Zeitschrift: Quaderni grigionitaliani
Herausgeber: Pro Grigioni Italiano
Band: 85 (2016)
Heft: 3

Artikel: Tuor et l'ibridismo narrativo
Autor: Albergati, Noè
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-632378

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Noè Albergati

Tuor e l'ibridismo narrativo

Quando il lettore si avvicina agli unici due romanzi di Tuor tradotti in italiano, si accorge nell'arco di una decina di pagine di un fatto curioso: non sono romanzi, o quanto meno non lo sono nell'accezione tipica. Nel caso di *Giacumbert Nau* (d'ora in avanti abbreviato in *GN*) un indizio è già contenuto nel sottotitolo (*Libro e appunti sulla sua vita vissuta messi giù da Leo Tuor*); non classica narrazione finzionale, quindi, bensì libro biografico. Per quanto riguarda *Caccia allo stambecco con Wittgenstein* (abbreviato in *CW)*, la traduzione, discostandosi dal titolo originale *Cavrein,* permette un orientamento tematico e stilistico di massima. L'argomento di base è costituito dall'attività venatoria, su cui s'innesta un'interpretazione esistenziale, che introduce una distinzione di valore al suo interno: la caccia che tende al polo positivo non è un semplice passatempo, ma è un modo di essere e percepire la realtà. Ciò che non emerge è la struttura diaristica dell'opera, con un'iniziale identità tra capitoli e giorni e un'insistita scansione temporale.

Soffermandosi solamente sui primi due capitoli di *GN*, la messe di esempi è tutt'altro che parca. Dall'ipotetico «Il primo giorno qualsiasi cacciatore sceglierà la Val Gronda, lascerà la capanna fredda al mattino presto, prima dell'alba, e si farà strada tra l'assembramento di pietroni», si passa all'effettivo «due uomini piuttosto piccoli ma audaci si addentrano all'alba tra i massi di Cavrein [...] finché alle dieci arriva il sole» e si chiude con un paragrafo colmo di lancette: «viene mezzogiorno, vengono le due, poi le tre e poi le quattro, viene sera, viene notte: il primo giorno».

Il secondo capitolo, benché avvii la clessidra in modo vago («Facciamo colazione»), ritorna poi alla consueta precisione («Dopo aver passato palmo a palmo le rocce e i crinali per due ore», «Le ore passano piano [...] e viene mezzogiorno», «vengono le due e pian piano le tre e ancora più piano le quattro», «Alle cinque in punto» e «In mezz'ora buona siamo sul ghiacciaio») e si conclude con uno slittamento cromatico: «Tramonta il sole. Viene blu, viene torbido, viene notte: secondo giorno». Solamente dal quarto capitolo si spezza la progressione parallela («Viene umido, viene freddo, sempre più umido, sempre più freddo: il sesto giorno»), ma non scema l'importanza della scansione temporale, seppure rilassata in una struttura più elastica. Inoltre la frequente conta delle ore rende efficacemente l'attesa, elemento tipico della caccia.

Constatato ciò, non ci si può di certo illudere di avere individuato delle coordinate di genere entro cui collocare i due libri, poiché la loro struttura eterogenea farebbe impazzire l'ago della bussola di chiunque non si soffermi a problematizzare ulteriormente. In primo luogo lo stile generale delle opere non si conforma ai tipici aspetti formali dei rispettivi generi. Fin dallo spazio liminare di *GN* si è informati dell'eccezionalità del protagonista, grazie all'epigrafe che recita «Uno che nasce nelle Quattro Tempora / impara svelto svelto a scuola / e più tardi vede spettri / streghe e sabba». Ancora il lettore non ha letto la prima parola del testo e già il paratesto gli fornisce chiavi interpretative importanti: l'intelligenza allucinata del protagonista, la tensio-

ne tra religione cattolica (le Quattro Tempora sono giorni di digiuno e astinenza) e realtà eretico-pagane e infine la probabilità di imbattersi in uno stile e un contenuto connotati misticamente.

Una volta mosso il primo passo nella narrazione, le impressioni sono subito confermate, poiché si scopre in un frammento che potrebbe fungere da prologo, non essendo ancora entrato in scena il protagonista:

> HO CERCATO per cinque estati il cavallo bianco di Blengias, per cinque estati. L'ho sfidato, l'ho provocato, l'ho allettato, l'ho mandato al diavolo e implorato di avvicinarsi, l'ho solleticato, ho messo l'esca e l'ho spiato. Niente. Manco per il diavolo!
> Lo vedrei volentieri una volta, il Bianco di Blengias, per poi crepare come si deve.

Senza alcuna contestualizzazione, viene menzionata una presenza equina misteriosa o addirittura numinosa e i frammenti immediatamente successivi non aiutano a dissiparne l'indefinitezza. Solo molte pagine dopo la figura assume contorni più netti, seppure mai certi.

Il frammento successivo introduce finalmente il protagonista, descritto dettagliatamente sia per l'aspetto, sia sul piano caratteriale. Il risultato è un essere fuori dal comune: è un non-uomo per il fisico («Per essere un uomo non aveva tante spalle e neanche un pelo sul petto»), è un non-pastore per il passo («Raramente camminava di buon passo, nonostante fosse un pastore», a causa di una gamba più corta), è abile con le mani, ma della sinistra gli rimane solo il pollice, pur facendovi parte, odia l'umanità e perciò si è esiliato dalla gente («gli piacevano gli animali più dei cristiani. Odiava la gente, soprattutto [...] quella mandria cieca e sciocca così facile da portare dove vogliono i preti e i politicanti» e «per fidarsi si fidava solo del suo cane»). Infatti Giacumbert afferma di essere cattivo ed è fiero di andare «in culo alle leggi e alla morale», valori su cui si basa la società umana.

