 81). Vuole finalmente sentirsi libera dai vincoli che le necessità della famiglia le hanno imposto per troppo tempo: libera di vivere dentro («within») per se stessa senza essere costretta a muoversi al passo scelto e preteso da altri («not to move to the rhythms of others», 81).

Ben presto, però, le viene diagnosticato un tumore al fegato e quindi i programmi della famiglia sono di nuovo stravolti. La casa deve essere venduta senza che lei lo sappia: occorre denaro per curarla, portarla prima di morire a visitare i figli lontani e per farle conoscere i nipoti.

Tuttavia, nonostante l'angoscia e la sofferenza fisica, i ricoveri in clinica, i viaggi estenuanti fino all'ultimo soggiorno in una camera d'ospedale, questa singolare e agguerrita figura di donna non rinuncia al proposito di vivere e di morire come vuole e come ha deciso senza, soprattutto, dover rinunciare alla solitudine («she would not exchange her solitude for anything», 81). Ai familiari chiede di lasciarla tornare a casa alla sua pace («Let us go home», 92) e implora chi la cura di non accanirsi contro di lei con le terapie e di abbandonarla al suo tormento («Let me feel what I feel», 118). Il distacco e l'indifferenza diventano le sue armi di difesa. Nell'ultimo anno che le rimane da vivere si estranea quindi dal mondo che la circonda per rifugiarsi in un passato molto lontano, nel suo passato a Olshana in Russia, rivisitando e riascoltando dentro di sé, mentre scivola il nastro invisibile con la registrazione della sua vita, («she had hidden a tape recorder infinitely microscopic within her», 122) le persone, i paesaggi, i giochi, la musica, le canzoni e le letture i cui frammenti riaffiorano a tratti nel

ricordo vivido e appassionato.

* * *

In *Tell Me a Riddle* il processo di nominazione appare singolare. A prima vista si potrebbe pensare a una scelta di nomi consueta e per niente originale. I figli e i nipoti, per esempio, portano i nomi della più comune tradizione americana, attinti al testo biblico e alle mode del periodo: *Ann, Hanna, Clara, Paul* e *Richard*. Quasi sempre per molti di loro si adoperano le forme diminutive e vezzeggiate: *Vivi, Sammy, Lennie, Paulie, Phil, Jennie, Nancy, Tim, Davy, Dody* e *Morty*. Anche altri personaggi, gli amici, i vicini di casa, i conoscenti, che popolano il testo più che altro come comparse, hanno un nome: *Mrs Brem, Mrs Ellen Mays, Max, Rose* e *Rosita*.

D'altra parte colpisce l'assenza dei nomi dei protagonisti. Per quasi tutto il racconto si fa riferimento ai due anziani coniugi usando i pronomi (*he, she* e *they*) oppure ricorrendo, da parte dei figli e dei nipoti, ad un appellativo che li qualifica nell'ambito familiare: nonno e nonna (*Grandfather, Granddaddy, Grandmamma, Granny* e *Grammy*) e mamma e papà (*Ma, Mommy, Dad* e *Daddy*).

In questo caso ci si troverebbe di fronte a un processo di nominazione molto ritardato o reticente. Infatti solo verso la fine del racconto la donna, durante una crisi che la vede in preda a dolori laceranti, disperatamente («imperiously») invoca il marito e lo chiama per nome: *David* (118). Poco dopo l'uomo, l'ultimo giorno al capezzale della moglie in coma, si rende conto delle sue condizioni e abbracciandola ne svela il nome: *Eva* (127).

Il nome vero e proprio dei protagonisti compare per la prima volta quando il lettore è arrivato alla fine della storia. Pertanto, proprio a causa della nominazione ritardata, il nome non compare più come un puro segno denotativo, un lessema vuoto con «zero sense». In questo caso «la prima apparizione di un nome» non può essere considerata l'introduzione nel testo di una specie di «spazio bianco semantico (l'asemantema di Guillaume)». ³ Al contrario, esso compare alla fine del racconto e l'evolversi della vicenda l'ha mutato in elemento connotativo, veicolo di significato in cui sono condensati caratteri e comportamenti. Anche ripercorrendo in superficie l'itinerario etimologico non è

³ P. HAMON, *Semiologia, lessico, leggibilità del testo narrativo*, Parma, Pratiche Editrice 1977, p. 96.

difficile avvertire come i nomi dei due anziani coniugi, a questo punto, raccontino i personaggi e testimonino il programma narrativo.

