



Kundera in Brianza

breve raccolta di letture e divagazioni di argomento
letterario comparse in rete ad opera del sedicente b.georg

precipita nell'oblio 2009

pagina 3
lato A - letture

pagina 17
lato B - divagazioni

LATO A

lettere

paolo cognetti, una piccola cosa che sta per esplodere

Una piccola cosa che sta per esplodere (2007), secondo libro di Paolo Cognetti, assomiglia al tema dei cinque racconti che lo compongono: l'adolescenza come tempo anfibio del non più e non ancora, l'incertezza della crescita, l'ambiguità dell'essere una cosa che ne maschera e prepara un'altra, e l'incapacità di identificarsi nell'una e nell'altra. Mi pare infatti ci sia qualcosa di ambiguo, di non risolto anche nel libro di Cognetti. Che, va detto, è bravo nel gestire lo sviluppo delle trame, dei personaggi, a tratteggiare con rapidità efficace gli ambienti, a inventare belle soluzioni, il che fa di questi racconti non dei flash, ma veri e propri suggestivi micro-romanzi. La scrittura, pulita, sempre leggibile senza mai cadere nel giovanilismo, si vuole controllata, assorta, adulta. Difficile tuttavia non notare anche la quantità di scarti, nella forma dell'effusione e del calore, che la attraversano.

(In schede e interviste un po' ovunque si cita spesso il nome di Carver, a mio modesto parere un po' a sproposito: che sia un'influenza o un'aspirazione non discuto, ma mi pare che l'asciuttezza al limite dell'informale dell'americano sia un modello poco coerente con la scrittura di Cognetti).

Il carattere generale pare essere il seguente: storie di formazione in cui l'umanità coincide con l'autenticità, nella forma della consapevolezza del dolore. L'impostazione è quella di un minimalismo psicologico che a tratti sfuma nel sentimentale. In queste storie, dunque, da una parte troviamo i personaggi che riescono a diventare "autenticamente umani": sono quelli che hanno il coraggio o la ventura di giungere alla consapevolezza di sé separandosi dal contesto, dall'eredità e dal ruolo (Margot nel primo racconto, Diego nel secondo, Mina nel terzo e così via). Questo passaggio apre loro un futuro inedito in cui, forse, la sofferenza trova un suo posto e un suo senso, un significato; anche se si tratterà di un significato solo letterario, come si lascia sfuggire a un certo punto - in modo un po' fuori luogo e "appeso", a dire il vero - uno dei personaggi ("la vita non ha senso, si scrivono storie proprio per dargliene uno").

E poi ci sono i sommersi, i perduti, quelli che cadono, che si inabissano in un buco nero - che forse coincide con la vita stessa? - i personaggi che restano preda del proprio contesto, lo subiscono o cercano solo di sopravvivergli, senza guardare davvero in faccia se stessi (la piccola anoressica nel primo racconto, Simone nel secondo, Claudia e sua madre nel terzo e così via).

Le storie procedono dunque secondo lo schema classico del romanzo: il protagonista-eroe si trova perduto, seguono le peripezie per ritrovare la strada, compare una figura guida di tipo genitoriale (la dottoressa, Antonia, Tito) o un legame di solidarietà con un proprio pari (Cristina, Sonia, Tania) fino a un appena accennato ma evidente lieto fine (tranne ne La stagione delle piogge, che è a mio giudizio anche il migliore dei cinque). È il classico percorso iniziatico che, articolato oggi, assume però l'aspetto di letteratura risarcitoria, consolatoria. Ma: consolarsi da cosa?

Questo è secondo me il punto irrisolto: come, nello stile, l'autocontrollo non riesce a tenere a freno l'effusione, qui l'apparente buonismo misericordioso, l'atteggiamento empatico di

colui che, da una posizione protetta, si preoccupa del debole e dei suoi dolori (il debole per eccellenza del melodramma, cioè il bambino), questo pur asciutto e misurato e dignitoso sentimentalismo che cerca il lieto fine, occulta a malapena strappi di struggimento e nostalgia feroce che sono viceversa senza alcuna speranza - strappi visibili in certi dettagli accurati delle scene, in certe descrizioni, in certi toni di fredda malinconia, in certe sentenze accennate; e poi nell'uso del narratore onniscente e dei verbi al passato, che proiettano in modo paradossale storie di crescita e di apertura al futuro nel già accaduto, o nel ricorso a una prima persona rammemorante che rievoca al passato la storia di una vittoria (quella della madre contro la nonna), denunciando nello stesso tempo il proprio tentativo disperato e largamente sconfitto di sottrarla all'oblio, come nell'ultimo racconto intitolato non a caso "Tutte le cose che non so di lei". Una nebbia di straziante malinconia che si infila in tutti gli anfratti, uno struggimento che non solo non è tematizzato, ma che le storie vorrebbero addirittura se non contraddire almeno risolvere. E che pare rivelare invece, sotto traccia, un vero e proprio atroce, inconsolabile male di vivere e senso di morte incombente che queste storie, ben scritte ma un po' troppo edificanti, non sono in grado di esprimere.

(Fare raffronti è sempre sbagliato, ma che differenza di consapevolezza autoriale tra questi adolescenti e quelli/o di un libro apparentemente simile come Tu, sanguinosa infanzia, di Mari, in cui il frutto acerbo del sentimentalismo è letterariamente maturato in un perfetto sadismo dei sentimenti).

Forse, come i suoi personaggi adolescenti, Cognetti col talento che gli si riconosce, dovrebbe decidere chi essere, se un minimalista sbagliato, in salsa maccheronica e sentimentale, o un narratore che si libera di modelli e dover essere e parla senza paraventi. Le storie dei suoi personaggi si fermano sulla soglia: hanno rotto la catena che li legava a un contesto di degrado sociale o spirituale, ma il tempo che si apre davanti a loro è vuoto, un vuoto che Cognetti preferisce non esplorare, perché è quello il tempo in cui le speranze potranno essere ancora una volta tradite. Dunque, che accadrà dopo? Davvero l'abisso del non senso e del compromesso sarà loro risparmiato? E come?

Fuori di metafora, non è restando nell'adolescenza della propria scrittura che l'autore risolverà il dilemma. Il tempo è maturo per raccogliere la sfida, perché le piccole cose diventano grandi a costo di esplodere.

Scrivendo, magari, la storia dei sommersi, perché loro sì hanno bisogno di "dare un senso al non senso"; o parlando piuttosto della vergogna dei salvati (della propria vergogna, cioè) in modo esplicito e diretto, senza nasconderla dietro il paravento ideologico di fantasticherie risarcitorie su salvati-eroi, per conto loro pieni di senso ancor prima di arrivare sulla pagina (e non è un senso che interessa alla letteratura, questo).

scritti per farsi del male

Sono appena al secondo libro di Giovane Narrativa Italiana e già sto valutando l'opportunità di procurarmi un amuleto o almeno di toccarmi le palle.

Giunto a pagina 60 di LA SOLITUDINE DEI NUMERI PRIMI di Paolo Giordano, libro d'esordio di cui si parla un gran bene e sommando a "Una cosa piccola che sta per esplodere" di Paolo Cognetti letto giorni fa posso già contare: due anoressie, due abbandoni di minore, un divorzio, sei infanzie infelici, un incidente deturpante, un omicidio colposo che segna una vita, una zoppia, un semi-nanismo, abuso di psicofarmaci, episodi di bullismo, problemi con le ragazze, problemi con i ragazzi (e si potrebbe proseguire).

Che uno dice ci mancherebbe, la sfiga fa notizia. Ma se poi la trova dentro storie timide, intimiste, minimali, educatamente realiste, attente a non sporcare il tappeto, e scritte bene eh, che si vede che hanno fatto le scuole giuste... qualche dubbio viene.

Così, se dovessi trarre una conclusione sbagliata - un mero, stupido giudizio di gusto precritico, cioè che non implica affatto che si tratti di brutti libri o di capolavori - su quale sia l'immagine che se ne ricava direi: che in questi narratori è radicata l'idea che la vita sia qualcosa che si deve scontare, che se stai al mondo prima o poi la devi pagare. A fare il sociopsicologo da strapazzo direi che si intravede una volontà di essere puniti che sfiora il masochismo. Né illusione né tragedia, solo un timoroso affacciarsi, fragile e presto dimesso. (Come se tutto il desiderio di libertà e di ribellione e di "sana immanenza" delle generazioni precedenti, velleitarismo compreso, avesse preso un tale rinculo da finire a cascata sulla testa di questa come senso di colpa e necessità di espiazione, ma lo direi tra parentesi). Io, se traessi conclusioni del tutto affrettate, parlerei di un effetto di contorno del diluvio di moralismo pseudocattolico familista e colpevolizzante che si è riversato sugli italiani attraverso i media generalisti negli ultimi 15 anni.

Ma non si deve generalizzare, ovviamente. Una rondine non fa eccetera, e nemmeno due. In fondo ci sono sempre Melissa P e consorelle. E poi mi mancano ancora 240 pagine.

Aggiornamento. Sono bastate altre 10 pagine, un viaggio breve di metropolitana, e all'elenco si sono aggiunte un'omosessualità non dichiarata causa di feroce disadattamento e atti gravi di autolesionismo, nonché episodi di evidente idiotismo genitoriale. A gruppi di tre sfighe ogni 10 pagine è possibile che prima della parola fine si sia consumato tutto il DSM IV.

paolo giordano, la solitudine dei numeri primi

Romanzo del 2008, libro d'esordio. Storia di un amore contrastato e impossibile che è nel contempo una doppia storia di formazione.

Ad esser schietti è un po' un polpettone melodrammatico in salsa mucchiniana, pur ben rivestito.

Mentre gli impedimenti al risolversi della scena amorosa prolungano la vicenda tenendo desta l'attenzione del lettore, l'intreccio descrive il percorso di due adolescenze assai protratte la cui lunghezza è giustificata dalle gravi disgrazie accadute ai protagonisti in età infantile che hanno lasciato in loro strascichi psicologici indelebili. Il quadro di melodramma si allestisce attraverso l'attenzione agli elementi dell'emotività più "toccante" e adolescenziale, ricercata con ampio utilizzo di cliché che descrivono un ambiente sociale e generazionale ristretto e riconoscibile da parte di un pubblico ben disposto alla lacrima (muccinismo).

In questa cornice si comprendono i vari aspetti dell'opera: - l'architettura dell'intreccio, abbastanza articolata, affianca a una progressione lineare (i due protagonisti vengono seguiti a partire dall'infanzia fino all'età adulta) alcuni elementi che servono per dinamizzare la doppia linea principale: personaggi secondari che sviluppano in qualche caso piccole sottostorie relativamente autonome e incrociano in vari punti il corso principale, eventi "tematici" durante i quali avvengono svolte nella trama ecc.. Le scene sono, almeno fino a metà libro, ben risolte, poi diventano in qualche caso, specialmente nella fase "lui all'estero e lei sposata" - piuttosto farraginose (l'autore ha il problema di arrivare alla fine programmata ma deve far passare un bel po' d'anni, a quanto pare; il lettore lo capisce e inizia a leggere una riga sì e una no); i sommari appaiono ovunque un po' troppo didascalici.

- Lo stile: il tono assorto, il discorso indiretto libero, l'uso insitato, fin eccessivo, delle digressioni, in particolare certe analesi quasi forzate, la ricerca continua del dettaglio psicologico sembrano inseguire da vicino un modello classico e nobile di "romanzo europeo". L'insistenza non vanifica il progetto autoriale ma gli dà spesso un sapore di rigidità decisamente scolastico;

- il lessico è medio, standard, senza particolari caratterizzazioni o sottocodici;

- La prosa (il punto più debole) è sì asciugata e per fortuna priva di toni patetici che la materia già lo è per conto suo, tuttavia esibisce una costanza monocorde che tracima nella piattezza diventando a volte decisamente noiosa; l'autore pare sentirlo e infatti qua e là cerca di nobilitarla e abbellirla infiorandola con immagini metaforiche, pratica ad alto rischio che infatti poche volte - forse solo una - dà risultati davvero buoni, per lo più appare per quel che è: un tentativo di abbellimento ergo un tentativo vagamente kitsch;

- i personaggi sono estremamente tipizzati, privi di vera complessità, in qualche caso puri cliché (è curioso come, essendo il cliché più abusato quello del "personaggio-sofferente-molto-profondo-e-chiuso-in-sé", l'autore riesca per lo più a barare senza farsi scoprire). Dunque il genitore-stupido è stupido da manuale, l'amica-stronza è stronza alla enne, le bul-

lette-del-liceo sono bullette precise, il marito-che-ti-ama-ma-non-può-capirti è proprio come te lo aspetteresti in un film di Muccino, e via di questo passo. Da notare che l'uso del dettaglio psicologico in presenza di personaggi siffatti, monodimensionali, riesce piuttosto paradossale.

