

## Narrazione e confabulazione in *Il morbo Kitahara* di Christoph Ransmayr (1995)

**Emanuela Ferragamo**

Università di Torino  
emanuela.ferragamo@unito.it

**Abstract** In *The King of Dogs*, Ransmayr imagines what would have happened, if the Allies had applied the Morgenthau-Plan after the Second World-War. The novel is set in the fictional province of «Moor» (a speaking name for «bog»), a deserted, underdeveloped American protectorate in Austria. The General Stellamour rules the region through an ex-inmate in the Mauthausen-Camp, Ambras. His driver and bodyguard is Bering, «Moor»'s blacksmith. During a ride in the mountains, Bering sees a black spot on his right eye: it is the first symptom of the post-traumatic eye-condition of «Morbus Kitahara». Fearing to lose his job, Bering keeps his disease to himself. Trying to make sense of what is happening to him, he starts confabulating. Applying to Deleuze and Guattari's conception of «smooth spaces», the paper examines Bering's understanding of his own eye-disease in the context of the deep interdependence between space-orientation and writing in Ransmayr. The black spots of the «morbus Kitahara» are a way to investigate the failed attempt to reshape a personal approach to space. Referring to Michelian's theory, the paper reduces to «confabulation» Bering's false certainty that Lily, with whom he is in love, has an affair with Ambras.

**Keywords:** Ransmayr, smooth space, Michelian, confabulation

Received 31/01/2021; accepted 23/04/2022.

### 0. Introduzione

Christoph Ransmayr immagina in *Il morbo Kitahara* una storia alternativa del Novecento mitteleuropeo (Zivkovic 2015: 254). Il romanzo si situa negli anni Sessanta, a ridosso dell'esplosione dell'atomica su Nagoya – leggasi Hiroshima (Forster 1999: 114). L'Austria ha perso la guerra e ha accettato con la «pace di Oranienburg» l'occupazione americana, lo smantellamento dell'arsenale bellico e la recessione della sua produzione industriale. La regione montuosa di «Moor» si ritrova così «fuori dal mondo» (Ransmayr 1995, trad. it.: 29). Ma da quale mondo?

«Moor» non esiste, non esiste la sua catena montuosa, il «Mare di pietra», né la scritta là incisa: «QUI GIACCIONO UNDICIMILANOVECENTOSESANTATRE MORTI UCCISI DALLA POPOLAZIONE DI QUESTO PAESE» (*ivi*: 27-28). Eppure quei morti sarebbero potuti essere, e sono stati.

Da una parte, i luoghi del romanzo rispecchiano quelli del Novecento. A «Moor» corrisponde Gmunden, al «Mare di Pietra» i monti Totes, alle «terrazze della cava di

pietra [che] avevano l'aspetto di gradoni chiari, enormi» (*ivi*: 27) i 186 gradini della cava di Mauthausen (Forster 1991: 121). Dall'altra, *Il morbo Kitabara* racconta di quanto sarebbe potuto e potrebbe ancora accadere. In un'intervista, Ransmayr afferma che la memoria dell'Olocausto è un debito verso il futuro: ricordare significa scrutare le linee d'ombra del presente con la consapevolezza che «se è stato possibile, allora è ancora e sempre possibile» (Wilke 2014, trad. mia: 96-97). Questa relazione tra realtà storica e finzione caratterizza la «storia alternativa»: un sottogenere della *science fiction*, in cui «un luogo alternativo (nello spazio e nel tempo) che condivide i materiali e la similitudine causale del mondo dello scrittore è usato per articolare differenti soluzioni possibili di problemi sociali, che appaiono sufficientemente importanti da richiedere un'alterazione della storia reale» (Suvin 1979, trad. it: 96).

È una malattia della storia il «morbo» che titola il romanzo: l'oscuramento della vista di cui soffrono i soldati delle trincee – e Bering, l'ex fabbro di «Moor» che ha trovato impiego come guardia del corpo di Ambras, un ex-internato ora amministratore della cava di granito per conto degli americani. Bering teme di diventare cieco, e tace a tutti delle macchie che gli hanno invaso gli occhi: le macchie diventano però presto «tracce» (Ransmayr 1995, trad. it: 136). Lo portano a formare una narrazione distorta degli eventi: una confabulazione. Così si definisce il racconto di una storia inaccurata cui il narratore si attiene tuttavia con convinzione, ritenendola vera contro ogni argomentazione portata a suo sfavore (Bortolotti & Cox 2009: 952), non riuscendo a riconoscere l'inattendibilità delle fonti su cui basa la sua convinzione perché inaccessibili alla riflessione introspettiva (*ivi*: 960).