Il nome di Eva, la madre di tutti gli esseri umani, ben caratterizza la figura dell'anziana donna che è madre di sette figli, ai quali ha davvero provveduto con il sudore della fronte. Per il marito, al contrario, tenuto conto dei tratti del personaggio già emersi, il richiamo biblico al re Davide non può che essere inteso in senso riduttivo e ironico. In questo caso la denominazione sottolinea la discordanza con la natura del personaggio e si ha un esempio di «modo narrativo delusorio».⁴ David infatti si considera il re di una cittadina di provincia. Ha avuto a che fare quotidianamente con il gigante dell'insuccesso e della povertà e alla fine esce sconfitto dallo scontro («Poverty all his life», 77). Certo avrebbe voluto almeno una volta, in vecchiaia, essere un re vincitore e portare la moglie alla casa di riposo dove sarebbe stata trattata come una regina («like a queen», 78).

In un testo così denso e nello spazio circoscritto del racconto, l'uso tanto misurato del nome proprio può essere dovuto prima di tutto al fatto che i personaggi che ruotano intorno ai due coniugi sono in particolare i figli, i quali si rivolgono ovviamente sempre ai genitori con l'appellativo di *Mammy* o *Daddy*. E sono infatti i figli con le loro famiglie a reggere e guidare fino alla morte la penosa vicenda della madre. Di certo l'ultimo straziante pellegrinaggio della donna malata invade e domina la gran parte della narrazione.

Tuttavia non va dimenticato che l'*incipit* del racconto perentoriamente mette in evidenza il forte dissidio che caratterizza i due coniugi a proposito del loro futuro prossimo. Ed è questa concitata discussione a creare il motivo conduttore, la struttura profonda e portante della storia sulla quale si innesta improvvisamente il fattore devastante della diagnosi della malattia. Le due storie si scontrano e si amalgamano con tale vigore e repentinità che da un lato condizionano pesantemente sia la crescita e l'evoluzione della narrazione sia il processo di nominazione dei personaggi; dall'altro ampliano e arricchiscono il senso e le prospettive di lettura del racconto.

* * *

Se il nome dei protagonisti in *Tell Me a Riddle* perde quella proprietà anaforica che lo lega indissolubilmente alla narrazione, perché

⁴ Ivi, p. 153.

relegato nelle ultime pagine, diventa necessario servirsi dei pronomi e delle «formes appellatives 'sociales'» e familiari che «servent de relais au nom propre». ⁵ Ma soprattutto diventa inevitabile fare ricorso ad alcune descrizioni definite che pur rimanendo secondo i linguisti (Frege, Russell) elementi denotativi, in quanto sostituiscono il nome, diventano però elementi connotanti nel momento che caratterizzano il personaggio. ⁶ Oltre alle descrizioni definite in senso stretto il testo abbonda in particolare di altre descrizioni denotanti e più genericamente di elementi linguistici connotanti. In ogni caso, in un solo momento la descrizione rimane a livello denotativo. Si tratta dell'ultimo nipote, nato da pochi giorni, che viene additato a tutti come l'ultimo nato («the new baby») e che affettuosamente solo il nonno solleva, almeno in parte, dall'anonimato aggiungendo un forte elemento connotativo: il nuovo principino («the new prince», 95).

Nella prima pagina, per esempio, i figli chiamano i genitori povera mamma e povero papà («Poor Ma» e «Poor Dad», 76) e si interrogano su cosa impedisca loro, ormai vecchi e dopo una vita così dura, di essere felici («at least in old age they should be happy», 76). Devono al contrario assistere all'erompere di tensioni forti e violente dovute al riproporsi fra i due degli annosi contrasti. Si lacerano le cicatrici delle vecchie ferite che dilagano come piaghe purulente («old scar tissue ruptured and the wounds festered», 79).