Questo tipologia di personaggi è perfettamente in linea con l'impianto melodrammatico generale; ciò che lascia perplessi semmai è la tendenza a strafare. Per dire: aver abbandonato nel parco in un momento di debolezza o ribellione, quando si è appena un bimbo, la propria sorellina che si suppone annegata a seguito dell'abbandono (la sorellina minorata mentale, oltretutto: quando si dice che le disgrazie non vengono mai da sole...) giustifica senz'altro una gravissima e duratura depressione, ma non si capisce come possa far diventare qualcuno un grande matematico.

In almeno un caso la lettura ci mette di fronte a una bella trovata (tecnicamente parlando): è il capitolo in cui la protagonista ricatta la domestica per farsi accompagnare a fare un tatuaggio. La struttura del breve capitolo è un piccolo capolavoro di costruzione circolare, che inizia con un'analessi riguardante il passato della domestica (che naturalmente, essendo sudamericana, conserva un segreto inconfessabile a base di amore e destino, e vabbè...) di cui solo alla fine si comprenderà lo scopo. Se però uno riflette un minuto si avvede che questo pezzo di bravura è destinato a dar corso a uno sviluppo della protagonista esagerato e meccanico: accolta inaspettatamente nel gruppetto delle "stronze snob" della propria scuola, come folgorata, eccola diventare stronza a sua volta in dieci secondi netti.

Sugli aspetti ideologici: le disgrazie che danno l'avvio a queste due adolescenze interminabili possono venir lette come materializzazione magica di una masochistica volontà di punizione connessa ai precoci desideri di trasgressione dell'ordine familiare - Alice odia i diktat sportivi dello stupidissimo padre, Mattia si ribella all'ottuso buonismo genitoriale. Non è un caso che tutta la vicenda si muova allora dentro il perimetro intimo della storia familiare e tutto il problema della minorità protratta, del non riuscire a divenire adulti si materializzi per l'una come anoressia e rifiuto della maternità, per l'altro come incapacità di avere rapporti sessuali. Alla fine il raggiungimento della maturità segnerà per entrambi la fine di una diversità vuota e tutta l'introiezione del conflitto, agita in senso autolesionistico ma pur sempre espressione contorta di resistenza, si rivelerà un'impalcatura non più necessaria: una specie di beffarda sconfitta nella vittoria. Entrambi, nel dolce lieto finale appena accennato, rientreranno nel corso generale delle cose e anche la loro affinità dovrà sciogliersi nel consolante divenir come tutti e lasciar andare, lasciar scorrere: la corrente d'acqua che forse s'è presa la piccola Michela all'inizio del libro non appare però meno infida e mortifera per il fatto di venir osservata con languida consapevolezza da un'Alice divenuta finalmente adulta, fortificata e riconciliata. La consolazione della storia, del tempo, è una consolazione che sconfinava nell'oblio, par di capire. Ed ecco, senza bisogno di uscire di metafora, che abbiamo perso con l'acqua sporca anche il bambino...

È encomiabile che, all'esordio, un autore italiano abbia cercato un intreccio articolato e ampio senza limitarsi a vaghi pensiero autobiografici privi di sviluppo intorno ai quali si avviluppano in molti anche ben oltre il primo libro, e che almeno a livello della gestione della materia romanzesca ne sia uscito illeso; tuttavia è difficile non notare che su molti

altri piani, sui piani della finezza, il libro risente di una forte mancanza di fluidità e naturalezza che, volendo, si può anche attribuire a inesperienza.

Ad ogni modo tutti gli aspetti analizzati, se possono in qualche caso apparire difetti, hanno però il vantaggio di non spaventare e di conseguenza di non alienarsi fasce di pubblico cui l'autore si rivolge e in cui evidentemente si riconosce (il che accadrebbe con una scrittura con troppa personalità o un lessico molto originale, o con personaggi troppo sfaccettati e sorprendenti, o con un impianto più lineare ed essenziale o viceversa più dichiaratamente sperimentale o barocco, o con uno stile non attento, coi propri difetti più che coi propri pregi, a strizzare l'occhio alle vaghe reminiscenze di "romanzo europeo" di lettori non troppo assidui).

Se poi a questo aggiungiamo:

- una struttura romanzesca nel complesso abbastanza ben tenuta;
 - un titolo suggestivo da cui trasuda anche un'aria iperromantica e piuttosto sturmunddrang che ammicca a un pubblico pseudo-colto o all'idea adolescenziale di cosa sia cultura e profondità - il sempiterno errore adolescenziale per il quale la solitudine e la tristezza sono più profonde della gaiezza e dell'espansività;
 - una copertina decisamente azzeccata;
 - un battage di recensioni organizzato da un editore non proprio alle prime armi;
- tutto ciò messo assieme forse spiega il discreto successo commerciale di quest'opera prima.

Luigi Malerba, fantasmi romani

Romanzo del 2006. Malerba, bisogna dire, ha un gran talento nell'imitazione. Qui, pochi anni dopo aver rifatto con *Il circolo di Granada* il racconto di viaggio settecentesco, rifa il romanzo di interni borghesi: una coppia, un terzo (e una terza, e un quarto...), finzioni pubbliche e verità private, tradimenti, sentimenti, ricevimenti, passeggiate al parco, scopate e via così. Naturalmente lo rifa in modo divertito e velenoso assieme e se la resa degli aspetti psicologici e dei tic sociali è notevole, è chiaro che l'intento non è realistico né psicologico.

La tecnica è quella del susseguirsi di "monologhi esteriori" - i due personaggi si alternano raccontando non si sa bene a chi fatti e pensieri - tecnica già presente in *Itaca* per sempre (dello stesso autore) e a dire il vero usata dal romanziere inglese Julian Barnes per un romanzo nel tema e nell'impostazione talmente simili a questo da sembrare ricalcato, *Talking it Over*, del 1991, a sua volta storia di un triangolo amoroso e sentimentale. Tanto Barnes era in quel libro ironico, sentimentale e piuttosto vacuo, quanto Malerba è qui elegantemente sarcastico, raffinato e sulfureo.

(Non sono sicuro che questo accostamento tra i due romanzi sia sensato, se lo fosse ci sarebbe da pensare che l'uso malerbiano del postmodernismo è così consumato, furbesco e utilitaristico da permettergli di fare del citazionismo delle stesse tecniche dei colleghi di corrente).

Malerba ricorre poi al noto tema del romanzo a specchio (un must del romanzo più estenuato e catastrofico): Giano, protagonista maschile del romanzo "Fantasmi romani", a un certo punto si mette a scrivere un romanzo autobiografico - personaggi, gli stessi di Fantasmi romani, tranne i nomi - e tale romanzo "contenuto" o "interno" col passare delle pagine tende sempre più a sovrapporsi al romanzo "contenente" o "esterno", fino a giochi di coincidenza tra le pagine del primo e del secondo, o a rapporti di reciproca influenza tra gli eventi "reali" (cioè finti, del romanzo di Malerba) e eventi di finzione (cioè iperfinti, del romanzo nel romanzo).

Per dire, verso pagina 200 il romanzo "esterno" (Fantasmi romani, insomma), fino a quel punto assai godibile e divertente (pur nel vuoto spinto del suo tema), comincia a dare segni di stanchezza. Strano per un narratore così capace di gestire i tempi come Malerba. Ma si capisce: il protagonista Giano è in piena crisi dello scrittore, non sa più come proseguire il suo romanzo "interno". S'è accorto che ciò che va scrivendo non solo gli è accaduto - normale per un romanzo autobiografico - ma addirittura gli accadrà, effetti nefasti compresi, perché tale è l'effetto della coincidenza dei due "romanzieri". E Nel timore di far morire nella "realtà" l'ex amico che l'ha cornificato facendo morire il personaggio che lo rappresenta, è tentato di piantare lì tutto: crampo dello scrittore. Ecco che l'autore del romanzo "esterno", Malerba insomma, sfidando la legge per cui il contenente non può essere contenuto nel proprio contenuto, non può che trarne le conseguenze, bloccandosi a sua volta...

Insomma, è vero: l'immaginazione cambia la realtà, purché sia una realtà immaginaria...

Da qui in poi e in poche pagine la situazione diventa così noiosa per entrambi i narratori che di punto in bianco ci propinano non uno ma due diversi finali entrambi bruttarelli e improbabili (uno a testa, e quello di Malerba è anche più brutto dell'altro).

Il gioco è talmente scoperto che non vale la pena di cogliere le metafore. Quasi quasi bastava il titolo per chiarire. Malerba gioca con le forme e il suo è un gioco a somma zero: come detto altrove il mondo, anche quello letterario, è assurdo in modo sottilmente comico e un'invenzione divertita e dissacrante è il modo migliore per farne parola.

luigi malerba, testa d'argento

L'antiromantico ex neoavanguardista Malerba frequenta in questa bella raccolta di racconti una landa piuttosto ignorata, mi pare, dalla letteratura italiana, che chiamerei l'antiapologo di tipo ironico o fantastico. Gli echi del Poe non orrorifico si mischiano con l'interno borghese e vengono frullati attraverso un gusto della sfrenatezza immaginativa che ricorda a tratti persino Palazzeschi (mi rendo conto che sembro uno di quei finti intenditori di vino che millantano sentori di agrumi, ceralacca e asfalto passito delibando un qualsiasi lambrusco sfiatato col tappo a corona, ad ogni modo la colpa è mia, non del Malerba). Abbondano a scopo intimidatorio i citazionismi - anche autocitazionismi - e i trucchi metanarrativi (era il

1988) con racconti troncati e riassunti, narratori che entrano a piedi uniti in scena, appelli al lettore e altre trovate da consapevole rigattere postmodern. In generale, tuttavia, la lettura unisce divertimento a intelligenza, ed è ben più di quel che si trova nella media.

luigi malerba, ti saluto filosofia

Raccolta datata 2004 di racconti eleganti di modo finto-allegorico, simili ad apologhi scombinati, a racconti filosofici senza filosofia, a favole cui sia stato sottratto lo scheletro morale. Il mondo umano è sottilmente sciocco in un modo che suscita ilarità, una sorta di meccanismo inutilmente complicato che non dà luogo ad alcun effetto percepibile e l'autore ne mette in scena i piccoli svarioni, le comiche sbandate, le coincidenze cervelotiche e prive di qualsiasi significato che non sia la mera simmetria, fino a toccare il limite del nonsense. Il protagonista, spesso un alter ego dello scrittore o un suo doppio un po' tocco di cervello, si muove in un contesto realistico fino alla banalità ma in modo più simile a una marionetta o al pupo di un racconto comico per bambini, il che contraddice e smonta l'aspetto mimetico piegando verso la commedia dell'assurdo. Malerba spinge in direzione decisamente antiromantica sostituendo al sentimento l'invenzione: l'assenza di tormento e pensosità, largamente maggioritari in narrativa, ne fanno un felice isolato. Purtroppo le vie della letteratura sono infinite ma la segnaletica lascia a desiderare, per cui il sentiero solitario intrapreso dallo scrittore non sempre conduce, almeno in questo caso, le sue pecorelle all'ovile. Qualcuna riesce nell'intento (i finti adulteri, l'incidentato, il robot in cerca d'autore...) ma altre sono così leggere che basta una brezzolina per farle volare via.

witold gombrowicz, bacacay

"Il mondo esteriore non è che uno specchio nel quale si riflette il mondo interiore" dice Zantman barricato nella sua cabina sul brigantino Banbury, e sembra soprattutto un manifesto narrativo, una via d'accesso critico al gusto di Gombrowicz per il grottesco, per la progressiva deformazione dei personaggi e delle situazioni in chiave espressionista e onirica, satirica e potentemente allegorica.