La valenza introduttiva si estende ad altri elementi ricorrenti, da un lato tematici, come il rapporto del pastore con Albertina o il *leitmotiv* cromatico («Rosso & bianco»), dall'altro formali, quali la brevità della frase, il lessico spesso risentito e ricco di coloriture popolari («restar tonti e aprir la bocca per ripetere sempre la stessa solfa da vomitare») o l'accoglienza di altri generi (in questo caso quattro versi), oppure derivati da un insieme dei due: l'affermazione dell'autore («Rare erano le sue parole, le frasi quasi mai intere. Non sempre si capiva quello che diceva, quello che pensava. Tutto quello che ho scritto l'ho scritto come l'ho sentito e visto») si può leggere come una dichiarazione compositiva, plasmante l'intero testo. L'intento non è di produrre una biografia lineare, completa, in cui tutti i picchi dissonanti e le contraddizioni siano eliminati in favore di un'immagine univoca e comprensibile, al contrario Tuor predilige il versante mimetico e costruisce una narrazione composta da frammenti non ordinati cronologicamente, permeati da altri generi e materiali, spiccatamente puntuali e soggettivi, affetti da ingenti fluttuazioni di registro e impigliati in *fils rouges* ossessivi, esattamente come capita ai pensieri di ciascuna persona.

La conseguenza è che una diffusa ambiguità e indefinitezza avvolge Giacumbert, i suoi pensieri e le sue azioni. Di sicuro questa particolarità inizialmente spiazza e diso-

rienta il lettore, il quale, se non si lascia scoraggiare, forse riuscirà ad apprezzare i pregi della scelta stilistica: il pastore non gli viene raccontato, ma è lui a doverlo conoscere, attraverso frammenti della sua vita, inevitabili incomprensioni e oscurità, e un faticoso lavoro d'inferenza e immedesimazione. Nessuna vetrina da museo, nessuna pretesa di conoscenza esaustiva, soltanto un personaggio vivo, che fuoriesce dalle pagine stampate per entrare nello spazio mentale del lettore e instaurare con lui un rapporto dialogico equivalente a quelli reali. Infatti, come affermato dall'autore, Nau e tutti gli altri personaggi derivano da persone realmente conosciute e trasposte sulla carta, dove poi acquisiscono una propria identità e si avviano su strade diverse rispetto ai propri modelli.

Il terzo frammento invita ufficialmente il lettore ad addentrarsi nella narrazione, ma nuovamente egli non è trattato coi guanti, non è un cliente che dev'essere attratto dal prodotto, bensì è un individuo che ne deve conoscere un altro, con pari diritti d'espressione. Infatti, dopo l'apostrofe («VIENI da me») e l'ovvia costatazione dei suoi interessi («mi chiedi chi sia Giacumbert»), il lettore è avvertito che il suo statuto non gli garantisce nessun privilegio («Forse verrai a saperlo, se sei sensibile, altrimenti niente, per la malora!») e che è necessario il suo coinvolgimento personale per ottenere ciò che desidera («Ma se vieni sul Passo, allora il tuo occhio vedrà» e «Se lo sentirai allora sarai tu stesso Giacumbert»).

CW perde alcuni elementi più sperimentali e si allontana da ogni forma di mistero, per avvicinarsi a una progressione cronachistica, contraddistinta tendenzialmente da uno stile più piano e dalla chiarezza semantica. Tuttavia Tuor si ferma ben prima di ritornare alla canonicità, selezionando come tono base per la propria narrazione un impasto che si potrebbe definire epico-comico oppure epico-popolare. La terminologia è autorizzata dal passaggio testuale che più palesemente si conforma a tale stile: la presentazione di Tintan.

> Ieri è salito il Tintan e ha dormito alla capanna. Un omino che fa parte del Cavrein come il Düssi Pign in fondo alla valle a fianco del Düssi Grond. Il Tintan compare già nel Cumin d'Ursera con il nome di Tin de Sax [...] personaggio di questo antico epos.
>
> [...]
>
> Il Tintan porta quasi sempre il berretto, ha la voce alta e una vista d'aquila. L'aquila ci vede otto volte meglio di noi. Il dito del Tintan ha ammazzato centottantatré camosci. La sua mano ha estratto cristalli dai crepacci. La sua voce, se cantasse in falsetto, si sentirebbe fino in Val Maderana. Sa belare come un piccolo di camoscio e attirare i capi giovani fino a breve distanza. In missione speciale il Tintan ha sparato persino alle capre domestiche dall'elicottero come un James Bond.

Secondo i moduli epici, Tintan è descritto come un essere straordinario, con doti eccezionalmente amplificate, a cui sono però frammisti elementi quotidiani o tendenti al comico. Pertanto da un lato il cacciatore è addirittura scomposto in dito, mano e voce, quasi fosse un'entità troppo esagerata da considerare nel suo insieme, dall'altro l'eroismo è subito controbilanciato da un forte ancoraggio all'ordinario (la menzione del berretto) o dal contrasto tra sfera alta (il considerevole numero di camosci uccisi) e quella bassa (il canto in falsetto) che culmina con l'immagine di un James Bond domestico che abbatte le capre irrimediabilmente bloccate sui dirupi.

Ricalcando le orme del libro precedente, anche *CW* presenta un'introduzione, aperta subito da un'analoga apostrofe al lettore e al suo desiderio di conoscenza: «Se vuoi imparare a conoscere una valle nei dettagli, una montagna [...] vai a caccia di stambecchi in alta quota»; sempre quindi una richiesta di coinvolgimento personale e partecipazione attiva, unica possibilità per ambire alla vera conoscenza. E seppure il seguito riporta notizie di naturalisti sugli stambecchi, solo dopo aver concluso l'ultima parola, dopo aver attraversato l'intero libro, si potrà avere l'impressione di conoscere qualcosa di più.

Non mancano nemmeno in questo caso alcune chiavi utili a schiudere le porte della narrazione: l'associazione della caccia all'essenza maschile, con il fucile che assurge a simbolo fallico, mezzo tramite cui è possibile raggiungere la preda («i cacciatori entrano in crisi di virilità, si sentono castrati se non prendono niente»), l'aspetto rituale dell'attività venatoria, che necessita delle sue tempistiche pazienti e di un incondizionato rispetto per la montagna e i suoi abitanti, dotati di medesimo valore rispetto all'uomo, e il disprezzo per chi non condivide tali prospettive («A meno che questi, nella sua ingordigia, decida di sparare nonostante il dirupo per poi tornare a casa borioso con una schifezza, convinto che lui, con il suo fucile, è superiore a montagna e stambecco»). Infatti nel libro la prima preda conquistata arriva soltanto dopo 15 giorni, 11 capitoli e 70 pagine.