Tornando ai protagonisti, la donna subito rimprovera al marito, che insiste a voler andare a vivere fra la gente nella casa di riposo, di essere un intrigante e di darsi delle arie («importantbusy», 78) per poi investirlo con una gragnuola di aggettivi che segnano e connotano il personaggio in quel senso: fantoccio, buffone, tirapiedi, scagnozzo, pagliaccio («Clown, grimacer, floormat, yesman, entertainer», 79).

Non appena è accertata la gravità della malattia la donna, tenuta all'oscuro di tutto, insiste e inveisce contro il marito perché teme che stia tramando alle sue spalle. Si rifiuta d'incontrare i parenti e le persone che lui invita per farla sentire meno sola e dichiara di non sopportare più i ficcanaso molesti e invadenti («crushers of people», 86), e li definisce ipocriti, petulanti e pettegoli («pushers and hypocrites [...] babblers», 86).

All'invadenza e alle false, secondo lei, premure del marito finisce

⁵ E. NICOLE, *L'onomastique littéraire*, «Poétique», LIV (1983), pp. 236 e 241.

⁶ S. GAMBERINI, *Non solo nomi (Fondamenti logici e filosofici dell'onomastica letteraria)*, «RION», III (1997), 1, p. 62.

con l'opporre il silenzio. Inoltre, con il passare dei giorni capisce d'essere diventata un peso per la famiglia e, forse a buon diritto, spietata verso il marito. Dopo che lui l'ha costretta a vivere sempre sottaceto ora non può che essere ben marinata e acida («vinegar he poured on me all his life [...] I am well marinated», 89).

Infine, alla vigilia dell'ultimo ricovero in ospedale, anche se ormai sa che sta morendo («she knew she was dying», 112), rimane ossessivamente convinta che il marito la stia ingannando e che la voglia portare all'ospedale per disfarsi di lei e quindi si lascia andare a un'ultima rampogna chiamandolo un rammollito («weakling»), pavido, vigliacco e traditore («coward, runner, betrayer», 119).

A interrompere e a ravvivare questa sequela di aggettivi livorosi nei confronti del marito si inserisce a sorpresa la voce di uno dei narratori nel racconto a segnalare come, durante uno dei diverbi più accesi, la donna sia riuscita a disegnare la figura del marito fornendo una sintesi espressiva e vivace di tutta la vita dell'uomo. Lo fa ricorrendo in questo caso alle villanie e alle parole cattive dei tempi dell'infanzia. Quindi, se all'inizio per le sue scelte da giovane può essere paragonato a una cipolla, cresciuta con la testa sotto terra («an onion, with your head in the ground») per l'esito fallimentare dei suoi progetti e della sua vita si passa alla pelle del tamburo destinata a essere percossa e picchiata in vita e in morte («the hide of a drum [...] beaten in life beaten in death»). Infine, la descrizione più eloquente per ricondurre il personaggio al tempo presente è forse quella del lampadario appeso al soffitto per far luce e consumarsi («a chandelier, to hang, and to burn», 87).

Il marito, dal canto suo, non esita a rispondere alla moglie ricorrendo però a due strategie distinte. Innanzi tutto si avvale delle descrizioni e di altri elementi connotanti, non usando però solamente una successione di aggettivi, ma ricorrendo a rappresentazioni più elaborate e colorite del personaggio. Egli non tarda a segnalare la scontrosità e la suscettibilità della moglie che si mostra sempre scostante e indifferente verso gli altri, cieca verso tutto ciò che le accade intorno («blind around you as always», 98). La descrive ora come una donna tutto zucchero e miele («a woman of honey», 84) ora come una rosa che ha conservato tutte le sue spine («a thorny flower as ever», 95). In maniera più graffiante la delinea come una persona insensibile e gelida, un pezzo di ghiaccio («and you like ice», 86) e addirittura bisbetica e acida («a bitter woman», 92).

Il progredire della malattia lo porta a una presa di coscienza delle condizioni reali della moglie. Abbandona allora il tono scherzoso e

pungente e non ride più («he no longer laughed», 121). Si rende conto di avere davanti a sé una povera donna molto malata («a poor woman [...] a poor creature», 92; «a very sick woman», 107) che sta per morire («a dying woman», 92).