L'articolo si divide in due parti. Si esamina innanzitutto la relazione isomorfa che Bering intrattiene con lo spazio del romanzo nel contesto dell'analisi post-strutturale di Deleuze e Guattari, al fine di delineare attraverso il concetto di «spazio liscio» la qualità estetica della struttura di conoscenza del personaggio. Tali considerazioni vengono poi declinate nel contesto della riflessione di Barthes intorno all'immagine fotografica e al tema dell'assenza del referente: proprio la foto della donna amata da Ambras scatena nel romanzo la confabulazione di Bering.

## **1. Il ricordo e la pura possibilità. Qualche annotazione sulla «post-memoria» nel romanzo**

Un tempo una località termale affacciata sulle sponde di lago, «Moor» è nel terzo decennio della sua capitolazione l'ombra di sé stessa: irriconoscibile al punto che «si aveva l'impressione» che là «uno stratagemma mostruoso e indecifrabile dovesse ostentare tutta la potenza del mondo» (Ransmayr 1995, trad. it.: 15). La guerra stenta a passare, benché ormai sia i vincitori che i vinti ne abbiano un «ricordo altrettanto lontano e incomprensibile» (*ivi*: 82). Così per «Moor» il «passato [...] non era ancora passato» (*ivi*: 130).

Secondo Assmann perché si possa parlare di «passato» occorrono due premesse: «a) esso non deve essere scomparso del tutto: devono esserci delle testimonianze b) queste testimonianze devono presentare una diversità caratteristica rispetto all'oggi» (Assmann 1992, trad. it.: 7). Si consideri qui solo la prima delle condizioni citate che, se calata nella finzione del romanzo, appare sin da subito problematica.

Malgrado alcuni degli internati siano sopravvissuti e vivano adesso nello stesso «mondo» dei loro ex-aguzzini (Ransmayr 1995, trad. it.: 130), la storia di «Moor» non è parte di una «memoria comunicativa» condivisa dalle generazioni. Certo, i «cacciatori e persecutori di una volta, generali e comandanti dei lager in borghese» (*ivi*: 276) hanno lasciato la regione o ci hanno provato, come il padre della confidente di Ambras, Lily, linciato da alcuni ex-internati prima della sua fuga in Brasile. L'indottrinamento

americano non ha tuttavia convinto realmente la popolazione civile di «Moor», che nemmeno davanti alla «Grande Iscrizione» in ricordo degli ebrei sterminati nella cava dimentica che il granito «era stato l'orgoglio di tutta la sponda del lago e compariva persino sullo stemma della regione» (*ivi*: 194). Inoltre, le nuove generazioni di «Moor» non conoscono la testimonianza dei superstiti dei campi che non sembrano anzi «mai avuto una voce propria e neppure un viso diverso dai rigidi lineamenti di quei morti che si vedevano [...] nudi e buttati l'uno sull'altro davanti alle baracche oppure nudi e buttati l'uno sull'altro in grandi fosse» (*ivi*: 129-130).

L'assenza di una testimonianza diretta del campo di lavoro di «Moor» tematizza la problematicità dell'applicazione del concetto di «memoria culturale» alla rielaborazione del ricordo dell'Olocausto nelle seconde generazioni. È il quesito posto da Hirsch che da una parte riprende il costrutto storico-sociologico della «memoria culturale», ovvero di quella dimensione della memoria che si realizza nelle scelte politiche e amministrative di un dato momento storico e appartiene quindi alla cultura (Assmann 1992, trad. it.: XIX). Dall'altra, la studiosa adatta tale concetto allo studio delle conseguenze del trauma nell'interruzione della trasmissione della memoria di generazione in generazione: si perviene così alla «post-memoria», intesa come una «struttura di trasmissione mediata da un investimento creativo» (Hirsch 2008, trad. mia: 107). Insomma, la «post-memoria» designa il tentativo di «riattivare e reincorporare strutture distanti di memoria sociale/nazionale e archivistica/culturale attraverso il reinvestimento con forme di mediazione individuale e familiare e l'espressione estetica» (*ivi*: 111). Essa pone inoltre il problema che, se anche le seconde generazioni pensano ai ricordi loro trasmessi in termini di «memorie», pure esse non sono esattamente tali. Sono infatti distanti nel tempo dagli eventi rimemorati e influenzate dal sentimento espresso dal prefisso «post» nella sua proliferazione nella «postmodernità», «post-storia», nella «post-secolarizzazione» ecc. (*ivi*: 106).