Questi densissimi racconti giovanili dell'autore di *Ferdydurke* e *Cosmo* (tutti eccellenti tranne forse solo gli ultimi due, di trama più esile) contengono già i temi di quelle future opere, temi che fanno di Gombrowicz uno dei rari casi di scrittore/pensatore in cui un aspetto non travalica l'altro, dove un'immagine e una trama riescono a rendere in figure incisive, analisi altrettanto raffinate e acute, rapporti sociali, ideologie in atto. Rispetto a quelle opere, anzi, qui la varietà

tematica è persino maggiore e lo stile è se possibile più libero e sfrenato, spesso esilarante, e acutamente consapevole, come testimonia anche la preziosa autorecensione riportata in appendice.

george saunders, il declino delle guerre civili americane

Raccolta di racconti del 1996, tradotta nel 2005. Inaspettatamente bello (almeno considerata la mia ignoranza - totale - di questo autore). Una scrittura che pare di gomma, che rimbalza di qua e di là come una palla magica, e poi inventiva, intelligenza, e la capacità di far ridere e piangere a mezza pagina di distanza. Apocalittico senza geremiadi, ossessionato da tutti gli usi comici e stupidi che si possano fare della tecnologia, Saunders, nella forma del racconto futuribile, scrive quelle che sembrano favole o allegorie acide e tragiche sul presente politico ed economico USA e non solo. Godibilissimo per l'impianto satirico dei racconti ma insieme colto nei riferimenti - l'ultimo racconto, Bengodi, rifa il diario di viaggio picaresco in un futuro prossimo postcivile: qui, in mezzo a dialoghi straniati e strambi tra fugiaschi mutanti e improbabili uomini d'affari a dorso di mulo, capita di assistere a una scena "di locanda" raccontata con i ritmi vertiginosi e gli ingredienti della comica anni '20, brillantissima parodia della famiglia/azienda e di un padre ridicolo, ma passa solo una pagina e con la stessa bravura ecco una pugnalata straziante di amore padre-figlio che Mc Carthy gli fa una pippa, scusate il francesismo. Da applauso.

richard powers, il dilemma del prigioniero

Romanzo non privo di difetti ma ugualmente godibile e consigliabile per svariati motivi. Non ultimo il fatto che cresce man mano che si avanza nella lettura raggiungendo un picco di interesse verso la fine, quando le varie linee collassano portando allo scoperto tutti i segreti e le scelte narrative, anche quelle che finora avevano suscitato perplessità.

A quanto leggo in giro, Powers - che non conoscevo finora - appartiene alla generazione di romanzieri statunitensi "massimalisti" successiva a quella dei pionieri del genere, la linea che dai padri ai figli ai nipoti va da Barth a Gaddis, a Pynchon, a DeLillo, a Powers appunto. "Il dilemma del prigioniero" presenta in effetti tutte assieme caratteristiche che spesso ritroviamo, distribuite, nei classici del genere "massimalista":

- ambizioni tematiche smodate: qui si parla di guerra atomica, homo homini lupus, rapporto tra individuo e società, pro-

paganda, limitazione dei diritti nelle democrazie sotto attacco, internamenti di massa, riunioni familiari, padri e figli, malattie mortali e non so che altro;

- intrusione della Storia vera, e anche reinventata, nella biografia dei personaggi con forti allusioni di carattere politico;

- linee narrative e temporali multiple, nella forma specifica di storia micro o familiare dentro storia macro o generale, a specchio, con funzione di reciproco emblema (l'ante-guerra mondiale e gli anni della guerra da una parte, gli anni settanta dall'altra; l'adolescenza del padre e l'adolescenza dei figli; l'impegno bellico e la vita familiare). Interessante anche la presenza di diverse "velocità" narrative: la storia micro procede a velocità quasi reale, tanto che nei fatti compaiono non più di cinque o sei scene di vita familiare che riassumono non più di qualche decina di ore di vita e un tempo complessivo di nemmeno un mese. Durante queste scene, ampie analessi e i cambi di voce narrante riassumono qualche decennio della famiglia Hobson, mentre dall'altra parte la storia macro procede a sprazzi e a velocità ben più sostenuta, dall'infanzia alla maggiore età del protagonista;

- elementi metanarrativi (si scoprirà verso la fine che la storia macro o circoscritta sta a sua volta dentro quella micro o inscritta, con un gioco labirintico finale piuttosto raffinato in cui entra anche il personaggio-autore);

- inserzione nel tessuto del testo di altre discipline (in questo caso, l'uso continuo del paradosso logico in chiave etica, incarnato da questo stranissimo tipo di protagonista che è Eddie Hobson-padre e dal suo altrettanto strano rapporto di educazione-competizione con i figli);

- punti di vista e voci narranti multiple, spesso non dichiarate;

- lessico inclusivo e ampio, lingua brillante, estroversa, antilirica, in qualche caso quasi sfrenata (anche se con qualche indulgenza di troppo verso il "giovanilese letterario").

A me pare un romanzo tutto sommato ben riuscito, capace alla fine di risolvere e smentire i dubbi che pure suscita, con pochi aspetti gratuiti (l'unica scena davvero debole e un po' ingiustificata è il corteggiamento di Sarah da parte di Eddie-figlio). E poi, a mio gusto, è molto ben scritto.

Sempre in giro si dice che Powers sia un Wallace dotato di empatia, o in alternativa dotato della capacità di narrare storie (lo dice gente che non ama molto Wallace, evidentemente).

A me pare notevole il fatto che un'opera complessa e comunque assai ambiziosa come questa - non il solito libretto sui drammi emotivi del protagonista proiettati sulla sua generazione - sia stata scritta quando l'autore non aveva nemmeno 30 anni. Succede, da qualche parte.

alfonso berardinelli, poesia non poesia

Libretto di 100 pagine composto di quattro saggetti, già articoli o conferenze. Il primo, percorso da una vis polemica vagamente ruffiana, lamenta quanto i poeti italiani contemporanei siano esasperanti - e in effetti è difficile negarlo. Stigmatizza poi la democratizzazione della scrittura di poesie (tutti ne scrivono) come causa sia di una verticale

caduta della qualità dei testi (i “poeti insopportabili”: mortali valanghe di poetiche gratuite, incomprensibili e irrilevanti, di a capo casuali, di prosette senza ritmo né tensione, di sperimentalismi afasici, di diletantismo inconsapevole; e dillo a me) sia dell'estinzione del pubblico della poesia contemporanea (pochi la leggono e nessunissimo ne parla). Infine, colpo di scena, assegna al critico redivivo il compito di indicare i pochi che, nella verificata caducità della poesia come ideale eterno, ancora scrivono testi di poesia reale capaci più modestamente di giustificarsi se stessi.

[
Giusto per commentare, dato che qui la scrittura è sciaguratamente democratizzata.

Appare difficile ovviare al libero accesso alla scrittura di poesie (magari si può auspicare il ritorno all'analfabetismo di massa, non so. Oppure basta non leggerle). Appare difficile anche negare che il libero accesso alla scrittura di poesie catastrofiche non è minimamente in grado di influire sulla eventuale qualità delle produzioni esteticamente ambiziose, non più di quanto l'esistenza di Orietta Berti abbia mai impedito a Stockhausen di fare il suo onesto lavoro. Quanto all'estinzione del pubblico della poesia, è una vecchia querelle: numericamente è un falso, dato che ai suoi tempi Leopardi non vendeva certo più di quanto oggi venda Magrelli.

Il problema però non si comprende da questo lato. Invece si può avvicinare meglio riflettendo sul fatto - storico, sociologico, economico ecc. - che più che quel pubblico in sé pare estinta o almeno profondamente mutata la classe sociale che lo esprimeva, che aveva un tempo il monopolio della rappresentazione del proprio tempo nonché dell'accesso alla cultura, che leggeva poesia e alla poesia attribuiva un'importanza che travalicava l'estetico e si confondeva con l'etico e l'identità tout court: la borghesia.

Quindi, ecco un paio di brevi cenni sull'universo:

a) all'ascesa novecentesca e all'ambiguo e progressivo protagonismo delle classi “subalterne” (di cui sono traccia due eventi in complicata dialettica: la democratizzazione dell'accesso alla cultura e l'industrializzazione della sua produzione - che non è l'oblio delle strutture estetiche ma la loro organizzazione sistematica) segue;

b) la metamorfosi della borghesia, da depositaria secolare della cultura umanistica (benché rosa dalla cattiva coscienza) a mero permeabile margine superiore del continuum dei produttori, snodo sistemico delle funzioni di accumulazione più che ricettacolo della coscienza di sé di un'epoca, infine enclave parassitaria e speculativa di puro potere.

Questo è il quadro in cui un piccolo evento marginale come la perdita di rilevanza sociale della “poesia colta” accade, e accade proprio mentre il suo doppio popolare, la poesia in musica, assume un ruolo centrale nella costruzione dell'identità in particolare presso le classi d'età più basse.

]

Il secondo saggio, più circostanziato e interessante, cerca di fare il punto su alcuni aspetti delle poetiche postmoderne per differenza da quelle moderniste e avanguardiste. Il nuovo rapporto con la tradizione, la fine del monismo storico, l'espansione antilirica sono alcuni dei temi rapidissimamente sorvolati attraverso cenni all'opera di Auden e Ponge, Enzensberger, Pasolini, Montale, Pagliarani, Giudici e altri. Il terzo saggio si occupa di traducibilità della poesia italiana, sostenendo che le cose più traducibili e tradotte all'estero non sono le migliori, ma quelle che soddisfano un gusto

medio internazionale, il che pare in effetti un problema irrisolvibile, posto in questo modo.

Il quarto prova a rileggere l'opinione di Montale - descrivendola come preoccupata senza essere tragica, scettica e aliena al titanismo e al catastrofismo ma non ingenua, comunque mai univoca - circa la poesia nell'epoca della “cultura di massa” (un tema da anni '60-e '70, direi). L'intenzione è di riproporre quell'opinione come atteggiamento valido anche oggi: può darsi che le trasformazioni della società e della cultura congiurino alla distruzione della poesia, ma è anche possibile che esse producano nello stesso tempo gli anticorpi utili alla sua salvezza, che una critica letteraria apparentemente defunta può invece, se lo vuole, ancora mostrare come si mostra la nudità del re. Un po' come dire chi vivrà vedrà, insomma. Berardinelli qui non è che si sprechi, eh.

In generale un libretto superfluo quando prova a tracciare diagnosi e terapie dei problemi della cultura contemporanea o si abbandona alla polemica pettegola, più utile quando si “accontenta” di fare un po' di critica letteraria. Purtroppo la parte che si salva è di sole 34 pagine. Costo 9 euro.

daria galateria, mestieri di scrittori

È noto come Manganelli consigliasse ai giovani scrittori, per il bene della propria opera, di iscriversi a geologia o ad altra facoltà scientifica e comunque a tenersi a distanza di sicurezza dai letterati (se interessa: Il rumore sottile della prosa, Adelphi, pag. 103 e seguenti). Il consiglio non ha probabilmente fondamento scientifico, ma a leggere questo divertente libretto di Galateria ha almeno un fondamento pratico. Il libro in questione è consigliabile per una serie di motivi: è scritto molto bene, con uno stile sincopato e brillante, è ricco di aneddoti, tutti veri, sulla vita e le spesso molto bizzarre vicissitudini lavorative di una ventina di famosissimi scrittori dell'otto e novecento, non insegna a fare lo scrittore, non cerca, né trova, invariabili nel rapporto tra improbabili impieghi e fama letteraria, non è un libro di critica, e soprattutto, se letto con leggerezza e una certa dose di studiata disattenzione e benché nulla sia inventato, dà l'impressione felice di un susseguirsi di brevi e surreali racconti di fantasia di autore modernista, raccontini in qualche caso anche migliori di quelli “veri” (cioè falsi...) che ancora oggi molti brillanti giovini si ostinano a propinare a noi lettori estenuati.

ps

Dimenticavo: a giudicare dallo stato del testo, in Sellerio devono avere un impellente bisogno di correttori di bozze. Se sei del ramo, buttati.

georges simenon, la neve era sporca

Frank, nemmeno ventenne, figlio di una tenutaria di bordello in un Paese occupato da stranieri, ce la mette tutta per diventare un cattivo ragazzo, passando dall'assassinio per sfida alla messa in vendita della propria innamorata. Ma ahilui, si capisce subito che in fondo ha un animo innocente che il destino ha fatto soffrire e reso vendicativo. Lui però se ne renderà conto troppo tardi, quanto si tratterà di pagare il conto delle nefandezze commesse, conto che pagherà peraltro con sorprendente stoicismo.

Simenon per parte sua ce la mette tutta a fare il romanziere russo dell'ottocento alle prese con nichilismi, drammi sociali e forti sentimenti, ma il fatto di scrivere a metà del secolo successivo, e l'essere peraltro alieno da qualsiasi intento di parodia postmodernista, non lo aiuta.

A tratti il romanzo prende una piega spregiudicata - nelle forme, non nella morale dostoeschiana un po' telefonata - e arriva quasi a somigliare a un buon noir psicologico americano, e ci sono tratti che catturano (il tema della donna alla finestra e di come Frank imprigionato e conscio della propria fine ne faccia una sorta di esistenza per procura è struggente e durissimo), poi però c'è sempre qualcosa che non convince, che non decolla, qualcosa di troppo scolastico, di troppo rigido, di troppo ministeriale nella sua scrittura e, opinione personale, si rimpiange l'occasione sprecata.

Il libro si fa forte della storica e splendida grafica della collezione Medusa, ripresa per l'occasione in tiratura limitata e che può anche essere da sola motivo valido di acquisto.

georges simenon, il presidente

Romanzetto piuttosto claustrofobico sulla messa in pensione di un grand'uomo, proprio nella riuscita ambientazione in interni dà probabilmente il meglio di sé.