Quando lei stessa si vedrà allo specchio sfigurata e ridotta a un teschio dalla cera giallastra («the yellow skull face», 116), anche lui non potrà non vedere un corpo fatto di ossa e un ventre gonfio («all bones and swollen belly», 104) e la sua povera cara ormai consumata e distrutta («a poor worn-out darling», 119).

La seconda strategia della quale l'anziano uomo si serve per rivolgersi alla moglie è più insolita e singolare. Egli ricorre a una forma di manipolazione delle descrizioni e degli elementi connotanti talvolta compattando e legando i segmenti linguistici in modo da mutarli in veri nomi propri. Il risultato nel testo è la presenza di un numero molto alto di soprannomi, una ventina, che compaiono con tanto di lettera maiuscola e preceduti dall'appellativo di cortesia Signora («Mrs»). In un certo senso sembra che la ricorrenza così frequente di questi nomi inventati e costruiti voglia far fronte all'assenza del nome proprio.

Sin dall'inizio, per esempio, alla contrarietà della moglie a vendere la casa, la donna diventa la *Sig.ra Sgarbati* («Mrs Unpleasant»). Se poi non risponde al marito e si dimostra indifferente verso i programmi televisivi, anche perché è quasi cieca e non vede altro che ombre («shadows»), e se a lei non importa proprio nulla dei programmi culturali alla casa di riposo, il marito non può non qualificarla come *Sig.ra Conversa Misurati* («Mrs Word Miser», 77), *Sig.ra Illuminata Savi* («Mrs Enlightened», 83) oppure *Sig.ra Saccenti* («Mrs Cultured», 83). Come pure quando la donna si mostra restia a farsi curare e, pur soffrendo già molto, non si preoccupa e considera la visita del medico soldi sprecati inutilmente («doctors are bills and foolishness», 84) diventa la *Sig.ra Calma Sciagurati* («Mrs Take It Easy», 84). E quando è talmente in preda alla sofferenza da dover chiedere al marito di non lasciarla sola, lui invece l'abbandona, saluta la *Sig.ra Libera Alati* («Free As A Bird», 87) e raccomanda alla *Sig.ra Giuliva Ritirati* («Mrs Live Alone And Like It», 87) di godersi la sua solitudine.

Questa frenetica raffica di villanie e di insulti a questo punto rischia di divenire pesante e sproporzionata. La rissosa dialettica fra i coniugi si trasforma in un insopportabile e crudele scambio di offese immotivate, particolarmente da parte del marito che continua nel suo atteggiamento sconsiderato e sprezzante fino all'ultima ora di vita della moglie.

Tuttavia va notato che per l'uomo la situazione è cambiata. Come s'è

visto nel succedersi delle descrizioni denotative e connotative nel testo egli, una volta accertata la gravità della malattia, capisce il dramma della moglie e lo segue sconsolato e afflitto. D'altra parte i figli gli hanno imposto di non dire niente e di fare in modo che tutto proceda come se nulla fosse accaduto. A questo punto si dispera perché sa di non essere un attore («I'm not an actor», 90) e deve comunque rassegnarsi a recitare la parte («But went and play-acted», 91).

Così da un lato rimane preda dello sconforto e si sente a pezzi («Oh that poor woman [...] it will break me into pieces», 90) e dall'altro deve sostenere, questa volta di proposito, la parte del buffone e del pagliaccio e deve soprattutto continuare a inventare quei soprannomi paradossali. Sfida infatti la *Sig.ra Telepatici* («Mrs Telepathy», 92) a leggere nei suoi pensieri e consiglia alla *Sig.ra Ansiosa Agitati* («Mrs Excited Over Nothing», 93; «Mrs Excited For Nothing», 94) di trangugiare le sue pillole e di dimenticare le tristezze.

Non fa che parlare di viaggi: anzi, una figlia le ha regalato i biglietti per l'aereo trattandola con il riguardo dovuto alla moglie del Presidente; così la *Sig.ra Roosevelt* («Mrs Roosevelt», 95) come pure la *Sig.ra Malfidati* («Mrs Suspicious», 104) o la *Sig.ra Convulsi* («Mrs Inahurry»), 98) non hanno motivo di dare nelle smanie.