Non si riprende il tema del postmodernismo di Ransmayr (Dorowin 2012), bensì ci si contenta di ricordare come in *Il morbo Kitabara* la «post-memoria» si avvalga della più rilevante delle pratiche postmoderne: l'intertestualità (Henke 2020: 58-9). E in fondo anche la descrizione dei luoghi si può là interpretare sia come formulazione letteraria dei «mnemo-topoi» di Assmann, considerando cioè i paesaggi come veri e propri «segni» della memoria culturale (Assmann 1992, trad. it.: 24), che come prova della fascinazione postmoderna per lo spazio (cfr. Prieto 2011: 19). Essa è da iscriversi nel regime narrativo della possibilità, in effetti citato da Ransmayr come spiegazione del significato simbolico delle montagne di *Il morbo Kitabara*, quando egli ricorda che non si inscena là tanto lo spazio vissuto dell'infanzia in Alta-Austria, quanto uno immaginato (Wilke 2014: 38). E che la letteratura non «mappa» luoghi reali, bensì ciò che, pur potendo, non esiste: una pura possibilità, appunto. Oppure lo spazio bianco, ai bordi del reale: secondo Meschiari, il regime semiotico della mappa (Meschiari 2008: 69).

## **2. Mappe, mappe senza linee. Bering e lo spazio**

La ricchezza dell'immaginario cartografico di *Il Morbo Kitabara* testimonia della passione di Ransmayr per le mappe (Leahy & Illetschko 2021). In generale, poi, ogni scrittura che si interessi allo spazio si articola come una sorta di «palinsesto semiotico-spaziale» che organizza la scrittura e la lettura del testo e del mondo (Meschiari 2008: 69). Anche la mappa possiede inoltre una qualità testuale, apprendibile attraverso il «debraiaggio enunciativo»: il procedimento per cui «l'istanza dell'enunciazione disgiunge e proietta fuori di sé, al momento dell'atto di linguaggio, alcuni termini che sono legati alla sua struttura di base» e costituisce così «gli elementi fondatori dell'enunciato-discorso» (Marin 1994, trad. it.: 81). L'operazione lascia interpretare i toponimici come «frammenti

di codice» capaci di innescare nuovi percorsi narrativi (*ivi*: 84). Il fatto ad esempio che «Moor» (letteralmente, «palude») e la città di «Pantano» siano a livello lessicale sinonimici rivela la circolarità della concezione narrativa del romanzo (Forster 1999: 177).

Esiste inoltre un isomorfismo tra l'immagine geografica, la sua realtà e la struttura dei saperi entro la quale essa si configura (Meschiari 2008: 56). La rappresentazione cartografica configura infatti «un sistema di segni che si vuole far corrispondere a una configurazione spaziale reale, ma questa configurazione spaziale è già [...] una configurazione semiotica per chi la osserva» (*ibidem*).

Questo è particolarmente vero per il romanzo in analisi. Si consideri come le mappe della cava di granito rivelino la struttura del sapere di Ambras: egli rimanda nel suo nome ai minerali (all'«ambra», cfr. Henke 2021: 155) e ritrova nel *regnum lapideum* l'espressione dell'infinito presente che caratterizza la sua esistenza da sopravvissuto. Come il campo è rimasto per lui eternamente presente (Ransmayr 1995, trad. it.: 152), così il tempo della pietra è una «presenza infinita, identica a sé stessa, nel suo essere, tutto insieme, futura e passata, pure nella diversità delle sue molteplici apparizioni entro la finitezza dello spazio» (Assunto 1973: 111). È questa, la temporalità che Ambras apprezza nelle fasce friabili del «Mare di Pietra», simili «alle linee di quelle forze tettoniche che nelle catastrofi preistoriche avevano fatto sparire la roccia primitiva» (Ransmayr 1995, trad. it.: 193). Sono diverse, quelle «linee», dalla scansione geometrica dello spazio, dalla «lunga fila di pali» che in una «linea perfettamente dritta» attraversa «campi, pascoli e boschi» della pianura (*ivi*: 197).