Stante l'inutilità del tutto ed essendo piuttosto misera la consolazione del monumento equestre alla memoria, alla fine la morte è quasi una liberazione, sembra dire il protagonista (il lettore si astiene). Purtroppo, per endemica carenza di energia, il dramma che pure sarebbe nei presupposti di un tale soggetto non riesce a innescarsi, la miccia è umida. Si rimane sull'orlo di una malinconia chiusa, di un languore un po' paranoico, di una lieve nausea; la sorte di una titanica e magari grottesca sconfitta è preclusa al protagonista, che si deve accontentare di passare alla storia della letteratura come un vecchio burbero e un po' rincoglionito. Simenon punta molto sull'effetto "come la vita degli altri proseguirà dopo la mia morte", facendo in modo, per dare spessore, che il lettore guardi la scena dal punto di vista del morituro; effetto stranante sicuro, che tuttavia non trasforma mai lo stordimento del vedersi sparire dai gesti altrui, per i quali saremo solo un ricordo come un altro, in vera e propria angoscia, in annichimento. Pare proprio che manchino le forze per una simile

svolta, l'autore si limita a una constatazione ovvia sull'ineluttabilità del tramonto: ou sont le neiges d'antan, insomma. Il tempo, come l'iniziale tempesta che apre il libro, incombe come una nube nera ma una scrittura sempre ammodino, classica (il che, nel 1958, non è esattamente un complimento) non riesce a farne alla fine che una sequenza insulsa di fatti, di idiosincrasie, di memorie personali.

philip roth, lamento di portnoy

In *L'arte del romanzo* Milan Kundera, parlando di Kafka, dice che la barzelletta, il comico, è divertente solo per chi vi è di fronte; Kafka invece ci fa entrare nelle viscere di una barzelletta, dentro "l'orrore del comico". "Vivere dentro una barzelletta ebraica" è ciò che esplicitamente afferma di fare da quando è nato Alex Portnoy, protagonista assoluto del *Lamento*, e va notato che Portnoy cita persino Kafka a sostegno della sua tesi. Non so chi dei due, Roth o Kundera, abbia copiato da Portnoy, che peraltro non vive dentro una barzelletta ebraica, ma dentro un romanzo americano, eh. Romanzo che ricorda le scenette dei genitori ebrei del primo Woody Allen (ovviamente), il quale però ha di certo copiato da Roth. Ricapitolando: Portnoy va dallo psicanalista ma non ha alcun bisogno di farsi interpretare i sogni, dato che nella sua vita i simboli edipici accadono alla luce del giorno e sono molto più espliciti di un testo di Freud, e del resto la psicanalisi non è una scienza di ebrei mitteleuropei?

Roth si diverte parecchio in questo che è considerato un capolavoro, sorta di romanzo di formazione al contrario o trattato sui comici tormenti dell'autocoscienza (ebraica e in generale). Si diverte talmente, Roth, spinge così convintamente a tavoletta sul comico per tutto il libro, che forse tutta questa spinta, oltre ad allontanarlo di molto dal cugino di risate Franz, limita un po' le possibilità "romanzesche": usando e abusando come sostegno strutturale del monologo o meglio del finto dialogo tra Portnoy e lo psicanalista, lo sviluppo finisce per essere alquanto gracile, per non dire rachitico. Lo psicanalista dice una sola frase in tutto il romanzo (l'ultima, recitata con chiaro accento tetesco), ma Portnoy gli si rivolge di continuo, e questo intercalare è di fatto il collante di tutto il libro, ciò che permette a Roth di tenere assieme quella che di fatto è una progressione seriale di scenette piuttosto simili che variano solo nel tono, che è dapprima di tipo realistico-patetico nel ritratto del padre e via via diventa sempre più comico e infine persino grottesco con leggeri tratti surreali nel paradossale viaggio in Israele. A ciò si riduce di fatto la struttura del romanzo.

Questa assenza di vero sviluppo narrativo può non essere percepita come un limite se ci si lascia deliziare dall'arguzia dei ritratti - la madre eviratrice-megalomane-soffocante è una miniera di spunti non solo per gli ex fanciulli ebrei coevi di Roth, ma anche per qualche figlio di mamma italica odierno. Qualche altro lettore invece potrà sentire a tratti la fatica di una leggera ripetitività, che è del resto connaturata alla struttura del testo.

(Apprezzerete il fatto che non si fa cenno qui alle tematiche

scabrose e al sesso esplicito - per quanto assai venato di comicità - di cui trabocca il romanzo. È possibile che questo elemento tematico costituisca un ulteriore fattore di interesse ai tempi dell'uscita del libro; oggi che il mondo letterario, purtroppo o per fortuna, è pieno di Melisse P non vale la pena di soffermarsi troppo)

william faulkner, assalonne, assalonne!

Libro sterminato molto più della sua effettiva mole, incatalogabile, quasi al confine di ciò che è sensato definire romanzo, bellissimo e assieme esigentissimo, o anche mortale per il lettore medio, o medio lettore che di certo tutti noi siamo (insomma, si può dire "fantastico" e anche "diomio che insensata faticaccia!" ed è sempre vero).

Agli antipodi di Santuario in fatto di tecnica: Faulkner esibisce un radicale sperimentalismo "novecentesco" dilatando il nucleo di una perfetta fabula tragica - incesto, odio di razza, guerra, fato, e naturalmente morte, in una vicenda di padri e figli nel Sud degli Stati Uniti in piena guerra civile - in una tessitura epica che percorre cinque generazioni, in pratica sottraendo al gusto del lettore qualsiasi cosa che ricordi vagamente uno sviluppo "normale" e godibile dell'intreccio e sostituendola con due gesti speculari: da una parte una ferrea dittatura della scrittura depurata e scarnificata, nella forma di una voce monocorde, liricamente altissima, metallica, estenuante, continuamente ribattuta, che riempie di sé ogni altra voce, dall'altra con un vortice di punti di vista che si susseguono senza alcuna chiara indicazione di trapasso dall'uno all'altro - nell'uniformità delle voci che li riempie - che vanno e ritornano sugli stessi eventi in modo anche difforme e contrario come le anse torpide di un fiume prossimo a impaludarsi in un'aria mefitica e mortale.

Ma il gesto tecnico decisivo mi sembra essere la quasi totale eliminazione della funzione "scena", della narrazione diretta di un qualsivoglia evento (appunto agli antipodi di Santuario), funzione che nella sua forma "normale" e non-sperimentale appare quasi solo nell'ultimo capitolo, sostituita ovunque da una narrazione iper-mediata, ossia dal racconto del racconto: nella forma più semplice - il personaggio che racconta a un altro personaggio eventi da lui vissuti nel passato - a quella via via più complessa - il personaggio che racconta fatti che gli sono stati raccontati da altri personaggi che li hanno vissuti, o ancora che li hanno a loro volta appresi da ulteriori racconti, o che ha congetturato da sé o attraverso altri, o desunto, e così via. L'effetto che ne deriva è probabilmente in qualche modo assimilabile a quello del coro tragico (ecco dunque un elemento di coerenza estremo nella scelta delle forme): vicenda cantata, più che narrata, e commentata con tono sostenutissimo e iperformale da una moltitudine di voci o maschere che, morte o viventi o semivive e infine riasunte in una sola, declamano la sorte dei personaggi, voci quasi astratte, lontanissime dalla vicenda stessa che viene così proiettata in una dimensione sovrastorica, di gesti assoluti, destinali e definitivi (qualsiasi cosa ciò voglia dire, eh).

philip roth, pastorale americana

Pastorale americana è uno strano libro che pare desiderare la propria autodistruzione. Per questo, il fatto che sia all'apparenza così splendidamente inconcluso o mal riuscito, ancora un abbozzo di romanzo, ne segna assieme il successo e il fallimento. *Pastorale americana* possiede insomma quello che si dice il fascino del mostro.

Per deformità caratteriale non sono capace di appassionarmi all'ideologia esplicita che pare emergere da un romanzo - non sono dell'idea che il romanziere sia un pensatore, che ci debba interessare quel che pensa di questo o quello. Così, se *Pastorale americana* sia un lamento per la fine del sogno americano di fronte alla cieca violenza oppure il contrario, non so proprio dirlo. Quel che dice a livello di ideologia un buon romanzo lo dice forse all'insaputa del romanziere stesso.

Il libro è costruito su due piani, o meglio è fatto da due bolle cresciute una dentro l'altra, una che contiene e circonda l'altra. La prima e più interna bolla è quella della vicenda esplicita che percorre il libro e sulla quale i più si soffermano: ascesa e caduta di un eroe americano, detto "lo Svedese". È il livello epico, dello sviluppo drammatico e anche della maggior parte della contestualizzazione di contorno. La seconda bolla, più esterna, è la vicenda dello scrittore Nathan Zuckerman, dentro cui la vicenda dello Svedese va tutta inscritta.

L'evidenza delle incongruenze narrative presenti nella prima, più interna e più evidente bolla tuttavia balza rapidamente agli occhi e diventa sempre più inaggrabile man mano che si avanza nella lettura. Qualche esempio:

- personaggi inspiegabili e inspiegati (da dove salta fuori e chi è Rita Cohen, perché sa tutto e perché nessuno, nemmeno Merry, sa niente di lei? Che gioco sta giocando e perché nessuno ce lo spiega? Perché, insomma, sembra così palesemente un escamotage prodotto da un romanziere a corto di espedienti?);
- soluzioni narrative di quart'ordine (la notizia del nascondiglio di Merry che giunge per lettera! Da Rita Cohen, guarda caso! E perché non con un messaggio degli alieni, già che ci siamo?);
- svolte fondamentali nella psicologia dei personaggi disperse dentro estenuanti e circonvoluti sommari in terza persona (dai quali ad esempio, quasi di straforo, veniamo a sapere nientemeno che lo Svedese - la moralità in persona - ha avuto un'amante!);
- scelte di tono che franano sotto il proprio stesso peso (l'ambizione iniziale all'epico che si impaluda progressivamente nel bozzetto da "interno borgnese" e poi in un grottesco macchietistico fino alla comica finale in cui Lou Levov, assunto al ruolo di mattatore, viene infilzato da una proditoria forchetta vagante);
- un'esigenza di "realità" fin troppo didascalica (di punto in bianco pagine e pagine sulle tecniche di lavorazione della pelle et similia, che testimoniano un po' troppo pedestremente la diligenza del narratore nell'approfondimento storico). Senza contare la stramberia del racconto di una vita esemplare che si arresta di punto in bianco ai quarantanni anni del protagonista (che sappiamo morto invece ultrasettantenne: e tutta la seconda parte della sua vita? Non era interessante?

Ma se non lo era perché prevederla?) e senza che sulla sorte della coprotagonista - la figlia dello Svedese - si possieda alla fine più che qualche congettura, un si dice dentro un altro si dice.

E tuttavia. Tuttavia al lettore le cose non tornano, perché la scrittura, senza eccessi ma senza sbavature, è brillante, qua e là ecco pagine strazianti, qua e là riflessioni, e la tecnica, che procede in modo frattale per divagazioni dentro divagazioni, è ampia, sontuosa. Come possono convivere queste qualità con una struttura narrativa così strampalata?

(Il lettore può sempre rifarsi all'autorità del Times citato in quarta e dire che il pregio del libro è di proporre domande e lasciarle in sospeso. Ma una simile dose di pigrizia interpretativa va bene per un quotidiano ad ampia tiratura, non per il povero lettore che deve rispondere solo a se stesso).

Una possibile spiegazione, lo stolido lettore, ce l'ha sotto il naso. La storia che sta leggendo non è infatti l'opera di Roth, ma quella uscita dalla penna improbabile dello scrittore Nathan Zuckerman - con i cui ricordi di gioventù in realtà l'opera di Roth inizia - e delle sue fantasticherie un po' alcoliche cui si abbandona in un tristissimo party di ritrovo di vecchie glorie. Ecco insomma la seconda bolla, il cerchio circoscritto.

[
L'amante dei paradossi può seguire lo sviluppo di questa figura narrativa che si muove su livelli diversi e rende, come alcuni hanno notato, assai vago e poco maneggevole tutto l'impianto del libro.