La commedia continua con l'esortazione alla malata a muoversi, a viaggiare, a godersi i luoghi di villeggiatura, la spiaggia e soprattutto i nipoti. La malattia progredisce: la *Sig.ra Nervosa Degli Inquieti* («Mrs Bodybusy», 103) è sempre più sconvolta e sofferente e la *Sig.ra Cicala Sfiatati* («Mrs Orator-Without-Breath», 11) ormai parla con difficoltà.

La donna adesso vive nel suo passato di sessanta anni prima in Russia («Russia fifty-sixty years ago», 108) e il marito lo capisce: per lei è svanito e dimenticato il tempo della loro vita insieme («said nothing [...] of their intimate life together», 122) e non si ode più la voce avvincente di quella ragazza che parlava dei loro sogni più cari («a girl's voice of eloquence that spoke their holiest dreams», 121). Lei ora è lontana: ascolta la musica alla sua radio e si arrende al colore dei fiori e alla dolcezza dell'aria d'autunno («and the gladioli colour. The autumn air», 92). Il marito però ascolta la *Sig.ra Chiacchericci* («Mrs Babbler», 122); la sua voce è ridotta a un brusio spesso confuso e discontinuo. Egli la segue quando riemergono i ricordi di lei: i rotondi tetti di paglia di Olshana («The round thatched roofs of Olshana», 96), i venti polari sulla neve sconfinata e bianca («polar winds [...] across snow trackless and endless and white», 96), i giochi con i sassolini al villaggio («how they played jacks in the village», 102) e una canzone d'amore russa di

cinquant'anni prima («a Russian love song of fifty years ago», 88).

D'altra parte, oltre a queste instantanee dalla vita di tempi remoti, l'uomo, legato alla malata fino a diventare la sua ombra, riesce ad immedesimarsi, a partecipare agli episodi penosi e a cogliere il significato di parole come fame, incontri segreti, spie, tradimenti, la prigione, la fuga («*hunger; secret meetings; human rights; spies; betrayal; prison; escape*», 108). E abbandona il cinismo e l'indifferenza quando dai ricordi delle letture predilette («words from books», 122) emergono le profezie utopistiche per il ventesimo secolo di un Victor Hugo morto e cadavere («cadaver Hugo», 124) e affiora un canto di speranza: una generazione più generosa vedrà la luce, con la fiamma della libertà nell'anima e la luce del sapere negli occhi («*a loftier race [...] shall rise / with flame of freedom in their souls / and light of knowledge in their eyes*», 124). Il pover'uomo si commuove, ma subito si riprende e rientra nella parte riconoscendola come la *Sig.ra Saggia Speculati* («Mrs Philosopher», 122).

Si arriva così alla conclusione del dramma. Il pagliaccio ha perso un po' della sua inventiva e della sua sicumera e si lascia prendere dal meccanismo del gioco di parole. Quel povero essere a poche ore dalla morte diventa ora la *Sig.ra Miserandi* («Mrs Miserable», 122), ora la *Sig.ra Sola Derelitti* («Mrs Live Alone», 123) e infine la *Sig.ra Della Salma* («Mrs Cadaver», 124).

Per quest'ultimo soprannome (letteralmente la *Sig.ra Cadavere*), che di certo può apparire un epiteto gravido di malanimo e di insolenza gratuiti, si può tuttavia tentare una giustificazione. Non è forse il caso di risalire a un'antica etimologia che spiegherebbe “cadavere” con *caro data vermis* e che quindi collocherebbe più direttamente l'appellativo nel campo semantico delle cose puramente corporee e materiali. In ogni caso, anche rimanendo nell'ambito del testo della Olsen, va notato come il termine mantenga solo il valore denotativo, spogliandosi di ogni connotazione nei confronti del personaggio.