Bering odia la pianura. E odia la sua città più grande, «Brand» (letteralmente, «incendio»). Questa antipatia è motivata innanzitutto dall'intuizione che la metropoli in qualche modo replichi il passato, lo sfruttamento dei campi di lavoro: così secondo Assunto la città capitalistica, sacrificando all'utile economico ogni estetica del paesaggio abitato, ripropone nella mercificazione degli spazi la «visione dell'uomo come semplice produttore-consumatore» tragicamente attuata nei campi di sterminio (Assunto 1973: 76). Perciò Bering teme che «Brand» renderà gli esuli di «Moor» folli come gli ospiti della sezione quattro dell'ospedale militare (Ransmayr 1995, trad. it.: 252), dove in una baracca suo padre non distingue il presente dal passato. E ripete in effetti il passato lo smantellamento delle attrezzature della cava di pietra, quando i civili di «Moor» a fungono da manodopera forzata come un tempo gli internati (*ivi*: 269) – si ricordino a questo proposito le considerazioni di Adorno e Horkheimer su come la vittima sia nella novecentesca sovrastruttura economica una funzione intercambiabile da attribuire alle minoranze del sistema (Adorno & Horkheimer 1947, trad. it.: 185).

L'odio di Bering per «Brand» è, soprattutto, sintomo di una più generale avversione alla mappatura dello spazio, ovvero alle linee che lo striano e al cui estremo opposto c'è lo «spazio liscio». Deleuze e Guattari definiscono così la configurazione nomadica dell'esperienza dello spazio espressa dalle configurazioni paesaggistiche del mare e dal deserto nelle quali il movimento non traccia una traiettoria lineare bensì si articola come una sorta di itinerario puntiforme: sostando in quel porto o caravanserraglio, il nomade adatta la sua presenza a quella del territorio, lasciando che esso gli suggerisca pause e intervalli (Deleuze & Guattari 1980: 597). Questa percezione, che trascende la vista, è uno «spatium» nel quale la materia non si organizza secondo le regole della «res extensa», bensì in un reticolo asistemico ed è quindi simile a un corpo senza organi (*ivi*: 598). Proprio in questi termini Bering sente il suo corpo: «sente pulsare il suo sangue talmente forte, come se nel cuore e dentro le vene si fosse cristallizzato e fosse diventato sabbia, una sabbia sottile e trasparente come vetro» (Ransmayr 1995, trad. it.: 47).

In questo senso, il «morbo» di cui soffre Bering si può considerare come una strategia di percezione e intensificazione dello «spazio liscio». Si consideri infatti la somiglianza tra lo svuotamento del corpo del personaggio, che dopo il primo omicidio non trattiene né

le lacrime, né l'urina e vede anzi «tutta l'acqua che c'è in lui» scorrere e gocciolare via (*ivi*: 46), e la fantasia associata al «morbo» che le acque stagnanti di quel «pantano» che «Moor» letteralmente significa possano un giorno defluire nel buco scavato nei suoi occhi come nel «risucchio di un orifizio» dove in un «gran turbinio» sparisca «l'azzurro del cielo» (*ivi*: 139).

A riprova della relazione isomorfa tra Bering e lo «spazio liscio», del quale il «nomos» marittimo è la cifra emblematica, la stessa vertigine si ripropone durante la traversata verso il Brasile, quando egli sente «un uragano [...] catapultarlo nel blu quasi nero del cielo, nel blu nero degli abissi» (*ivi*: 289). Questo isomorfismo interessa qui soprattutto in merito alle considerazioni fatte da Deleuze e Guattari a proposito dell'applicazione del concetto di «astratto» di Worringer all'organizzazione biologica della vita nella spazialità liscia, sussunta entro la linea imprevedibile e sinuosa dell'arte gotica (Deleuze & Guattari 1980: 622). Perché in assenza di un centro, il «discio» si articola nel flusso continuo e metamorfico delle informazioni tra gli organismi (*ibidem*). In modo analogo, le macchie negli occhi di Bering paiono in incessante trasformazione: ora simili solo a «buchi» o «tracce», ora a una bara, una «buca di argilla» (Ransmayr 1995, trad. it.: 191).