La sacralità della caccia permea anche il lessico, frequentemente derivato dalla Bibbia o afferente alla liturgia cristiana («Potrei tranquillamente prendere il fucile e battezzarlo fra le torce»), ma s'intreccia anche ad un'anima bifida della montagna, parte paradisiaca, parte infernale («Ma se fossero i lumi di un anima in pena, se fosse un diavolo»), tanto da essere definita «Inferno dantesco», in accordo con l'incrementato tasso di letterarietà di *CW*. Il carattere ancestrale tanto dei luoghi, quanto dell'attività venatoria, praticata già dagli avi del protagonista, e del rapporto uomo-animale, genera suggestioni trascendentali, condivise pure da *GN*. Un episodio significativo è l'uccisione di una pecora ormai condannata, su cui si proiettano chiare eco sacrificali: Giacumbert le «taglia la gola fino all'osso» con un coltello e poi, dopo averla ripulita dalle viscere, «taglia e strappa i cosci». Oltre allo sgozzamento, il termine «cosci» è usato proprio in ambito di sacrifici animali e offerte rituali, poco importa se biblico o omerico. Tuttavia, assecondando la propria propensione all'ibridismo, Tuor svuota l'episodio di qualsiasi epicità o nobiltà icastica, insistendo sulla crudezza sanguinosa del processo, facendo vomitare il sacerdote-pastore, che sotto un cielo colmo di pioggia, ma vuoto di qualsiasi presenza numinosa, ricorre all'ultimo rimedio per riscattare il fallimento del proprio ruolo di protettore del gregge.

Una durezza analoga si ritrova in *CW*, quando il protagonista colpisce uno stambecco («Il piombo squassa il torace, trapassa i lombi, si schianta sulla parete»), ma quello precipita a valle, rendendo vana la sua uccisione. Nuovamente ritorna il lessico biblico, come una triste consolazione: «cade dallo spuntone [...] e sparisce tra i cespugli della Val Cristallina nella pace perpetua».

L'ibridismo non plasma solo l'aspetto formale, ma pervade altresì i meccanismi narrativi, rimescolando le carte del punto di vista e della cronologia. Già dai tre frammenti introduttivi di *GN* emerge un aspetto peculiare: non si può parlare di un nar-

ratore. La figura è infatti scomposta in tre voci diverse, grazie alle quali Giacumbert viene illuminato contemporaneamente dall'esterno e dall'interno; non sono concesse zone d'ombra, che non siano quelle legate alla frammentarietà del racconto. Due punti di vista sono classici ed entrambi assolutamente congruenti al genere biografico. Il primo è il narratore esterno e onnisciente, il quale ci racconta di un Giacumbert che agisce in terza persona. Il secondo vuole essere meno documentario e mira a coinvolgere il lettore, a suscitare in esso l'impressione di conoscere il pastore, di viverlo. Mi riferisco alla prima persona singolare, personificazione di Giacumbert operata dall'autore-biografo, che infrange i muri dell'identità personale e annulla la distanza, riversando i pensieri del pastore sulla pagina in tutta la loro vivacità e spontaneità da un lato, dall'altro, non essendo raffinati dal processo scrittorio, mantenendone pure la provvisorietà e la spiccata sinteticità. Queste ultime caratteristiche, presenti in gran parte degli scambi dialogici, solitamente sono superate dal processo inferenziale, tuttavia, essendo estremamente esiguo il contesto su cui esso si basa e non potendovi essere alcuna domanda chiarificatrice da parte del lettore, permane l'ambiguità precedentemente menzionata. D'altra parte la frammentarietà è perseguita dall'autore, secondo le sue parole, in quanto specchio fedele della forma non conclusa della vita e del mondo, entità attraversate da continui flussi di mutamento.

La terza voce narrativa è molto più spinosa da definire. Se il punto di vista sembra indubbiamente esterno, la modalità verbale d'espressione impiegata differisce rispetto al narratore in terza persona, poiché si approccia al proprio soggetto tramite l'apostrofe e quindi la seconda persona singolare. L'impressione è di un continuo incalzare: Giacumbert viene interrogato, spronato, ripreso, criticato e, soprattutto, continuamente informato sulla propria condizione e sul proprio agire. Benché non tutti i frammenti contengano le tre voci, esse non sono ordinate da alcuno schema e si alternano e intrecciano secondo le esigenze espressive del momento, come dimostra il seguente brano:

> Non conosci più i tuoi viottoli? I tuoi viottoli sono diventati estranei in una notte. Giacumbert non sa cosa sta facendo. Il male lo ha afferrato, i suoi occhi brillano dal male. L'anima ferita si mangia Giacumbert. Il giorno è morto. Le tue dita sono bianche per aver toccato la pietra. Almeno toccare pietra. Sopra all'Um Su, all'Uomo di Sopra, Giacumbert fa un ometto, una donna. Le lacrime colano al suolo. Fa male male male. Spacca le pietre. La mia anima è una tela di ragno rotta.

La terza persona sembra incaricata prevalentemente della progressione della narrazione, la prima la arricchisce con giudizi ed emozioni derivate direttamente dal protagonista, e la rimanente? Sembra configurarsi come una miscela tra le altre due, dato che racconta avvenimenti e al contempo li commenta, o con aggiunte esterne o dall'interno, grazie alla connotazione non neutra del tono. Permane però una fastidiosa domanda: chi è il terzo narratore? Tende verso l'autore o verso il protagonista? Oppure è addirittura un'ulteriore entità? Un indizio utile si ritrova nel frammento delle Termopili, poiché vi si legge «Se ti arrendevi saresti ancora vivo, Leonida», quindi la classica apostrofe, sennonché non è rivolta a Giacumbert e il pastore non compare in tutto il brano. Considerato che il libro è sulla sua vita, un narratore ester-

no che si rivolge al monarca spartano e sviluppa di seguito le sue riflessioni, non trova alcuna giustificazione. Mi sembra rimanga una sola opzione plausibile: l'identità del narratore e del protagonista coincidono.

Rimane da chiarire la funzione di questo punto di vista e per farlo mi appoggerò a un altro frammento:

> Quando vai nella Gaglinera metti il berretto bianco o la fascia, Giacumbert! Mica vai nella Gaglinera per tenere sempre il cappello in mano? [...] Ricordati che la tua cagna bianca è sempre arruffata nella Gaglinera. [...] E se ti metti il cappello nero invece del berretto bianco lo tieni più in mano che sulla testa dura, e si potrebbe pensare che stai recitando il padre nostro, pieno di fervore. [...] Non avere paura, Giacumbert! Nella Gaglinera non vedi nessuno. [...] Nessuno pensa che tu dica il Padre Nostro.