Primo livello: lo Zuckerman di oggi rievoca con nostalgia fin troppo ingenua la propria infanzia, nella quale compare la figura mitologica dello Svedese (primo capitolo)

Secondo livello: lo Zuckerman di oggi rievoca uno Zuckerman anteriore, che durante un tristissimo party in cui rivede gli amici di gioventù si estranea dai presenti e inizia, partendo da una base limitatissima di notizie apprese, a fantasticare intorno alla vita dello Svedese, allo scopo esplicito di contrapporre una propria versione dei fatti a quella proposta da Jerry, fratello dello Svedese, con cui ha conversato pochi minuti prima e che gli ha comunicato la ferale notizia della morte dello Svedese stesso, rendendolo peraltro edotto del fatto che all'origine delle di lui disgrazie va posta la vicenda della figlia Merry, viziata e odiosa terrorista latitante e bombarola. Ma Jerry, dice questo Zuckerman anteriore, col suo cinismo di maniera la fa troppo semplice: crede di aver capito tutto, di poter spiegare in poche righe la natura dei personaggi e il senso complessivo della storia. Invece la faccenda, sempre secondo Zuckerman, è più complicata: comprendere la natura dei personaggi e l'origine delle loro azioni o convinzioni è impossibile, comprendere il senso e le ragioni della storia è impossibile, i fatti non si spiegano del tutto, le tragedie non hanno un vero senso e per questo piegano in farsa - tutte teorie che Zuckerman avrà modo di mettere in pratica costruendo da qui in poi la propria stramba e per molti versi incomprensibile versione della vicenda dello Svedese, nella quale infatti non si riesce mai a stringere all'angolo nessuna vera spiegazione - insomma, perché Merry ha messo la bomba? E lo Svedese, è un santo o un'idiota? Non si può saperlo. Ebbene, tutta questa fantasticherie è interna al party: inizia dalla testa di Zuckerman durante il party e non finirà più per tutto il libro - non si uscirà più da quel party! (secondo capitolo e successivi).

Terzo livello: è il più paradossale e compare un paio di volte

brevemente ma significativamente. Lo Zuckerman di oggi rievoca, nel mezzo della rievocazione del party, uno Zuckerman anteriore - ma successivo al party - che dopo mesi di lavoro estenuante ha infine completato il manoscritto sulla vita dello Svedese - attenzione: non può che trattarsi di questo stesso libro che abbiamo in mano, ma nello stesso tempo e ovviamente non può affatto essere proprio questo libro che abbiamo in mano, dato che un insieme non può contenere se stesso come un elemento dell'insieme. Zuckerman dunque immagina di spedire il manoscritto a Jerry, e immagina la reazione negativa di Jerry, e immagina - non è chiaro se oggi o nel passato - l'ineluttabilità di questa reazione negativa, e la giustifica con l'impossibilità e incommensurabilità del confronto tra un'opera di fantasia (*Pastorale americana* e la storia dello Svedese in essa contenuta, o meglio la storia di Zuckerman che racconta la storia dello Svedese) e i veri ricordi di uno dei veri soggetti descritti in quell'opera (il "vero soggetto" è Jerry, che "in realtà" è esso stesso un personaggio di fantasia che sta tutto dentro *Pastorale americana*) (secondo capitolo). Se mettete due specchi uno di fronte all'altro e vi infilate in mezzo a osservare quella stucchevole fuga di immagini, non ne uscirete meno confusi di così.

] È qui dunque, a pagina 95 dell'edizione Einaudi, che comincia la bolla "epica", che però sta tutta dentro l'altra bolla che l'abbraccia, che è poi tutto il libro *Pastorale americana*, e che contiene anche Zuckerman e la sua versione della storia dello Svedese.

Il malinconico, tragicomico Zuckerman, operato da poco di prostata e da quest'operazione reso sessualmente invalido, l'ammiratore ingenuo del mito americano incarnato dallo Svedese che ancora non s'è rassegnato del tutto a riconoscere la propria ingenuità come malattia, il teorizzatore un po' bolso dell'impossibilità della comprensione interumana (la normalità è fraintendersi, è l'errore), il narratore che finge di scomparire ma è così presente da inondare il libro delle sue chiacchiere e fantasie. Zuckerman è protagonista almeno quanto lo Svedese: Zuckerman è il cattivo romanziere chiamato a uno scontro finale con la sua creatura, con la sua nostalgia, col suo paradiso fasullo ed elegiaco che gli esplose davanti e che si rifiuta di farsi maneggiare. Zuckerman in preda a domande senza risposte è il vero sconfitto di *Pastorale americana*. Nathan Zuckerman, lo scrittore, e il suo invadente e lamentoso narcisismo.

Questa seconda e più ampia bolla, questa cornice che iscrive la prima in sé, non so dire se salvandola dai suoi difetti oppure no, è infine il romanzo che potete leggere, con discreto profitto.

william faulkner, santuario

Romanzone cupo, e nero come «quella roba che sgorgò dalla bocca della Bovary e giù sul velo da sposa quando le sollevarono la testa». La frase sta nel primo capitolo, in bocca al narratore ma riferita all'impressione che il puzzo del criminale Popeye suscita nel colto, benintenzionato avvocato Horace Benbow e già descrive all'indietro lo stesso Horace, personaggio che per sua stessa ammissione vorrebbe

“essere” ma non riesce («Mi manca il coraggio: non mi è stato dato. Il macchinario c’è tutto, ma non funziona»), ma assieme, forse, suggerisce un riferimento di stile e di carattere che riguarda tutto il romanzo.

Santuario è un’opera in cui tutto precipita, sciaguratamente e con metodo, e tutto è al peggio di come potrebbe essere.

Nero, notte, sfacelo; mediocrità, crimine, ipocrisia; impotenza, stupidità, dabbenaggine, paura, morte o semi vita. C’è n’è un catalogo intero e, più o meno come nel romanzone di Flaubert, non si salva nessuno. Anche qui le convenzioni sociali sono assieme il contesto e il male. E anche qui l’equilibrio tra esigenze della trama e quelle dello stile è assai particolare.

L’impianto è solido: non si tratta di uno di quei romanzi, anche meravigliosi, in cui non accade quasi nulla, anzi vi è sviluppo, tensione, azione. Ma alla trama non viene sacrificato lo stile. L’operazione è più complessa. Gli aspetti più macroscopici dello sperimentalismo modernista - il tentativo più rigoroso di rompere le convenzioni, per l’appunto - sono messi in secondo piano: flusso di coscienza, salti temporali, cambi di sguardo sono ridotti al minimo e sempre subordinati all’onnipresenza di una voce narrante impersonale. Ma ovunque la tessitura è puntellata da una microfisica di artifici minori che agiscono a livello sintattico in vari modi. Il più evidente è un totale disinteresse per i sommari e le parti di collegamento, un netto privilegio per le scene, che siano d’azione o dialoghi. Dissolvenze al nero. Anche le descrizioni, abbondanti, non hanno alcuna funzione di supporto al lettore, anzi spesso riproducono in modo sincopato i cambi di sguardo dei personaggi, spandendo ovunque una nebbia che confonde.

Niente viene annunciato o introdotto, il lettore è gettato di qua e di là senza rete, nel bel mezzo di qualcosa che non conosce e non gli viene spiegato.

Nelle scene poi l’autore inserisce microscopici cunei di tempo vuoto con scopi antirealistici (ad esempio nel primo capitolo, Horace e Popeye sono seduti alla fonte da due ore, e nella frase successiva stanno già camminando, ma non hanno mai “iniziato a camminare”) oppure, e con scopi opposti, costruisce di regola i dialoghi con elementi “verosimili” ma che non possono essere noti al lettore, perché anticipano particolari della vicenda che appariranno più avanti (ad esempio, ancora all’inizio, il monologo di Horace ubriaco sulla veranda riferisce di un suo litigio con una certa Little Belle, senza che l’autore fornisca però alcuna precisazione, nemmeno uno di quegli ammicchi in cui eccellono i romanzieri mediocri, su chi sia questa Little Belle, che solo più avanti si scoprirà essere la figliastra di Horace; oppure poco dopo, i tre ragazzi che condurranno Temple e Gowan al disastro sfottono la ragazza con un falsetto che suona «Mio padre è un giudice», ma il lettore a quel punto non può capire a chi si stiano riferendo: che Temple sia figlia di un giudice si saprà solo più tardi).

In generale alla prima lettura l’impressione è di perdersi continuamente qualcosa, qualcosa che rimane sempre in ombra, poco chiaro; come camminare su un terreno accidentato o su un pavimento di assi malmesse che possono far cadere di sotto da un momento all’altro; è l’impressione di qualcosa di fratto, scisso, non del tutto vigile e cosciente, pensato in dormiveglia o forse, più al fondo, qualcosa di intimamente malato (sarà solo una seconda lettura a rivelare la perizia stilistica che fa nascere una simile impressione). Una malattia incurabile: è questo il lento precipizio di Santuario, suonato con

forza e solennità e in cui tutto si tiene.

C’è chi, anche con ragione, ritiene l’Educazione sentimentale un romanzo superiore alla Bovary, ma nella Bovary, come in Santuario, il meccanismo ideologico dell’autore appare dispiegato, senza remore, forse senza troppe raffinatezze o invenzioni, probabilmente un po’ scontato, ma con una potenza completamente finalizzata (e chissà se Faulkner avrebbe potuto dire «Horace Benbow c’est moi», come pare Flaubert non abbia mai detto di sé e della sua Signora). Rimangono solo certi spiragli di luce pura, tutti affidati alla scrittura: come nel meraviglioso attacco del quarto capitolo, in cui un’ellittica frase descrive attraverso gli occhi di ipotetici osservatori e con una curva tesa e perfetta la figura di Temple ancora allo stato di sogno o di desiderio, un desiderio che contiene già il suo perverso sfiorire.

michele mari, verderame

«**P**iù io sono autentico, più parlo di cose urgenti, imbarazzanti, più sento classicisticamente il bisogno di cristallizzarle in una forma alta», diceva

Michele Mari in un’intervista di qualche anno fa.

Questa non è solo un’intelligente, fortiniana dichiarazione di poetica, ma è anche probabilmente il tema di molti suoi libri. L’amicizia estiva tra Michelino, figura autobiografica di tredicenne anomalo iperletterato e Felice, brutto contadino e sorta di ragazzo selvaggio prima e idiot savant poi, mi pare confermarlo.

Da una parte della scena Mari mette il linguaggio e i suoi indici, la cultura, la ricerca, la prova, il tentativo maniacale e avventuroso assieme di salvare una memoria che naufraga - una catena di vite di cui non resterà traccia - dall’altra dispone la natura, il “mostro” (il monstrum come espressione del carattere panico e singolare della natura) e anche la cronaca, i fatti, le concatenazioni. Un’opposizione però più apparente che reale perché, come Felice stesso rivelerà, ognuno è doppio, e se Michelino è il narratore/bambino che usa con sapienza ragione e immaginazione per dipanare la propria storia, “l’altro Michelino” è il mostro che dorme sottoterra, tra lumache e francesi morti ammazzati. Michelino e Felice, in un enigmatico e forse non riuscitissimo finale, sembrano così scambiarsi i ruoli; anche il piccolo letterato, quando il tempo del racconto sta per scadere, deve rassegnarsi a venire riconsegnato alle forze oscure della vita, a diventare il suo stesso soggetto ante-litteram, guidato da un Felice che per parte sua ha ritrovato l’italiano. Torcendo all’infinito la lingua letteraria ciò che ne può uscire è di nuovo natura, in una conciliazione che non ha nulla di rassicurante?

Si tratta, malgrado l’apparenza di storia dimessa e periferica e la piccola mole (anche questo, forse, un difetto, poiché la storia si prestava a uno sviluppo più lento, denso e potente), di un romanzo assai ambizioso e Mari come al solito si muove bene su diversi piani. Apprezzabili il lavoro sullo stile (la sua solita lingua manierista viene fatta giacere impudicamente assieme al pop degli sceneggiati tv e a un dialetto varesotto piuttosto milanesizzato che renderà ostica la lettura a molti), la capacità di rendere in modo naturale e godibile la trama e i personaggi, sempre credibili e ben cucinati, la gran

quantità di diramazioni e di icone inquietanti capaci di fissarsi nella mente (gli occhi dei conigli, il mosto di sangue, la casa umida e cadente, la botte di lumache carnivore...), la compresenza e collasso dei generi, l'autoreferenzialità inapparente del tema...

Si capisce che potrei dilungarmi ancora, come sempre accade quando le idee non sono poi così chiare.

davide malesi, difficile ripetere il medesimo stratagemma

Davide Malesi ha scritto un romanzo breve e l'ha mandato al concorso bandito da Scrittomisto. L'ho letto e mi pare - senza offesa per i presenti - che si distacchi dal genere di materiali che in genere Scrittomisto pubblica o al limite pubblicherà (che sono godibili, ma di norma difficilmente definibili come "opere" compatte e pensate, dato che risentono dell'origine bloggesca, malgrado alcuni tentativi di acrobazia encomiabili. Questa parte del post è un'excusatio non petita). Il suo è proprio un romanzo, e a mio parere è anche buono. Del resto non sono un critico, quindi per avere un parere autorevole ho fatto una ricerca nella biblioteca delle opere del futuro e ho trovato, manco a dirlo, una recensione dell'ineffabile e noto critico G. B. Argano. Ve ne riporto uno stralcio, declinando la responsabilità (per leggere la prosa di Argano ci vuole il contachilometri e una mappa 1:1 della Lituania, ammesso che sappia quello che scrive...).