Lo sforzo interpretativo compiuto da Bering per fissare queste apparizioni in una forma stabile è del resto insito della matrice culturale evocata dalla malattia. Benché il romanzo sottolinei in più riprese l'affinità tra le formazioni fungiformi sulla retina dei malati e il fungo dell'atomica, il «morbo» omaggia nel suo nome volgare lo scopritore di una patologia diagnosticata ben prima della bomba: l'oculista giapponese Kitahara (*ivi*: 250). Giapponese, appunto: come giapponese è l'estetica classica delle «pietra di veduta paesaggistica», erediti della tradizione anche latina di «riconoscere schemi visivi nei minerali» (Leone 2020: 22). Potrebbe Bering non desiderare allora di vedere qualcosa, nelle sue macchie?

### **3. Bering e la lettera «L.». La confabulazione e l'assenza della scrittura**

All'inizio, Bering desidera solo riempire lo spazio vuoto che si è creato nei suoi occhi mentre accompagnava Ambras a casa dal concerto di una rock band americana e sente sul sedile accanto a sé Lily, che sul palco lo aveva abbracciato e baciato. Nelle settimane successive, disperato per l'indifferenza della ragazza, egli crede di riuscire a «completare il frammento mancante del suo mondo oscurato da quella macchia appannata – e allora vedeva la testa di un cane, una ciocca di capelli di Lily [...] dove *in verità* c'era solo buio» (Ransmayr 1995, trad. it.: 141). Tale riempimento assume la struttura della confabulazione.

La confabulazione descrive «una forma estrema di distorsione patologica della memoria, ovvero la creazione di memorie distorte su sé o sul mondo senza l'intento di ingannare» (Fatopoulou 2008, trad. mia: 1429). I fenomeni confabulatori hanno un contenuto emotivo: l'analisi mostra come emozioni e motivazioni svolgano in essi un ruolo centrale, infatti i pazienti tendono a confabulare meno quando confrontati con fatti che consentono loro di mantenere una buona considerazione di sé (*ivi*: 1437-1438). La confabulazione pone dunque il tema della «verità della funzionalità del ricordo, che non si può cogliere se si imposta il problema sulla dicotomia di vero/falso» (Assmann 1999, trad. it.: 304).

Si rammentano a questo proposito due episodi del romanzo di Ransmayr.

Il primo, riguarda l'accoglienza riservata al nuovo battello per il trasporto delle pietre dalla cava attraverso il lago per le città della pianura. L'imbarcazione sarebbe secondo le chiacchiere di paese il regalo di un ex-internato di «Moor» ai contadini che l'avrebbero protetto durante la fuga dal lager (Ransmayr 1995, trad. it.: 50). Questi sanno in realtà senza confessarselo che «nessuno di loro aveva mai tenuto nascosto *un evaso dal lager*» ma

ritengono che la verità non debba «disturbare» i festeggiamenti per il varo della nave (*ibidem*), prediligendo dunque all'accuratezza la funzione emotiva del ricordo, che riafferma l'identità nazionale a discapito delle umiliazioni e delle sanzioni inflitte dagli americani.

Un secondo episodio confabulatorio è presente nella millanteria eroica di Bering, che cresciuto dalla madre «con le candele e le immaginetto di Maria» (*ivi*: 261), non esita a rischiare la vita per avvertire una processione di penitenti di un'esplosione imminente sperando che Lily venga a sapere di come «correva nella neve verso quegli idioti» (*ivi*: 178). Così la narrazione auspicata di queste gesta è immaginata al passato, a rettificare la reputazione di pazzo e di traditore in cui Bering è in realtà tenuto (*ivi*: 272).

Ma l'interesse di questo paragrafo si circoscrive a un solo episodio di «distorsione patologica» della memoria, giudicato emblematico a illustrare la relazione tracciata nel romanzo tra confabulazione e oscuramento patologico della vista da una parte e memoria e fotografia come «camera chiara», dall'altra. Si considera allora come confabulatoria la falsa credenza di Bering che, interdetto dall'atteggiamento scostante di Lily, sospetta che essa sia stata l'amante di Ambras (*ivi*: 145). Per confermare la «verità di questo presentimento» (*ibidem*), cui fino alla morte rimane sostanzialmente fedele, Bering si introduce nella stanza di Ambras e trova là la fotografia di una donna.