Il brano sembra rispecchiare la riflessione interna del pastore scandita nelle seguenti tappe: Giacumbert soprappensiero prende (o sta per prendere) il cappello nero, poi si ricorda del vento e del fatto che quello non è il cappello adatto, poiché si ritroverebbe a doverlo tenere in mano; a causa della sua avversione verso la religione accosta ironicamente il gesto all'analogo segno di reverenza e viene preso da un ipotetico timore che qualcuno possa pensarlo, per poi correggersi, non essendoci mai nessuno nella Gaglinera. Questo procedere per associazioni ricorda le modalità del monologo interiore, ma a differenza della prima persona, il punto di vista esterno consente una maggiore distanza e oggettività. La strategia stilistica, che si potrebbe denominare «monologo interiore esternato», guadagna pertanto lo sguardo cinico e tagliente di Giacumbert, che egli applica ferocemente a se stesso, negando al proprio pensare e al proprio agire qualsiasi sfumatura di giustificazione o di bugia difensiva. Tuor dice di essere ricorso a questa particolare narrazione ibrida per verificare fin dove potesse giungere senza trasformare Nau in una marionetta e infatti, essendo esternato il suo pensiero, talvolta si ha l'impressione di scorgere dei fili sottili che guidano i suoi passi. Non escluderei neppure l'opzione che in qualche misura il rivolgersi a se stesso del pastore funga da difesa contro la debilitante solitudine in cui vive.

In *CW* la voce narrante è unica e riporta ogni avvenimento in prima persona, tranne in rare occasioni, come nel caso dell'ascesa raccontata nel primo capitolo, contraddistinta da un'esternazione del punto di vista: «due uomini piuttosto piccoli ma audaci si addentrarono all'alba tra i massi di Cavrein»; il narratore si riferisce a se stesso e al compagno di caccia Marad. Oppure l'autoapostrofe, simile quindi a quella in *GN*:

> Ci vorrebbe la balistica. Adesso i nodi vengono al pettine, non hai studiato la tabella dentro il coperchio della scatola delle cartucce e non sai che, a una distanza di duecento metri, il proiettile giunge a una velocità di 475 metri al secondo e più basso di 25 centimetri.

In questo caso si viene a creare un paradosso, poiché il narratore, essendo in sostanza quello in prima persona che si rivolge una critica, non potrebbe ricordarsi dettagli balistici che non conosce, non in una narrazione al presente. Si deve quindi

presupporre l'anticipazione dell'istante in cui il cacciatore verifica le informazioni sulla scatola di cartucce.

Tuor interviene infatti a spezzare la linearità temporale, non abolendola come in *GN*, in cui i frammenti sono associati a grappoli tematici ed è impossibile determinare se siano distribuiti secondo un ordine cronologico, ma sfruttando tempo e modo dei verbi. Nel primo capitolo, ad esempio, è contenuta un'anticipazione del percorso effettivamente intrapreso dal protagonista («Il primo giorno qualsiasi cacciatore sceglierà la Val Gronda»). Un'altra eventualità è l'esplorazione del possibile:

> Se ci avventuriamo alla sperindio nella nebbia, più che di tirare le cuoia non può capitarci.
> Costeggeremo il ghiacciaio. Ma non troveremo la strettoia da cui si accede ai Curtins. Ci terremmo troppo in basso e finiremmo dal lato dei precipizi. D'un tratto un tossire e uno scivolar via nella nebbia. Siamo arrivati dagli stambecchi, non c'è dubbio. Solo che loro hanno sentito noi prima che noi loro.
> Non ci resta che ridiscendere a fatica tra le rocce, sperando di non capitare su una placca ed essere costretti a tornare indietro.

La costruzione di un ipotetico scenario è estremamente vivida e presenta il futuro come certo, piuttosto che altamente probabile, persino con la mancata strettoia e il raggiungimento degli animali, tanto da slittare all'uso del presente. L'avvenimento sembra quasi concretizzarsi e rimane al lettore un alone di dubbio se il cacciatore lo immagini soltanto oppure se infine tenti anche la sorte. Tale uso dei verbi sommuove la progressione cronologica e conferisce maggiore brio alla narrazione, grazie a una più sfaccettata e ricca valenza semantica, nonché all'accresciuta diversificazione.

Un ulteriore fenomeno ascrivibile alla categoria «ibridismo» è il ricorso a fonti di genere piuttosto diverso da parafrasare o citare all'interno del testo. Il fenomeno è ancora timido in *GN*, dato che si limita a citazioni letterarie prevalentemente tratte dalla sfera germanofona e riportate in lingua, oppure afferenti alla realtà romancia. Questi richiami accompagnano eventi quotidiani, non tanto per innalzarli, quanto piuttosto per confermare come la letteratura parli della vita e la vita vera, quindi, può sempre trovare in essa parole che la descrivano, sia nell'opera originale, sia in quella che estrapoli una stringa di parole e le ricontestualizzi per guadagnare un diverso e ulteriore punto di vista. Il protagonista di *CW* esprime un concetto equivalente: «Se una letteratura vale qualcosa, si riconosce dal fatto che rincontriamo i suoi personaggi nella vita».

Il frammento di Schiller («Il moro ha fatto il suo lavoro. / Il moro può andare»), collocato in chiusura dell'episodio in cui Giacumbert uccide una pecora malata, ne esalta il risvolto spiacevole, in analogia col lavoro poco nobile del moro, cioè fare la spia. Con modalità simili «QUANTI denti ha il pescecane / E a ciascun li fa vedere» di Brecht e Weil mette in risalto la feroce lotta e la fierezza del pastore in un suo momento di crisi profonda. Si rifà invece alla funzione del controcanto la poesia di Muoth, la cui struttura giocosa, vicina a una filastrocca, accentua per contrasto la durezza dell'alpe. Talvolta la citazione si lega a un altro frammento, risemantizzandolo. Ragionando sulle condizioni dei pastori, Giacumbert osserva quanto siano ingrate («ab-

biamo sacrificato in questo luogo la vita / per il nostro onore. / Alle ortiche») rispetto all'onorevole sacrificio degli spartani alle Termopili, poiché i primi sono soltanto dei «servi / che devono stare qui per un mese / col sole, la neve, il gelo e / la grandine», assolutamente non considerati dai padroni e dai consiglieri comunali. Tuttavia nella pagina successiva, la dimensione eroica precedentemente negata alla professione si riafferma con forza, in quanto Tuor si appoggia (grazie alla parola «viandante», sorta di *trait d'union* lessicale) all'*auctoritas* scientifica di Placidus a Spescha e alla sua descrizione dai toni apocalittici di un temporale sugli alpeggi, per dipingere il pastore come un titano bucolico stagliato coraggiosamente contro la ferocia degli elementi.