«

(...) Seducente in particolare la gestione del tempo del racconto - l'intreccio rende una storia appena accennata e del tutto prosaica, ordinaria, come per celare eventuali nodi emotivi e drammatici sotto traccia - gestito in gran parte da una curiosa slogatura e riarticolazione dei tempi e dal loro moto pendolare, un andamento che a volte pare a spirale, a curva che persino ritorna sugli stessi fatti, a volte diventa frattale e divagante per cui da fatto nasce fatto apparentemente senza un piano (e dare l'apparenza dell'assenza è la cosa più difficile che invece il piano c'è, e pare solido, e infatti da una divagazione ci ritroviamo ad anello deposti su un'azione e un tempo che avevamo già visti e che ci vengono ripetuti con piccole variazioni, apparenti avanzamenti, quasi un'insistenza dettata da incertezza o da leggero franare o tremolare avanti-indietro alzheimeriano della competenza del linguaggio); in questo della fabula si rispecchia attentamente il livello dello stile, del linguaggio appunto, stretto tra un'anonimità colloquiale ricostruita, con quale concessione di troppo all'argot, e un perplesso "noi" narrante che mentre si allarga in anse di racconto meticoloso e apparentemente gratuito, quasi assurdo (perché a Lapo accade questo e non quest'altro? Perché ora ci viene raccontato quel ricordo e non un altro? Sia Lapo che il noi narrante non sembrano saperlo bene, come se un fatto in fondo equivallesse a un altro - di nuovo un celare il piano) mentre fa quello, si fa via via più incerto - verso la metà del racconto il picco - quasi sbaglia e si corregge, non sa bene, si

ripete, cambia parola non perché sia più esatta ma come per provare l'incastro di due pezzi che si sa comunque impossibile, il che non crea enfasi ma un leggero stordimento, quasi un principio di afasia mascherata nel contrario, nel bavardage, nell'automatismo rotto.

Di più, eminenti lettori, qui non possiamo dire: ci giunse dell'opera una copia smozzicata dal figlio infante del nostro vicino di casa che ne versò rigurgito sul finale. Anche il compito del critico, pur se porta onori, non manca di assaporare l'amaro calice dalle fatiche e dalle sorti incerte.

»

richard powers, il fabbricante di eco

Il fabbricante di eco è un ottimo romanzo. Complesso, elaborato, costruito in modo raffinato, suggestivo, capace di tenerti attaccato alla pagina parlando di faccende decisamente complicate come le neuroscienze, la natura molteplice e illusoria dell'io, il rapporto tra percezione della propria identità e sentimenti contraddittori per il prossimo, e poi catastrofi ecologiche prossime venture, natura ancestrale dell'uomo, speculazioni edilizie, sindrome delle torri gemelle, insincerità, maschere, uso degli altri a fini di autoconsolazione, mercato editoriale, e non sono nemmeno sicuro di non essermi dimenticato qualcosa. Lo fa riuscendo in generale a non apparire mai improvvisato o superficiale anche nelle questioni più sottili o tecniche, creando pathos e attesa, dispiegando una potenza di fuoco narrativo notevole tra romanzo psicologico, politico, dramma borghese, thriller paranoico e non so cos'altro, facendo appassionare alle vicende di personaggi mai banali, complessi, stratificati, molto "umani". Quasi 600 pagine che si divorano rapidamente e lasciano la testa ronzante ancora per una settimana.

Tuttavia. Non so, forse sono incontentabile. Però, per quanto sia d'accordo con tutto quello che c'è scritto sopra...

Il fatto è che Il fabbricante di eco non è un romanzo come gli altri, che si limita a occuparsi di una materia normalmente romanzesca come tutti gli altri. Certo, un romanzo che intenda confrontarsi con un campo come le neuroscienze probabilmente parte con l'handicap e chi ci prova merita un premio solo per questo (infatti l'hanno premiato, non solo per questo). Ma ho il sospetto che in questo caso Powers sia partito già con l'idea di non poter vincere. Al massimo, di ottenere un onorevole pareggio fuori casa. Insomma, di non poter dire niente di più, circa il bersaglio grosso, di quanto già dicono le neuroscienze e di dover scegliere quindi, per affermare la propria specificità (la propria identità...) una strada minore. Se non si può dire sul cervello o sulla coscienza qualcosa di più motivato di quanto dicano le neuroscienze, infatti, un romanzo che voglia confrontarsi con le neuroscienze non può che risolversi tutto nel cerchio delle acquisizioni delle neuroscienze, va da sé. Quindi ciò che resta da fare è, per così dire, mostrarne il lato umano. Usarne le scoperte, rielaborarne la casistica e metterci un tocco di quello sguardo pensoso da scrittore, quella posa da osservatore delle vicende umane fon-

dato su non si capisce cosa. Un po' come Bones McCoy quando discute con Spock: l'esperto di sentimento, spesso però anche un po' il cazzone sentimentaloide, diciamolo simpaticamente.

Perché il rischio, scrivendo un romanzo che intende mettere in qualche modo a tema le scoperte delle neuroscienze, è che tutte le trovate più appassionanti, le riflessioni più acute, gli spunti più elettrizzanti, narrativamente parlando... vengano presi in prestito dalle neuroscienze. E intendo proprio presi di peso. E al romanzo-romanzo rimangano in definitiva: la storia dell'incidente di Mark, col suo astruso mistero che scoppia nel colpo di scena finale (c'è un colpo di scena) così come scoppia una bolla di sapone di bugie e spiazioni da fiction televisiva, e la storia di sua sorella Karin e del suo difficile rapporto con i fidanzati e col lavoro (tutto sommato la più originale) e infine la storia del dottor Weber, dramma dello scrittore di mezz'età in crisi col lavoro con sbandata sentimentale piuttosto rothiana, alquanto artificialmente gonfiato con inserti di frantumazione dell'io degni di miglior causa.

Sì, l'io è un palcoscenico, una pellicola superficiale di autointerpretazioni scivolose e mutanti, l'identità è un fragile vascello e non solo per il protagonista cerebroleso, ma un po' per tutti. La coscienza è una pellicola applicata a casaccio sopra milioni d'anni di evoluzione "rettaliana" che non intendono levarsi di mezzo a poco prezzo. Ma insomma, non è che non lo sapessimo già, o non siano cose dette tremila volte, persino opinabili in certi casi (forse trattare la "coscienza" come un fatto e sperare di scoprirla qua e là nel cervello non è il contributo migliore delle neuroscienze). Limitarsi a questo e farne "il punto di vista dello scrittore", rischia quasi di sembrare consolatorio. Se uso la frantumazione dell'identità come visione del mondo, eccola in fretta disponibile di nuovo come identità, psicologia di ritorno, stampella di supporto umanistica, preludio a qualche specie di lieto fine. Mark tornerà in sé con le pillole? Weber tornerà dalla moglie? Karin troverà un buon lavoro? E persino il colpevole potrà spiare? È possibile che finisca così.

Questo ha da dire la letteratura di fronte agli choc scientifici? McCoy contro Spock, ahimé vince Spock tutta la vita: non ha bisogno dopo tutto di fornire interpretazioni, gli bastano i dati. Gli abissi del cervello, su cui la letteratura scientifica e divulgativa, che Powers ricalca con sospetta fedeltà, getta inquietanti luci, non sono sondati molto più di quanto lo fossero prima (e certo non sono interpretati in modo granché più originale di quanto siano usi fare gli stessi scienziati). La scommessa del romanzo - raccontare, fare letteratura al massimo livello intorno a un tema impervio come l'identità, non più indagata con le armi classiche e un po' estenuate del campo letterario, ma prendendo per le corna il toro scientifico - parrebbe persa per forfait dello sfidante.

Persino la scrittura appare di colpo un po' troppo timida, quasi spaventata dal compito impossibile che l'autore si è dato. Splendida, perfettamente tesa e adeguata, se parlassimo d'altro, se questo cioè fosse un romanzo come tanti altri.

Kundera una volta ha scritto che la grandezza di Kafka è che ci porta dentro una barzelletta, e ci mostra dall'interno l'orrore del comico. Powers forse voleva mostrarci l'orrore - o la bellezza, non so - di un io frantumato e di una natura estranea, che poi sarebbe i nostri, ma quello che abbiamo alla fine è un ottimo romanzo.

Avercene, intendiamoci.

julio cortazar, bestiario

Bella raccolta di racconti di genere fantastico vagamente "magrittiani", anche se ambientati per lo più nell'assoluta Buenos Aires degli anni '40. Racconti fantastici, Buenos Aires, anni '40... Niente come le coincidenze può trarre in inganno: qui Borges non c'entra niente. Anzi, siamo al capo opposto. Cortazar procede da un solido realismo con venature psicologiche, medietà borghese, famiglie in interni, che disturba attraverso cunei di perturbante - lo strano, il misterioso, l'oscuro, il bizzarro, il perverso - che ne cambiano a posteriori la coloritura. Cunei inseriti sempre con classe, con una certa moderazione e con le buone maniere. Siamo insomma ben saldi nel Novecento, e senza prendersi troppi rischi. Laddove Borges è notoriamente scrittore del secolo successivo.

corman mccarty, la strada

Su una Terra post-catastrofe ormai priva di ogni vita tranne pochi raminghi senza speranza, anche il melodramma è un sopravvissuto che deve cavarsela con quello che ha. L'autore riduce al minimo gli elementi intorno alla coppia scatena-emozioni per eccellenza (genitore e bambino) ma li usa molto bene per il suo scopo: suscitarcì un'angoscia via via più straziante e infine darci una bella mazzata per farci piangere. Se poi siete freschi di paternità, come il sottoscritto, vi consiglio di avvicinarvi con estrema prudenza. A tratti, grazie a un dosatissimo uso dell'horror, Mccarty ci fa persino palpitare per i protagonisti, il che in un quadro quasi privo di elementi è maestria. Altra tecnica intelligente per riempire un quadro vuoto e una struttura drammatica già del tutto chiara dopo 10 pagine è l'attenzione ai particolari, le lunghe descrizioni minute degli oggetti abbandonati di un'umanità tramontata per sempre che il protagonista trova e raccatta per sopravvivere: una pietas delle cose più forte perché trattata con freddezza "oggettiva". Tanto di cappello, insomma.

Resta il fatto che, complice anche un finale un po' consolatorio che ammicca già alla versione cinematografica, far piangere e basta forse non basta per fare letteratura che parli anche al cervello.

michele mari, tutto il ferro della torre eiffel

Che difficile scrivere qualcosa di sensato di un libro come questo, faccenda superiore alle mie forze. Il punto di partenza dovrebbe essere: quando tutto è riproducibile, e l'oggetto unico non esiste, l'opera perde aura. L'arte perde il suo scettro, che gli veniva da una presunta separatezza. Fin qui, forse, Benjamin. Ma ecco che l'aura scac-

ciata dal cielo finisce nei sobborghi e infetta qualsiasi oggetto, qualsiasi prodotto fatto in serie, purché debitamente sottratto al suo uso e funzione e presentato come reperto, memoria, luogo sentimentale per eccellenza, carabattola e cianfrusaglia, materializzazione della colpa e del dolore (tema già presente in "Tu sanguinosa infanzia", dello stesso autore). Nel museo-Proust la madeleine è in plastica pressofusa ma non per questo smette di emanare quella strana vibrazione, quel fascino della trasfigurazione. E questo è Mari. O almeno sembra, perché subito si tuffa in una giostra narrativa che fa di Benjamin vagante a Parigi e del suo amico Bloch (coppia quasi beckettiana) due spiantati cacciatori di cianfrusaglie letterarie, mentre scrittori e personaggi compaiono sulla ribalta a intere legioni mischiati tra loro senza cura delle regole della logica e dei rapporti temporali, dentro un mondo che intanto osserva la propria struggente autodistruzione peraltro fomentata da nani nazisti che tramano ad ogni angolo di via (e che paiono temere curiosamente solo l'esorcismo del ferro). Il tutto in un romanzo che non si vorrebbe mai smettere di leggere, intessuto com'è del fascino narrativo elementare e un po' sconclusionato del favoloso. Postmoderno con l'anima. Però temo di non aver fatto così che un elenco di questioni e di non aver detto niente di che, e pazienza.

LATO B

divagazioni



kundera in brianza

Ieri sera sopra la Milano-Meda appena fuori dal confine di Milano, dove le due carreggiate si infilano guizzanti nella distesa di capannoni industriali e centri commerciali, villette, tralicci e residui di campi coltivati che una volta si chiamava verde Brianza lasciandosi alle spalle il piombo della città, proprio lì sopra sono passati due strani uccelli. Avevano il collo lungo, la testa piccola, il corpo grassottello e ali triangolari. Però non erano anatre. Noi eravamo in auto, nella coda silenziosa, mentre fuori accennava a piovere. Andavamo a casa e io avevo comprato due bottiglie di vino.