Come noto, Barthes riconduce l'origine della fotografia al teatro e suo antico rapporto con il culto dei Morti (Barthes 1980, trad. it.: 33). Come l'attore appare con il trucco un vivo che impersona un morto, così la foto è «come un Quadro Vivente: la raffigurazione della faccia immobile e truccata sotto la quale noi vediamo i morti» (*ibidem*).

La considerazione è particolarmente calzante per i «riti di espiazione» imposti a «Moon» nei quali le foto dei deportati sono impiegate «come modelli per delle scene di massa spettrali» nelle quali gli abitanti si mettono «in posa» e sono ritratti nel loro costume da internati (Ransmayr 1995, trad. it.: 37). L'«espiazione» diventa così la fotografia di una fotografia, elevandone alla massima potenza l'essenza: l'arte fotografica riproduce, così Barthes, all'infinito e in modo meccanico ciò che si è dato una sola volta senza permetterne per questo alcuna rielaborazione esistenziale, né tradursi in un vero e proprio ricordo (Barthes 1980, trad. it.: 6).

In generale, la riflessione di Ransmayr sull'«espiazione», debitrice della sua formazione cattolica (Langer 2015), si incentra sul problema del potenziale narrativo della fotografia nella celebrazione della memoria dello sterminio. Rispetto a questo tema, cui si allude qui soltanto, Ransmayr pare interessato alla problematizzazione del rapporto tra i due ordini semantici sollecitati dalla fotografia e dalla scrittura: che sono entrambi presenti nella fotografia rinvenuta da Bering.

Si tratta del ritratto di una «una giovane, / sorridente, / sconosciuta donna» (Ransmayr 1995, trad. it.: 149) una donna che Ambras aveva amato e per la quale sarà internato, lui austriaco e lei ebrea – e della quale gli rimane solo una fotografia, avuta dalla sorella di lei in cambio di un'esatta copia (*ivi*: 158). Di una copia cioè non solo dell'immagine ma anche del messaggio scritto nella sua parte posteriore e che Ambras riscrive imitandone la calligrafia (*ibidem*). La tesi di questo paragrafo è che il rapporto tra lato posteriore e anteriore della fotografia tematizzi la relazione tra la «presenza», del referente attestata dall'ordine semiotico dell'arte fotografica (Barthes 1980, trad. it.: 83) e l'«assenza», ovvero l'«assoluto dell'assenza» caratteristica secondo Derrida della scrittura (Derrida 1972, trad. it.: 403).

In *Margini della filosofia* Derrida si occupa di «scrittura», intesa quale comunicazione locutoria o gestuale, polemizzando contro la riduzione del contesto comunicativo a «milieu» fondamentale continuo e uguale a sé stesso, in un elemento omogeneo attraverso il quale l'unità, l'integrità del senso non sarebbe affettata nella sua essenza» (*ivi*: 398). Egli critica inoltre anche la teoria della performatività, colpevole non sono di

aver mantenuto la centralità del contesto con il concetto di «intenzione», bensì anche di aver guardato all'extrapolazione dal contesto come a un fenomeno da evitare, una forma di parassitismo (*ivi*: 415-416). Esso è bensì secondo Derrida invece l'elemento strutturale di una «scrittura» della «*differance*»: la cui premessa risieda cioè nell'«assenza irriducibile dell'intenzione» (*ivi*: 420). Per essa, si impiega il termine di «grafema»: la scrittura appare un «marchio» che non si esaurisce nel presente della sua iscrizione ma dà luogo a un'iterazione in assenza e comporta una rottura con il suo contesto, potendosi leggere anche se il momento della sua produzione è perduto e se non si conoscono le volontà del suo autore/scrittore (*ivi*: 406-407). Insomma, un «segno» è un «grafema» se può privarsi del referente (*ibidem*).