Da esempio negativo fungono i due passaggi tratti dal *Libro della dottrina cattolica* contenenti norme comportamentali e morali che Giacumbert puntualmente infrange. Altra fonte normativa, ma di carattere più popolare e posta in rapporto contrastivo con la precedente, è la *Crestomazia*, raccolta di insegnamenti paesani, plasmati da una forte superstizione e tendenti al paganesimo: «Se sei cascato, o hai preso un colpo, spalma la ferita col sangue di una gallina bianca e fallo seccare e tutte le ferite scompaiono».

Appare manifesto come il tedesco rivesta un ruolo di maggiore prestigio, in quanto lingua con alle spalle un'importante letteratura e un territorio molto vasto. Lo stesso Giacumbert, quando ammonisce («guai a Colui che porta i deserti») e critica aspramente il presidente, seleziona per alcune frasi il linguaggio più autorevole a sua disposizione, sancendo così anche l'eccezionalità del frammento, innalzato sopra gli altri in romancio. In aggiunta il tedesco, per l'appunto nettamente più letterario, infonde vigore al brano poetico, già innervato dal tono profetico e mistico («guai a chi si fece deserto», oppure «la sabbia è la madre / che ha masticato suo figlio») e dalla citazione mitologica («denti di drago nel deserto»). Al romancio rimane il beneficio della spontaneità e della naturalezza e infatti è il tramite delle maledizioni più sentite e violente.

Nel secondo libro la tendenza si accentua e s'allarga ad abbracciare una varietà di fonti dissimili. Un ingresso trionfale è riservato agli autori latini, principalmente d'area naturalista, come Strabone o il ricorrente Plinio, utili a fornire definizioni fisico-comportamentali sullo stambecco («Plinio dice degli stambecchi che sono di una destrezza mirabile, nonostante abbiano la testa gravata da vaste corna»). Ma forse il motivo principale opera in modo sotterraneo, suggerendo al lettore un rapporto uomo-animale antico e venato da una sorta di meraviglia. Lo stambecco viene infatti tratteggiato come una creatura straordinaria, il cacciatore odierno rimanda ai suoi antenati nei secoli passati e il rito che si instaura tra predatore e preda è proiettato in un tempo remoto, sfumando parzialmente nel mito e legittimando lo stile epico-popolare.

Altra voce frequente, come suggerisce il titolo, è quella del filosofo Wittgenstein, tesa ad indagare i risvolti esistenziali dell'attività venatoria:

> Il guardiano, che in genere è scorbutico, ha la luna per il verso giusto. *Si può imparare a conoscere gli uomini?*, mi passa per la testa. *Sì, qualcuno può farlo. Non però attraverso un corso d'insegnamento, ma attraverso l'«esperienza»*, mi aleggia in testa. *Può un*

> *uomo insegnarlo a un altro?* Sicuro. Per esempio una stambecca in trono che rumina, con un gemellino a destra e un gemellino a sinistra. *Qui «insegnare» e «imparare» si presentano così.*

La caccia appare come uno strumento di conoscenza, tanto di se stessi, quanto degli altri, e il suo valore maggiore sembra risiedere nel modo inaspettato con cui giunge ad afferrare certe verità. Già a partire dalla forma in cui sono presentati i tre animali, specchio della trinità, si intuisce la loro importanza enorme; al contempo non viene cancellata la loro umiltà, innestata sul noto tono epico-comico. L'esperienza non è un avvenimento trascendentale o manifestamente eccezionale, ma piuttosto un evento ordinario, quasi quotidiano, da cui però è possibile ricavare un certo grado di conoscenza, se si presta la necessaria attenzione e se non si attraversa la realtà esterna confinati in superficie. Quali sono infatti i pessimi cacciatori? Quelli troppo pieni di sé e fermamente convinti della superiorità dell'essere umano. Loro non impareranno mai da una stambecca con figli, ma penseranno solo all'ingiustizia delle normative, che vieta loro di abbatterli.

Se il filosofo è la miccia principale delle riflessioni, si avverte la sensazione che l'intero libro, pur impiegando l'attività venatoria come fertile suolo di base, miri a farvi crescere sopra numerose considerazioni di carattere variegato. Ad esempio, nell'ambito di un ipotetico incidente di caccia, il protagonista si chiede: «Che faccia avrei da assassino? Non appena hai ammazzato uno della tua razza, la tua foto cambia». In tre righe scarse Tuor solleva lo spinoso tema della percezione dell'altro in base alle idee o ai pregiudizi che si nutrono nei suoi confronti.

Un ruolo tutt'altro che secondario tra le fonti citate è riservato alla scomoda manifestazione dell'autorità cantonale, espressa nella legislazione e nelle normative che regolano la caccia. Parallelamente ai consiglieri comunali, che non capiscono le esigenze di Giacumbert, l'estraneità dei funzionari a quella realtà ne sancisce l'ignoranza: la conseguenza è l'artificialità delle regole. Ciò risulta chiaro nella contrapposizione tra il latino di Plinio, profuso nello sforzo di rendere l'eccezionalità dell'animale e di fornirne un ritratto tanto accurato, quanto vivido, e il «"latino" scolastico» di Coira, utilizzato per suddividere gli esemplari maschili in fasce d'età, assegnate alle rispettive fasce di cacciatori in modo del tutto rigido e artefatto, riducendoli a meri dati. Oppure al capitolo undici si legge la lunga relazione di un ispettore sulla cultura degli stambecchi e sulla loro presenza, in qualità di simbolo araldico, in molti ambiti ufficiali del cantone. Tuttavia ciascuna tipologia descritta risulta deficitaria per qualche ragione, presentando sempre una forma fisica grottescamente deforme, in contrapposizione all'animale nobile e sacrale con cui il cacciatore ingaggia la sua sfida. Gli unici funzionari che talvolta si salvano sono i guardiani, proprio perché facenti parte di quel mondo e non legati a una scrivania.