Infatti, l'ultimo giorno d'una lunghissima agonia, un giorno che sembra non avere fine («That last day the agony was perpetual», 128), il marito, preso dall'angoscia, non resiste più ad assistere la moglie e l'abbandona uscendo dalla stanza («he could not endure and left the room», 128). La nipote, che fa l'infermiera, lo consola e lo rassicura raccontandogli come la nonna non sia più là presente. Aveva promesso («she promised») che sarebbe volata via, là dove per la prima volta aveva udito la musica («would go back to where she first heard the music»), sulla strada del villaggio dov'era nata («on the road of the village

where she was born»). Avrebbe partecipato a una festa di nozze con tanta musica e la gente che danzava («it was a wedding and they danced»). La nipote chiede al nonno di tornare al capezzale di lei e di aiutare quel povero corpo a trovare la sua pace («come back and help her poor body to die», 129). Si tratta ormai solo di un povero corpo, appunto, solo di un cadavere da consegnare ai vermi.

* * *

Il testo narrativo evidenzia subito due aspetti contrastanti. Per prima cosa, per quanto riguarda la lingua va detto che si tratta di una lingua inglese molto curata, elaborata e raffinata fino a varcare il confine verso un linguaggio poetico. Perfino l'ortografia rispetta le convenzioni di un inglese tradizionale ed esemplare. Così si ha *colour* e non *color*, *autumn* e non *fall*, per esempio, senza nessuna concessione al linguaggio familiare americano e al gergo.

Diversamente, in un'ottica narrativa e narratologica, il testo si presenta altamente sperimentale, compatto e nervoso. Si notino gli interventi asimmetrici dei diversi narratori, le sovrapposizioni repentine dei flussi di pensiero e di frasi singole dove il testo narrativo subisce cancellazioni improvvise, dove luoghi e tempi presentano accostamenti imprevedibili. Persino la disposizione tipografica abbonda di corsivi, parentesi, citazioni, rientri a margine che impongono al lettore ritmi di lettura inconsueti.

Anche il processo di nominazione risente della problematicità e della sinuosità del testo. Si è di fronte a una fitta catena di pronomi, nomi comuni, descrizioni connotanti e appellativi, che solo con l'ultimo anello lega i nomi propri dei protagonisti alla narrazione. Insomma, viene a mancare quell'*initial baptism* quando l'individuo viene nominato per la prima volta all'inizio del testo.⁷ Inoltre sembra che si faccia di tutto per forzare e spezzare i limiti imposti da un «designatore rigido» (*rigid designator*) ricorrendo ad ogni altra forma linguistica per poi relegare il nome proprio, per pura informazione, alla fine del racconto.

In un certo senso, però, questo capovolgimento di posizione del nome rispecchia anche il cambiamento nel temperamento e nella natura dei personaggi. Il battesimo iniziale diventa un battesimo al termine del racconto e in questa posizione induce a vedere nei nomi propri un'etimologia che accoglie non più solamente il superamento della vita

⁷ S. KRIPKE, *Naming and Necessity*, Oxford, Blackwell 1980, p. 96.

passata e delle prove imposte dal presente, ma che potrebbe aprirsi a un'altra prospettiva verso spazi e tempi nuovi, altrove nel futuro.

La figura di Eva, infatti, supera la sua condizione biblica di madre asservita al lavoro, ai sacrifici e alla sofferenza; ritorna al suo lontano passato, si isola dal presente e dalla malattia e vola e danza a una festa di nozze, quasi avesse ritrovato il cammino verso il giardino dell'Eden. Ed è lei, alla fine della narrazione, che si erge a vera protagonista del racconto, immensa, intrepida e adamantina («Infinite, dauntless, incorruptible», 129). Anche il marito, David, pur biasimato e condannato, almeno in parte si redime. E c'è qui forse ancora un richiamo alla figura del re Davide che, disprezzato e rimproverato dalla moglie Mikal, «faceva festa, saltava e danzava con tutte le sue forze» davanti alla santa arca (2 *Samuele* 6, 5 e 14). David recita sì la parte del pagliaccio, ma partecipa alle atroci sofferenze della moglie, si riavvicina a lei nei momenti più drammatici, riconosce il suo fallimento e accetta lo scontro con il gigante della malattia e della morte forse uscendone, questa volta e con l'aiuto della nipote, non sconfitto.