Si noti ora come Bering non si lasci dissuadere dal suo sospetto dalla referenza attestata dalla fotografia, bensì sia attratto piuttosto dal messaggio scritto dalla donna sconosciuta a Ambras. Sono quei segni, quella «scrittura grande e sinuosa» che egli attribuisce a dispetto di ogni accuratezza, involontariamente, a Lily (*ivi*: 149). Così quando Bering pensa di vederla, nuda, nel letto di Ambras e quando immagina, dopo, che, sempre lei, gli dorma a fianco, si rende conto che «le parole che si erano insinuate nella sua coscienza restando inespresse, si erano composte in frasi sempre uguali, che si erano ripetute dentro di lui da sole, monotone e meccaniche [...]: *Sono sana. Sto bene. Dov'eri mio caro. Non dimenticarmi*» (*ivi*: 303). Sono le righe del messaggio, in un altro tempo, in un altro «contesto». Così facendo, Bering porta al parossismo la cifra grafematica della scrittura a giunge a dubitare della realtà dei suoi ricordi - che forse sono solo un «illusione» (*ibidem*). Ma non dubita della realtà di un messaggio che non era diretto a lui, da un mittente morto da tempo: di una preghiera che nella sua interezza lo aveva colpito in realtà solo in un punto, che non ricorda. Perché così recitavano le parole della donna sconosciuta:

*Polo Nord, venerdì.  
Ti ho aspettato un'ora al gelo.  
Dov'eri, mio caro?  
Non dimenticarmi  
L.  
Non dimenticarmi. L.  
Lily  
(ivi: 149).*

La confabulazione è radicata nella firma, l'evento, per usare un lessico derridiano, che emblemizza la relazione ambigua tra presente del passato della scrittura, marcando al contempo «un'assenza e l'essere stato presente in un'ora passato (*maintenant*) che resterà un'ora futuro nella forma trascendentale del mantenimento (*maintenance*)» (Derrida 1972, trad. it: 423). Bering crede di leggere una lettera, ma vede una sola lettera: una «L».

#### 4. Conclusioni

Rispetto all'approccio epistemologico, Michelian promuove un'interpretazione simulazionista della memoria, che condividerebbe con l'immaginazione il medesimo sistema di costruzione episodica (Michelian 2020: 133). Sarebbe quindi possibile sostituire nell'analisi della confabulazione il concetto di «falsità» con quello di «reliability»: la tendenza a produrre un ricordo accurato, soddisfatte determinate condizioni, un ricordo accurato (*ivi*: 135). Si ha «memoria» qualora «il soggetto abbia una rappresentazione accurata di un evento trascorso e quando il processo immaginativo che

produce tale rappresentazione sia accurato» (*ivi*: 138): se nessuna delle due condizioni è realizzata si ha una «confabulazione falsificante», «falsa memoria» nella sola presenza della prima e «confabulazione veridica» quando un processo immaginativo inaccurato produce una rappresentazione accurata (*ivi*: 139). In questo senso, l'episodio confabulatorio di Bering si deve considerare come falsificante, perché originato da una rappresentazione e da un processo immaginativo inaccurato rispetto all'evento trascorso, ovvero dall'indifferenza e dal rifiuto dell'esattezza dell'informazione veicolata dalla fotografia.

Tale atteggiamento appare in qualche modo conseguenza della ricchezza metamorfica dello «spazio liscio», della tendenza già ricordata a articolare le forme in un flusso incessante di trasformazioni in cui anche la figura umana si dissolve in un caleidoscopio vorticante di linee e perde il proprio viso, la propria singolare identità (Deleuze & Guattari 1980: 623). Così «dove c'è Lily ci sono sempre le macchie» (Ransmayr 1995, trad. it.: 311): il volto cioè di Lily è oscurato dal riflesso del fuoco o dell'acqua (*ivi*: 213), sempre «in ombra, come se l'oscurità che si era allontanata dai suoi occhi, riemergesse fumante dal profondo del suo animo e insieme al viso di un'amante perduta gli oscurasse anche il mare, il cielo, il mondo» (*ivi*: 291). È facile, allora, che Lily si confonda con la donna amata da Ambras – di cui Bering non ricorda infatti i lineamenti (*ivi*: 158). Infine, l'assenza come cifra essenziale della scrittura pone la confabulazione, che da questa è innescata, al polo opposto della rappresentazione del linguaggio secondo Lévinas. Mentre egli ritiene che volto sia il contenitore/contenuto dell'infinito cui la relazione con l'altro sempre tende (Lévinas 1967, trad. It.: 202) e che il significato ultimo del linguaggio sia la relazione con l'estraneità radicale di «Altri» (*ivi*: 213), la confabulazione di Bering libera il volto dall'interazione con l'alterità: esso è reso grafema, pura, vibrante, assenza.

## Bibliografia

Adorno, Theodor, Horkheimer, Max (1947), *Dialektik der Aufklärung*, Querido, Amsterdam 1974.