Le citazioni letterarie si aprono ad altre realtà linguistiche, come quella italiana, con due terzine della *Commedia* dantesca o con le parole di Malaparte, oppure quella inglese, con la menzione di Hemingway. Si ripresenta Spescha, con le sue testimonianze documentarie; compare il cronista Champbell. Fonti del tutto nuove sono la pubblicità di prodotti (i *pampers* e la tisana del dottor Künzle chiamata *Mixtura*

professoralis) e il registro dei morti. I pannolini sono causticamente sfruttati, in virtù della loro classificazione per fasce d'età, per dissacrare la suddivisione degli stambecchi precedentemente menzionata.

Oltre alle citazioni vere e proprie, *CW* contiene una discreta presenza di riferimenti letterari, di situazioni finzionali analoghe sotto qualche aspetto a quelle che accadono nella realtà. Così l'omicidio perpetrato da Raskol'nikov è accostato all'uccisione di stambecche, benché, mi sembra, si venga a perdere la riflessione riguardo il peso esercitato dalle convenzioni sociali e dal timore della giustizia sulla propria condotta morale. Insomma, l'analogia è valida per il delitto, ma non per il castigo.

Se ci si concentra sui protagonisti l'ibridismo scivola sullo sfondo, ma rimane comunque una delle chiavi che permette di comprenderli, di individuare la loro anima dilaniata tra natura e civiltà.

Per quanto riguarda Giacumbert prevale nettamente il rapporto con la natura, che allontana il mondo civilizzato e si configura sdoppiato tra affetto e deferenza, uniti dal denominatore comune del rispetto incondizionato. Si istituisce tra i due un legame tanto profondo, che la seconda lo plasma a propria immagine e somiglianza, o forse è più corretto dire che il pastore è nato con una spiccata propensione verso di essa e la conseguente scelta di vita ha comportato un acuirsi della loro già notevole affinità. Quale che sia la risposta corretta, l'autore impiega numerosi parallelismi o paragoni analogici per sottolineare questa quasi identità: l'uomo ha il «cranio duro» come le rocce che calpesta e il suo modo di pensare è intricato quanto i sentieri alpini («Come il tuo cervello si intrecciano i tuoi sentieri»), per limitarsi a una ristretta campionatura.

La sua vicinanza alla natura comporta altresì l'accentuazione dei suoi tratti bestiali, frequentemente menzionati. Che siano legati al nutrirsi («I tuoi antenati vengono dal lupo, hai bisogno di carne, carne»), o al suo essere una creatura di carne («Sono soltanto di carne»), parte quindi di quel carattere caotico e fremente della vita, scevra da freni pudici («VEDO un sottosopra di cavalli senza ferri, gambe e pance e didietro e code e criniere gli uni dentro gli altri. Il vento fischia attraverso il pasticcio eccitato di vita e carne»). Oppure alla sua sessualità, che rigetta donne di carta «nude sui giornali», necessitando di «carne per le mani, carne a letto».

Il suo amore per la vita quasi violento gli guadagna l'appellativo di «bestia» dalle tinte vagamente infernali e diavolesche («Sei una bestia, una bestia come Pizzaro colla sua banda infernale. Sei un uomo»), ma al contempo si allude alle radici animali comuni ad ogni uomo, che la società e la cultura non cessano di murare dietro norme e artifici, senza la minima possibilità di cancellarle totalmente, e che Giacumbert ha invece lasciato affiorare in superficie.

Se i pastori si plasmano sulla natura che li circonda, i cacciatori si avvicinano alle loro prede, ne condividono alcuni comportamenti, quale ad esempio l'assenza di buone maniere o etichetta esibita dagli stambecchi mentre si grattano e dagli uomini mentre urinano cercando di non farsi individuare dagli animali.

Una strategia per rendere la familiarità, o addirittura l'appartenenza dei due protagonisti ai luoghi in cui si muovono, è la puntigliosa precisione geografica, spaziale e toponomastica: in quattro righe di *CW* si assembrano i nomi di quattro valli (Gron-

da, Cavardiras, Pintga e Surplatas) e dell'alpe Cavrein, reiterato tre volte. Tuor ritrae l'unicità non solo delle valli e dei monti, ma di ogni appezzamento di pascolo, di ogni ponticello, di ogni viottolo e di ogni roccia. Loro non sono turisti o viandanti che attraversano gli alpeggi, per loro conta ogni passo («il confine del tuo pascolo corre come uno spartiacque [...] in diagonale, in alto, tre passi sopra questa grossa pietra») e con quei luoghi non interagiscono in modo distaccato e neutro, poiché gli innumerevoli giorni che vi hanno trascorso e l'intensità delle esperienze che essi hanno ospitato conferiscono un risvolto intimo al rapporto: «Ciascuno ha un proprio percorso per addentrarsi in valle, spuntoni personali dove appoggiarsi e guardare col binocolo, buche personali da marcare, roccioni personali dove sostare, posti personali da cui sparare e ammazzare».

Nel secondo libro si affaccia in aggiunta il piano storico, popolato da personaggi che si sono mossi in quelle valli in specifiche date, come il pittore Johann Baptist Isenring nell'agosto del 1823. I luoghi acquistano dunque una memoria, un valore diacronico che fornisce loro un'identità individuale: non sono le valli, le cime, le rocce e i sentieri del dato cacciatore, ma sono posti che hanno significato qualcosa per altre persone, magari persino la morte, prima che lui vi muovesse i propri passi.

Conseguente al loro privilegiato accesso alla natura è la forte diffidenza per la modernità e la feroce critica di alcuni suoi aspetti, talvolta considerati come deteriori rispetto al passato. Ad esempio la tendenza a farsi spettatori, al posto di prendere parte attivamente agli eventi, come emerge dal confronto tra la processione a san Placido «dove sono pochi quelli che vanno in processione e gli altri osservano, sgomitano con videocamere e fotocamere e scattare e inquadrare e ginocchioni e strasciconi, tutti storti e a pecoroni dietro al crocefisso e al campanello» e la lunga fila di bestiame a cui solo Giacumbert fa da ala. Il morso sarcastico beneficia dell'accumulo polisindetico, che produce una colata di oggetti, verbi e sintagmi di posizione lessicalmente connotati. Oppure l'incapacità di sperimentare una realtà diversa in modo profondo, senza tirarsi dietro tutta la zavorra delle proprie abitudini e dei propri stereotipi superficiali, responsabili delle «casette con la staccionata tutt'intorno e la bandiera al vento, con le gelosie colorate e le tendine a quadretti e alphorn e jodel, chincaglierie kitsch da gente di mezza montagna». Le stesse persone che, scese dall'elicottero, con «abiti impeccabili, probabilmente Wolfskin e Mammut e Lacoste e che so io. Direttamente dai negozi chic di Zurigo. Si guardano attorno. [...] Fanno il giro dell'aereo. Poi tornano dentro».