Però non c'entra anche se mi piacerebbe andare avanti, ma non sarebbe un racconto dato che è successo davvero, no? Quindi perché scriverlo, senza personaggi e senza storia? È vero che se sta scritto, se sta qui, proprio qui dove leggi, non lì, qui! qualcosa come una storia implicita si allestisce e le lettere diventano personaggi, "noi" non siamo noi, nascoste tra le righe si muovono azioni invisibili come topi, scorrono flussi che si piegano in rapporti di forza, in architetture che mostrano il diagramma di prevedibili sviluppi. E tutto succede anche parlando d'altro, di idee, di cose, come insetti posati sulla pagina bianca. Bella scusa no? Troppo facile. Ecco che siamo andati avanti, ma girando in tondo o come per l'illusione di una corsa sul posto.

Venendo al punto, la raccolta *L'arte del romanzo* di Kundera è interessante e si legge rapidamente. A me non piacciono i romanzi di Kundera. Non dovrei fare affermazioni del genere visto che ho provato a leggerne uno solo. Quando ci ho provato, anni fa, trovavo che ci infilasse troppa filosofia. Il che è grave solo se uno che non la capisce. Intendo Kundera. Secondo me se la inventava. Era kitsch, secondo me. Curioso, no? Magari bastava andare avanti.

Però questo libretto è interessante. Ogni tanto leggendolo si vede benissimo che pensa a se stesso come un grande romanziere, insomma è piuttosto pomposo; parlando dei suoi libri, di come li ha scritti, sembra che stia leggendo l'enciclopedia dell'anno tremila al capitolo sui più grandi scrittori di tutti i tempi. Probabilmente è per via del successo che aveva in quel periodo. Il successo rende chiunque un po' vanesio.

Però ci sono dentro delle belle frasi. Ad esempio quella sul kitsch, per l'appunto, che definisce con questo giro di parole: il bisogno di guardarsi allo specchio della menzogna che abbellisce e di riconoscersi con commossa soddisfazione. Oppure la parte in cui parlando del personaggio Jaromil la cui più grande felicità fino a quel momento era stata sentire la testa di una ragazza posata sulla propria spalla, cerca di definire la tenerezza: il tentativo, di fronte al terrore della vita adulta, di creare uno spazio artificiale in cui valga il patto di trattarsi l'un l'altro come bambini. A dire il vero la sua non mi pare una definizione esatta, se non si aggiunge che questa immagine dei bambini su cui costruiamo la tenerezza è retroattiva, proiettata indietro. I bambini non hanno alcuna tenerezza, non sono così, nessuno di noi era così. Sono bambini inventati quelli che ricreiamo, è un racconto di cui noi siamo i personaggi e la nostra storia l'avventura.

Comunque, le parti in cui Kundera descrive come ha scritto i suoi romanzi sono curiose, quelle in cui filosofeggia un po' meno, come al solito. A un certo punto parla di Kafka e dice una cosa bella: il comico, la barzelletta è divertente solo per chi vi è di fronte, Kafka invece ci fa entrare nelle viscere di

una barzelletta, dentro l'orrore del comico. Bello no? La scrittura da formica in trappola di Kafka, tutta ridotta al presente di K.

Il romanzo "europeo" (dice così), per Kundera, è soprattutto conoscenza: articolazione di possibilità d'esistenza, anche inedite, mostrate attraverso le forme narrative, al modo della bellezza (quest'ultima cosa non ricordo bene se la scriva lui o un altro che sto leggendo in questi giorni). Come sosteneva un filosofo, scrivere non è significare, ma cartografare, anche contrade a venire (contrade? Ma come parla la gente?)

Il romanzo a suo parere è valido se dice ciò che solo il romanzo può dire: "la sua verità è nascosta, non pronunciata, non pronunciabile". Come l'ironia, "ci priva delle certezze svelando il mondo come ambiguità". "Chi ha ragione e chi ha torto? Più si legge il romanzo con attenzione più la risposta diventa impossibile". "Inutile rendere difficile un romanzo con affettazioni di stile; ogni romanzo degno di questo nome, per limpido che sia, è sufficientemente difficile a causa della sua consustanziale ironia".

Poi, solo poche pagine dopo, in una tirata sulla grandezza del suddetto romanzo europeo rispetto alla povertà dei filosofi, si mette a filosofeggiare e gli sfugge un giudizio su Sterne: nel suo romanzo si afferma che la poesia dell'esistenza, il suo significato, non è nell'azione ma nella digressione, nella libertà dolce e oziosa. Ma non aveva appena detto che le verità dei romanzi sono nascoste e ironiche?

Fatto sta che mi ha fatto venire voglia di riprovare a leggere un suo romanzo. A casa ne abbiamo parecchi. Ora abbiamo comprato una bella libreria, piuttosto costosa, in una di quelle grandi rivendite di mobili di cui la Brianza è disseminata, così ci staranno tutti i nostri libri. Però portarli dalla vecchia casa sarà una cosa lunga, ma anche una fatica leggera.

non penso quindi tu sei

Su Nazione indiana Sergio Garufi rilancia in modo accorato *La possibilità di un'isola*, il romanzone uelbecchiano dell'anno scorso.

A come uelbec scriva, nel pezzo si dedica una riga e mezza (scelta che mi vede concorde). Tutto il pezzo parla di quel che uelbec pensa: del mondo, della vita, della felicità, insomma cosette così, per le quali di solito noi illetterati chiediamo lumi a papa ratzinger o allo psicologo Morelli. Sciocchini che siamo.

Ecco il piatto forte:

«L'uomo è esattamente ciò che sembra essere, "una specie animale discesa da altre specie animali con un processo di evoluzione tortuoso e penoso"; nient'altro che materia destinata a decomporsi, in cui non rimarrà "più alcuna traccia di attività cerebrale, né qualcosa che possa essere assimilato a uno spirito o un'anima". La causa di questa regressione irreversibile è la morte dell'amore, inteso come sentimento altruistico di annullamento dell'individualità, il cui decesso è dovuto alle eccessive complicazioni, ai sacrifici e alle responsabilità che esso comporta. "Siamo solo corpi desideranti". La vita di un essere umano si può così sintetizzare alla stregua di quella di un bovino da supermercato: "Nato e vissuto in Francia. Macellato in Francia". (...) suprema impostura della

procreazione, che ci incatena ancora una volta alla ciclica condanna delle cause e degli effetti (...) in questo deserto assiologico e fisico si compirà il fallimento di ogni speranza (...) l'inerità del mondo non gli sembra più accettabile (...) dirigersi verso "un nulla semplice, una pura assenza di contenuto" (...) "la felicità non è un orizzonte possibile"».

«L'evidenza della morte materiale distrugge ogni speranza di fusione», aveva detto altrove.

Di quale fusione avremmo la speranza? Ve lo dico dopo.

Io per me, che nei ritagli di tempo sono un pomposo snob, ho qualche dubbio, e illustri precedenti in tale dubbio, che uno scrittore sia importante in rapporto all'ideologia in cui mostra di credere, anzi in sé la ritengo secondaria (perché egli la infiltra nei suoi libri, in quanto pensa pieno di entusiasmo o di mitomania che il mondo ne verrà mutato all'impatto con la superficie libresca, o per rispecchiarsi nella sua creazione ricevendo dalla forma scritta per retroazione una qualsivoglia definizione anche negativa di sé, un rimedio alla costitutiva irrecuperabile dispersione dei fatti dell'esistenza singolare per via dell'intensificazione emotiva derivante dall'invenzione libresca dei suoi termini e dei suoi personaggi*, o semplicemente per venir ammirato in quanto bella forma e bella in quanto propagata per contagio dalla forma scritta, non indago**).

Quel che ho intuito, da lettore, è che non è tanto importante ciò che pensa il narratore, quel che vuole dire, le sue verità su questo o quello che a volte ci propina (come se le verità si potessero brandire o possedere, come se di verità non fosse ricoperto il mondo, e non per modo di dire) ma quel che ci fa con queste verità, anzi con la verità di sé e del suo punto visuale, come mette in scena quel punto così da distanziarsi da sé di un nonnulla, inavvertitamente, anzi proprio ciò che dice quel nonnulla non dicendolo, il fatto che, senza sapere come, dentro ciò di cui parla metta anche se stesso, apparentemente invisibile, ma un se stesso visto da fuori, il che è costituzionalmente impossibile per ciascuno di noi data la centralità di sé che ognuno sperimenta di continuo e che non è che l'abitudine acquisita da neonati alla centralità rispetto alle proprie percezioni, e ciò moltiplicato per infiniti centri senzienti, ma la de-centralità di sé, quella è impercettibile: tu sei quello che non incontrerai mai. Tranne che nelle storie, insomma, e involontariamente.

La "storia" parla per lui e se è in gamba anche contro di lui. (tra parentesi, mi pare che uno dei sogni delle avanguardie fu di conquistare un realismo più ampio, contro il realismo ottocentesco che allestiva il suo teatro dell'io tra soggetti e oggetti, un realismo in cui questa de-centralità dell'io e dei suoi limiti fosse incorporata esplicitamente e non per tramite di interpretazione infinita - sogno che finì per auto-infettarsi implicando sé nella ricerca, sogno antinomico e labirintico quindi, che progredì fino a far questione di sé e ad autodistruggersi proprio nella figura del labirinto).

Bisogna immaginare che oltre all'autore, al narratore, al personaggio, all'eventuale attore ci sia un servo di scena occulto, di cui nessuno sospetta l'esistenza o che è talmente consueto che par diventato parte del paesaggio visivo (come in quei romanzi dell'800 dove devi girare 200 pagine prima di capire che il tè e le colazioni non arrivano da soli al tavolo con le proprie gambe, ma c'è un servitore che li porta, cioè i personaggi di cui stai leggendo hanno tutti servitù in casa ma nel testo manco esiste, non si nomina, come non si nomina lo scoppio del cesso, non si descrive per filo e per segno la mobilia

della cucina o, guardaunpo', il fatto che il protagonista ha studiato mentre il suo servitore sa dire in buona lingua solo sì o no).

Ma è quel servo di scena, insaputo o troppo saputo e quindi rimosso, e rimosso e quindi agente totale, è lui che sposta i mobili sulla quinta del testo e fa apparire quel che appare, e non quel che l'autore pensava di volere. Ma fuori di metafora, chi è il servo di scena, nel nostro caso, che trasforma un testo in letteratura? Chi è che salva l'autore dalla fiducia pomposa e deleteria (letterariamente deleteria, eh) nella bontà delle proprie idee? Al momento non saprei proprio.

Vi piace questa teoria letteraria? Non è così nuova comunque. Resta il fatto che pensandola così, sulla scarsa importanza dell'ideologia dell'autore in merito alla rilevanza della sua opera, devo ammettere che l'ideologia di uelbec, di per sé un distillato di patetismo sentimentaloido senza il coraggio di sé, di nostalgia del nirvana e della mamma irraggiungibile (la fusione di cui sopra, evidentemente irraggiungibile se non per regressione amniotica), di frigna da moccioso mascherata da profondo pensiero di adulto maturo e disilluso (che siderale distanza dal vero bimbetto frignante descritto senza remore in Combray, o dagli adulti infantilizzati a forza di calci nel sedere di cui in *Ferdydurke* raccontava Gombrowicz), questa ideologia incapace di pensare i propri presupposti, articolazione del tutto senza profondità, senza dialettica interna, rigida come un baccalà, devo ammettere dicevo che la presenza di questa ideologia non depone necessariamente a sfavore delle sue qualità letterarie. In fondo Céline non era un nazista? echissene... L'universo della malevolenza piccolo borghese ci sarebbe ignoto senza di lui. E che scrittura, ragazzi!

Se non fosse che di qualità letterarie, nel Nostro, io non ne vedo. Problema mio eh. A me pare proprio una liala per palati fini. Boh.

Certo in un mondo letterario in cui se non sei buonista sei cattivista, terzium non datur e anche un bidone diventa un vaso di fiori, purché abbia qualche attitudine a gesticolare le sue (sue eh, proprio sue sue... Schopenhauer questo sconosciuto) fondamentali opinioni sulla vita e sulla morte, sul bene e sul male, sul giusto e sull'ingiusto. Nientemeno. Una recensione più divertente? Eccola, nei meandri del passato.

* Proust enuncia proprio questa teoria del romanzo all'inizio della Recherche, in Combray.

** Mi pare che Gombrowicz enunci un dubbio del genere nell'introduzione a *Filodor*, in *Ferdydurke*.

come cavarsela nelle discussioni letterarie

Non è facile evitare certe brutte figure in società. Ma se non le evitiamo, quale futuro letterario potrà mai aprirsi per noi?