Assmann, Aleida (1999), *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, Beck, Monaco 2002.

Assunto, Rosario (1973), *Il paesaggio e l'estetica. Natura e storia*, Giannini, Napoli.

Barthes, Roland (1980), *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino.

Bortolotti, Lisa, Cox, Rochelle E. (2009), «Faultless' ignorance: Strengths and limitations of epistemic definitions of confabulation», in *Consciousness and Cognition*, vol. 18, pp. 952-965.

Deleuze, Gilles & Guattari, Deleuze (1980), *Milles Plateaux. Capitalisme et schizofrenie*, Les éditions de minuit, Parigi.

Derrida, Jacques (1972), *Marges de la philosophie*, Les éditions de minuit, Parigi 1997.

Dorowin, Hermann (2012), «Christoph Ransmayr postmoderno?», in *CoSMo. Comparative Studies in Modernism*, vol. 1, pp. 71-81.

Fatopoulou, Aikaterini, Conway, Martin A., Solms, Mark, Tyrer, Stephen, Kopelman, Michael (2008), «Self-serving confabulation in prose recall», in *Neuropsychologia*, vol. 46, pp. 1429-1441.

Forster, Ian (1999), «Alternative History and Christoph Ransmayr's "Morbus Kitahara"», in *Modern Austrian Literature*, vol. 32, n. 1, pp. 111-125.

Henke, Daniela (2020), «Commemorating the Unexperienced: The Strategical Function of Jean Améry's Memories in the Postmemorial Novel *Morbus Kitahara* by Christoph Ransmayr», in *SQ*, vol. 18, pp. 53-66.

Hirsch, Marianne (2008), «The Generation of Postmemory», in *Poetics Today*, vol. 29, n. 1, pp. 103-128.

Langer, Renate (2015), *Probeweise Amen? Religiöse Motive im Werk von Christoph Ransmayr*, in Bombitz, Attila, a cura di, *Bis zum Ende der Welt. Ein Symposium zum Werk von Christoph Ransmayr*, Presens Verlag, Vienna, pp. 53-65.

Leahy, Caitríona, Illetschko, Marcel (2021), *Introduction: Stargazing, Worldmaking and Worldmapping. The human and inhuman, the poetical and the geographical dimension of Christoph Ransmayr's work*, in Leahy, Caitríona, Illetschko, Marcel, a cura di, *Mapping Ransmayr. Kartierungsversuche zum Werk von Christoph Ransmayr*, Vandenhoeck & Ruprecht, Gottinga, pp. 9-42.

Leone, Massimo (2020), *Sceva*, Aracne, Canterano.

Lévinas, Emmanuel (1967), *Totalité et Infini*, Martinus Nijhoff, La Haye 1990.

Marin, Louis (1994), *De la représentation*, Seuil, Parigi 2011.

Meschiari, Matteo (2008), *Sistemi selvaggi. Antropologia del paesaggio scritto*, Sellerio, Palermo.

Michaelian, Kourken (2020), «Confabulating as Unreliable Imagining: In Defence of the Simulationist Account of Unsuccessful Remembering», in *Topoi*, vol. 39, pp. 33-148.

Prieto, Eric (2011), *Geocriticism, Geopoetics, Geophilosophy and Beyond*, in Tally, Robert T. Jr., a cura di, *Geocritical Explorations. Space, Place and Mapping in Literary and Cultural Studies*, Springer, New York, pp. 13-27.

Ransmayr, Christian (1995), *Morbus Kitahara*, S. Fischer Verlag, Francoforte 1997.

Suvin, Darko (1979), *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, Yale University Press, Yale 1985.

Wilke, Insa (2014), *Das Menschenmögliche zur Sprache bringen. Ein Gespräch mit Christian Ransmayr über die Durchmusterung des Himmels und die äußersten Gegenden der Phantasie*, in

Wilke, Insa, a cura di, *Bericht am Feuer. Gespräche, E-Mails und Telefonate zum Werk von Christoph Ransmayr*, S. Fischer Verlag, Francoforte, pp. 13-98.

Zivkovic, Yvonne (2015), *Between Geopolitics and Geopoetics – Mitteleuropa as a Transnational Memory Discourse in Austrian and Yugoslav Postwar Literature*, Columbia University Press, Columbia.