Impegnati in un rapporto così autentico e totalizzante, il pastore e il cacciatore sono sdegnati delle persone incapaci di fare altrettanto, costantemente bloccate in superficie, circondate da un mondo di forme e colori, ma in cui viene a mancare il piano ontologico. Ne deriva un continuo affanno per tentare di riempire il vuoto risultante con significati e valori futili, troppo passeggeri ed effimeri per durare a lungo; ad esso si aggiunge la frenetica esigenza di tenersi occupati, poco importa se col lavoro o con svariati passatempi, spinti dal panico che un momento di quiete possa innescare riflessioni abbastanza corpose da illuminare la verità. Giacumbert osserva sarcastico la futilità di tale fuga da qualsiasi momento di stasi, poiché comunque tutti, prima o poi, sono obbligati a «prendersi il tempo, almeno per morire, per finirla, per crepare».

Al contrario caccia e pastorizia rispondono a tempi allungati, parchi di avvenimenti, ma al compenso generosi di riflessioni. Infatti la modernità s'infiltra in quella realtà come elemento di disturbo, nella veste di un telefonino che pretende dal guardiano radicali e immediate soluzioni riguardo ad aggressive cornacchie, oppure simboleggiata da una radio che trasmette solo porcherie e non azzecca le previsioni meteorologiche, tanto che il protagonista se ne libera infastidito.

Parallelamente entrambi hanno un rapporto conflittuale con le autorità, presenze esterne che pretendono di disporre dei luoghi a loro cari, senza neppure una buona conoscenza di essi. Di *CW* si è già detto, Giacumbert invece si scaglia contro i preti, che sono troppo pigri per salire sugli alpeggi a benedirli e vorrebbero farlo dal piano, oppure contro i membri del comune, che si disinteressano delle sue condizioni, come emerge da due frammenti contigui, innervati da un'ironia che lascia scorgere il risentimento del pastore: «DOMANDA al comune: Giacumbert è una marmotta? Il mio alpeggio non ha bicocca né altro. Sotto una roccia in cima al ripido pascolo c'è una tana di marmotte» e «Che hai da ridire e da scocciare? [...] Che il tuo paglericcio sia solo 1 metro e 60 non importa alla gente di paese. Che tu abbia un ponte di ghiaccio sufficiente non importa un fico secco a nessuno, e di un ponticello vero e proprio neanche a parlarne. Fatti un giretto, asino che sei».

Gli organi politici oltretutto vedono le terre solo come possibile fonte di guadagno in caso di vendita e non certo come beni meritevoli d'investimenti. A tal proposito è significativa la dedica collocata a fine libro, espressa dalla voce dell'autore, ma assolutamente congrua al sentire del pastore: «Questo libro è dedicato a coloro che hanno venduto le nostre valli e a coloro che oggi le vendono. Che siano maledetti». Analogamente Nau si scaglia contro «le generazioni di questo secolo» che disonorano «la terra» e stravolgono il mondo in cui dovrebbero vivere i loro figli («Maledetti coloro che vi hanno privati di discendenza. Maledetti i vostri antenati»).

L'equilibrio del genere umano sembra essere legato strettamente alla terra e quando il rapporto si deteriora, avvicinandosi pericolosamente al punto di rottura, qualcosa s'incrina e dà avvio a una parabola discendente. Infatti lo stesso Giacumbert, investito da una disperazione rovinosa, «aveva maledetto la terra e la terra aveva maledetto Giacumbert. Ma lui stesso era terra. La sua anima era persa sia per l'inferno che per il paradiso». Il destino dell'uomo è inscindibile da quello della terra e il pensiero di potervi prescindere conduce a una condanna irrevocabile.

Tuttavia nessuno dei due protagonisti può escludere dalla propria vita il versante affettivo e se il cacciatore di *CW* vi può conciliare agevolmente la propria attività, essendo questa limitata a un solo periodo dell'anno, Nau, gravato dalla sua scelta radicale, si vede negata questa possibilità. Il primo infatti confina la propria famiglia in una fotografia che porta con sé durante la caccia e al massimo vi ritorna in una pausa dettata dal maltempo, scaldandosi nell'intimità domestica, ma racchiudendola nella temporaneità di una parentesi, subito allontanata al momento di ripartire per le valli. Sono due realtà diverse, che convivono una a fianco dell'altra senza conflitti, contrariamente a quanto avviene per Giacumbert, il cui universo affettivo s'innerva simbolicamente in due corrispettivi cromatici: il rosso e il bianco. La coppia di colori, presente fin dall'introduzione e poi costantemente ricorrente, viene associata a due entità contrapposte, l'amore e

la morte, e parallelamente a due persone molto diverse, cioè Albertina e Giacumbert. Sono le due luci che illuminano l'intero racconto e, quando una viene a mancare o getta soltanto un flebile lucore, l'altra prende il sopravvento, rifulgendo quasi da accecare. Essendo l'amore il polo legato alla donna, quando questa lascia il pastore, la presenza della morte si afferma ingombrante nella sua vita, quantunque sempre ammantata dall'indefinitezza. La chiusura in dissolvenza dell'episodio scandito dalla minacciosa falce («Giacumbert moriva lentamente vedendo con l'occhio che svaniva come [le pecore] puntavano il sentiero all'insù, nella direzione opposta, moriva senza poter fare il proprio dovere. Moriva nell'imperfetto») è tutt'altro che univoca e lascia il lettore a dibattersi nel dubbio se sia una morte vera, anticipata nel tessuto narrativo, o se sia al contrario metaforica, sorta di mancamento interno per l'assenza di energia necessaria a salvare il gregge. Soltanto qualche pagina dopo una lettera scritta dal pastore sembra dissipare l'ambiguità e conferma la seconda ipotesi. Analogamente vi sono altri frammenti attraversati dall'ombra della morte, senza che si possa mai determinare in tutta sicurezza la sua effettività.

Se una persona sceglie di esiliarsi dagli uomini, è normale che i pochi che accoglie nel suo mondo finiscano per acquisire un'importanza ingente per lei. La prima frase del frammento che finalmente fornisce una presentazione della sfuggente Albertina lo palesa con grande efficacia: «ALBERTINA era l'idolo di Giacumbert», e infatti il suo andarsene colpisce il pastore come una frana, sfilacciandone l'anima. Di conseguenza nei momenti di crisi ricorre sempre la frase «la mia anima è una tela di ragno rotta», che si ricollega al brano precedentemente citato, in cui la donna è definita «tremulo pioppo» e l'uomo «tela di ragno». Ad accrescere la durezza dell'abbandono è il matrimonio di Albertina col più caro amico di Giacumbert; la notizia innesca una riflessione sull'amore (in cui il pastore nega qualsiasi valore alla famiglia), disperatamente chiusa da un'invocazione all'amata ormai persa: «Albertina che sei tutta in bianco, che ripeti ciò che non sai cosa significa e ciò che non potrai mantenere... ti prego: uccidi il mio corpo».

Colpito duramente dalla perdita dell'amore, il pastore sembra molto meno influenzato dal polo opposto, come dimostra il suo funerale immaginato, irrisione del timore della morte. Malaparte lo definirebbe toscano («Il pensiero della morte non li rallegra né rattrista. Se ne vanno nell'altro mondo, nell'al di là, come se andassero di là, in un'altra stanza»), tanto quanto lo è lo stambecco («lo stambecco è toscano e non grigionese: sa che morire è una cosa da ridere e temere la morte è da morir dal ridere»). Questo atteggiamento spezza grosse catene e infatti Tuor scrive «per questo gli stambecchi sono liberi e i grigionesi no: i secondi temono la morte»; allora Giacumbert si può senz'altro definire libero e non solo per la sua scelta di vita appartata. Tuttavia il prezzo da pagare sembra essere uno slittamento verso la bestialità, un allontanamento dalle leggi degli uomini.

Nonostante l'accentuata tendenza alla riflessione, Tuor si premura sempre di evitare derive astrattive, ancorandosi a un solido scheletro di concreta quotidianità e infatti cura a tal punto l'aspetto mimetico, da andare a scavare nella f*orma mentis* del protagonista con rapidi e discreti affondi che fanno emergere pensieri tipici di un pastore, talvolta consci e urgenti, come suggerisce l'importante reiterazione («DOVE far dormire il bestiame all'addiaccio, dove dorme all'addiaccio, dove?»), altre volte tanto transitori,

da non fissarsi quasi nella mente, quale ad esempio il distratto pensiero «SPERIAMO che il tempo regga», tipico di chi lavora all'esterno. Altra strategia volta ad incrementare l'aderenza del testo alla realtà descritta è l'uso di metafore derivate dall'ambiente popolare e contadino, che evitano di introdurre artifici letterari; sicché, giusto per fornire qualche esempio, «GUARDARE nella mia bicocca, attraverso il portello» è paragonato a «guardare in una mucca»; oppure il «vento fischia come a tosare porci: tanta cagnara, poca lana». In *CW* si ritrovano in aggiunta metafore legate all'ambito venatorio: «il capo dei guardiani ha sparato due parole come una pistola».

Forme leggere d'ibridazione sono sfruttate dall'autore anche per incrementare la propria versatilità formale e pervenire a plasmare il testo, in modo da raggiungere la modalità espressiva più efficace per ciascun passaggio testuale. Ciò avviene in modo molto più marcato in *GN*. Le strategie adottate si collocano tra il polo pre-grammaticale dell'onomatopea, impiegata ad esempio per rendere il feroce soffiare del vento («Sciusciuu / Sciusciiuu / Sciviuu iu iuvv / sciuscivv sss scivv / Sssssssssssssssssss / sfv sfv sch») con un ulteriore rafforzamento demandato alla resa grafica e all'insistita reiterazione, e quello di altri generi canonizzati, quali la poesia, la lettera o la rappresentazione teatrale. Giacumbert infatti s'immagina il proprio funerale e lo fa, in accordo con la sua propensione alla blasfemia, come se fosse la messa in scena di un mistero (o sacra rappresentazione), ma rovesciato in modo carnevalesco. Libera dal timore della morte, l'immaginazione del pastore riversa in abbondanza elementi comici e grotteschi nel proprio funerale: traballa la bara, il turibolo, i quattro uomini con la cassa, il prete si presenta come una maschera, con gesti prestabiliti e motivati solo dal loro impatto scenico, eccetto quello che impiega per scacciare una mosca, le preghiere si susseguono rapidissime, fino a ridursi a un insensato grumo di consonanti («padre figlio spirito santo am [...] padrefigliospiritosantoampadrefigliospiritosantoam [...] pdrfglsprtsntmpdrfglsprtsntm») e la cerimonia viene definita «Maledetta commedia».

Al gusto del frammento si legano invece i numerosi versi distribuiti nel testo. Tuttavia, anche nel tessuto prosastico, Tuor cura attentamente l'andamento ritmico, piegandolo verso una modulazione da poema in prosa, il cui esito più vistoso, quantomeno sul piano tipografico, è la frase/verso isolata dagli spazi bianchi. Nel più tradizionale *CW* essa è completa e conclusa in se stessa («La caccia alla femmina è cominciata.»), in *GN* può anche essere una porzione di periodo («la falce, la turca.»); indipendentemente dalla natura sintattica, tali segmenti vengono tipograficamente rilevati per rimarcare la loro importanza e ampliare di conseguenza la loro eco semantica.

Se la frammentarietà è collegata da Tuor alla forma incompleta e metamorfica del mondo e della vita, l'ibridismo penso sia ricollegabile alla non monoliticità di entrambi. Lo sforzo dell'autore per ricostruire davanti al lettore una realtà ormai minoritaria e avviata a una progressiva scomparsa, mira a un risultato ardentemente vivido, che riesca a colpire i sentimenti e a scuotere le emozioni. Per far sì che il lettore si perda al suo interno era necessaria una profondità articolata, ben lontana da una piattezza da cartolina, ed eterogenea, attraversata da tensioni contraddittorie e al contempo tenuta insieme da rapporti armonici, scomposta in molteplici sfaccettature policrome e ricomposta in un quadro dettagliato quanto un paesaggio fiammingo. E lo specchio cubista che Tuor ha usato per rifletterla sulle pagine è proprio l'ibridismo narrativo.