Questa è una domanda che cruccia profondamente molti di coloro che con timore e tremore si affacciano al bel mondo delle lettere patrie. Ma per fortuna, esistono alcune semplici

regole che possono farci uscire dai guai!

Ad esempio, quando leggete una presa di posizione su questioni letterarie, oppure cercate di raccapezzarvi davanti a una babelica discussione su questo o quell'autore, dovete avere sempre l'accortezza di osservare se sono presenti alcuni elementi ricorrenti. Questo vi aiuterà molto a chiarire il vostro pensiero, non tanto sull'oggetto in questione - che non importa veramente a nessuno - quanto su ciò che state leggendo: vi permetterà in pratica di superare brillantemente l'impressione di immobilizzante timor sacro che, a volte, certi discorsi intricati o viceversa certe opinioni nette o in apparenza nettamente argomentate, o certi apparentemente esoterici dibattiti, suscitano inevitabilmente nei profani.

La profilassi in questi casi prevede due semplici accorgimenti. In primo luogo, notate se la discussione in questione verte intorno a giudizi di valore, del tipo "questo è meglio di quest'altro", o "questo è il massimo", o "questo è il minimo", o "questo è grande perché..." o simili.

L'individuazione del giudizio non è sempre immediata: a volte esso è esplicito e ben evidente, altre volte è nascosto tra le righe.

Adottate quindi il secondo accorgimento: per stanare il giudizio dovete individuarne le tracce, che consistono nella presenza di alcune argomentazioni tipiche. Eccone per chiarezza un elenco, suddiviso secondo il livello mentale temporaneo di chi le pronuncia (detto anche, in medicina legale, eclisse temporanea delle facoltà superiori)

1. Livello caramella (o prelogico, anche detto del kitsch)
- "Bello..." (con sguardo sognante) = è bello
- "Brutto!" (con espressione di ripulsa e disgusto) = è brutto

2. Livello brutus (o animale)
- "Mi fa provare emozioni/mi procura piacere" = è bello
- "Non mi tocca" = è brutto

3. Livello che guevara (o ideologico)
- "L'autore la pensa nel modo giusto" (la pensa come me/ha la mia stessa visione delle cose, della vita, della morte, della società ecc.) = è bello
- Il contrario = è brutto

4. Livello "quanto so' figo io" (o paraestetico)
- "L'autore scrive come si deve scrivere oggi/semprè" (aderisce alla stessa moda o visione estetica o poetica cui aderisco io) = è bello
- "L'autore scrive in modo superato/inadeguato" = è brutto (variante snob: scrive in modo superato = è bello)

5. Livello della beata tolleranza (o precritico - unisce ideologico e paraestetico)
- "L'autore pensa le cose giuste (la pensa come me) e scrive in modo adeguato all'oggi" (cioè bene, cioè secondo la moda estetica o poetica prevalente o quella cui io aderisco) = è bello
- "L'autore pensa cose sbagliate ma le scrive bene" (o: pensa le cose giuste ma le scrive male) = non è il mio genere ma lo apprezzo, dovrebbe migliorare.
- "L'autore pensa le cose sbagliate e le scrive male" = è brutto

Una volta che avete individuato la presenza degli indizi sopracitati, in forma pura o in qualche variante miscelata, siete come si dice a cavallo. Infatti sappiate che:

1. in generale, intrattenersi sul giudizio di valore di specifiche opere indica di per sé una scarsa attenzione o interesse al fatto letterario (come dice in modo fin troppo tranchant l'esimio professor Van der Fryeren, "la dimostrabilità del giudizio di valore letterario è per il critico come la carota per l'asino").

2. Se poi sono presenti in modo implicito o esplicito alcuni degli elementi indiziari detti sopra, la presa di posizione o discussione cui state assistendo ha senza dubbio più elementi in comune con il Processo del lunedì o con una di quelle piacevoli discussioni che si svolgono davanti a un piatto di tagliatelle, di quanti ne abbia con un'analisi letteraria. Quindi non perdetevi d'animo: potete considerare eccessivi tutti i vostri timori reverenziali e buttarvi senza remore di sorta nella discussione. Vale tutto. E mi raccomando: divertitevi!

più natiche per tutti

Un autore satirico non è migliore dei suoi bersagli
(Lenny Bruce)

La satira fa ridere; fa anche un po' male, le due cose assieme - nel senso che a volte provoca dolore: senza esagerare, mica è una fucilata. Chi ne è colpito e soffre ahilui ferito nell'orgoglio, ha l'impressione spiacevole di essere vittima di una specie di piccolo linciaggio, una gogna verbale e in più ingiustificata: i più, infatti, si pensano innocenti e malintesi (non è il caso dei manigoldi consapevoli, che dalla satira non sono nemmeno scalfiti poiché la sanno nemmeno metà del vero).

Si potrebbe pensare che tra la satira, l'insulto fatto senso comune, e l'invito alla soppressione fisica della vittima per moto popolare non passi poi molto, e che la gogna verbale evochi senza troppa timidezza per l'appunto la gogna vera, il linciaggio manesco, la folla belluina che sciamava dal teatro e appende l'oggetto della pubblica disapprovazione per i piedi sulla pubblica via (notina*).

Ma no, ovviamente, le cose non stanno così.

La gogna, lo spettacolo pubblico della tortura, non fa ridere. Di per sé è solo un fatto tecnico, in genere violento. Per via collaterale il pubblico presente ride, e l'ha sempre fatto a partire dai giochi romani passando per i ceppi medievali fin su alla gogna mediatica, perché la gogna serve a far sbavare di piacere e di vendetta consumata chi abbia un odio pregresso per la vittima o non avendolo se lo possa inventare lì per lì. Magari l'idea stessa di "pubblico" ha a che fare con le gogne, chi lo sa.

Ma nella gogna non c'è arguzia, non si vede umorismo, se non vogliamo considerare umoristica l'immagine dell'uomo scimmiescamente seduto e immobilizzato ai ceppi (e capita che chi umili il debole assieme ne rida: natura ambigua del riso o abisso della ferocia?). Nella gogna non c'è costruzione culturale, anzi il "fatto culturale" manca proprio. C'è solo scambio di ruoli veri o presunti che siano. E scambio effettivo, reale, non per modo di dire: chi stava in alto ora è rotolato ai nostri piedi e scambia due parole con fanghiglia e topi. Chi sghignazza dicendo "ora ridiamo noi", spesso dunque

non sa distinguere le persone dai personaggi, non conosce la differenza tra scrivere "una sberla" e darla.

L'esser pubblica della gogna è infine lo strumento bellamente usato da qualcuno per "insegnare" a qualcun altro la civiltà, cioè il comando, ossia alla fine il governo dello spirito sul corpo e del ricco sul volgo (il gatto tortura il topo, e i bambini possono torturare il più debole tra loro per anni: da questo punto di vista non abbiamo inventato niente), ma essa è insieme il prototipo dell'"inciviltà", se si intende invece con civiltà il tentativo di ricomprendere la natura su un livello più proprio: è anzi un appello al peggio, al branco, a colpire l'indifeso sapendosi protetti.

Mentre la satira è proprio il contrario: colpendo attraverso una mediazione culturale - le parole letterariamente costruite, l'immagine, il motto di spirito - vuole "incivilire", non vuole far sbavare. Vediamo come.

Se un tizio viene satireggiato e si incazza, può voler dire che la satira ha colpito un punto vivo, infatti quando è moscia fa solo sbadigliare.

Ma: per convenzione l'incazzato non deve far vedere il proprio livore! Infatti si ritiene, per convenzione, che il colpito debba dimostrarsi "incivilito" e quindi debba riderne, "stare al gioco", anche se invero deve solo recitare questa parte, deve cioè ridere ritualmente, non essendo in genere affatto incivilito e volendo anzi dentro di sé con tutto il cuore gettare il satireggiante in pasto a piranha da lungo tempo digiunanti. Ma il riso rituale del satireggiato, pur abbozzato, è già sufficiente per dichiarare assolta la funzione incivilente della satira, dato che civiltà e rito pressoché coincidono, e di ciò che accade "dentro", "nella testa", le persone serie non si occupano.

(Va anche detto che spesso, debolezza dell'umano, il satireggiato reagisce andando oltre le convenzioni, in un range che va dalla controbattuta stentata all'acidità manifesta, fino alla richiesta di censura o alle minacce fisiche immaginarie o reali.)

Ma se invece un poverocristo è sottoposto alla gogna, quella vera, sarebbe curioso che si pretendesse da lui anche la risata; tuttavia la si pretende dicendo: "Che fai, non ridi più? Ridi, su". Questo però fa parte della tortura, che non è un gioco né una finzione.

Ma perché la satira è interessante?

Ovviamente c'è il caso in cui essa riveli il verminaio del potente dietro l'oro che luccica - tradotto, il lato criminale della rispettabilità. Tuttavia difficilmente chi ha vero potere ignora questo lato di sé, così che la satira non gli rivela proprio nulla, semmai lo rivela al mondo. Il che spiega perché l'autore satirico debba sempre guardarsi le spalle.

Ma più in generale, tolti questi casi coraggiosi ed eclatanti, la satira vive anche di piccolo cabotaggio, di piccoli bersagli, di piccoli atteggiamenti sbertucciati.

In questi casi è interessante perché rivela un lato mostruoso, spiacevole, imbarazzante. Animale. Diciamo: rivela l'esistenza delle natiche. E lo rivela prima di tutto al satireggiato. Non che quel lato sia di per sé mostruoso: anzi è normale. Tutti hanno le natiche. Solo che lui, noblesse oblige, le ha scordate al bordo del suo campo visuale, o smaccatamente le ha nascoste.

Diciamo che si preferisce a volte fingere, anche senza averlo programmato, che in noi trovino posto solo interessi astratti, nobili, oppure genuini, benigni, pura espressione dei nostri moti più "personali". Invece ce ne sono anche di personali in

senso meno nobile, intrecciati assieme: che ne so, l'ambizione malcelata, una paura sorda, qualcosa da ottenere, il gregarismo, un volersi mostrare così, con una faccia appena un po' migliore della propria (o un po' peggiore nel caso il maledettismo sia di moda). Il che è banale e normale: non saremmo persone se non avessimo moventi personali. Cucire su questo una "metafisica della natica" o della malvagità umana è un'attività rispettabile, ma un po' ossessiva, e spesso soporifera.

Alludendo alla "naticità", la satira rivela dunque un non-mostro (e non mostrato) che viene fatto passare, dalla vittima stessa, per mostro: infatti non lo mostra (o meglio crede di non farlo). E se qualcuno adombra il sospetto, si incazza: "Io non sono affatto così!"

Invece sì, caromio, sei anche così.

Ciò vuol dire che la satira corre un rischio: il moralismo e per contrappasso l'ipocrisia, cioè il trombonismo rovesciato, nelle forme dell'indignazione permanente o del cinismo di maniera, o della rabbia rancida dei bei tempi andati. Come se il satireggiante fosse immune da ciò che scova nel satireggiato e non invece ne rivelasse il tratto comune: anzi "il" comune. Un satireggiante senza natiche non s'è mai visto, checché se ne dica.

Ma nei casi migliori la satira ha una possibilità, tutta giocata sulla natura "culturale" del suo gioco: permettere al mostro di manifestarsi per ciò che è ossia: singolarità. "Monstrum" è ciò che non è comune, l'evento singolare, straordinario, che ci avverte della volontà degli dei. Dunque, in modo che sta al di là della capacità di comprensione del qui presente, il comune parrebbe essere il non comune.

Non c'è persona senza natica, ma ognuno ha la sua e se la deve portare dietro che lo voglia o no.

nota*

Vale anche l'inverso di chi a teatro satireggia facendo impiccare per finta Cinna il poeta per scambio di persona durante la sommossa postcesaricidio, ma coi versi che faceva in fondo non se l'era meritato? Sublime doppio gioco dell'autore.

cloni da viaggio

Arrivo a pagina 74 del romanzo *M* di Tommaso Pincio*, edizioni Cronopio più o meno intorno alla stazione di Firenze.

(*Tommaso Pincio, scrittore italiano, pseudonimo clonato dal romanziere americano postmoderno Thomas Pynchon; *M*, romanzo clone di almeno 3 o 4 libri di Philip K. Dick, in cui una voce narrante situata nel 1928 racconta una storia che si svolge in un 1969 immaginario, nella quale un cacciatore di cloni deve "terminare" un giovanissimo clone di nome Tommaso Pincio. Se non fosse vagamente soporifero sarebbe fantastico).

A pagina 74, mentre il treno attraversa le ultime colline prima di Firenze e il lettore esausto nel vagone percepisce il progressivo calo del livello di adrenalina accumulato nei due giorni precedenti, in un dialogo sibillino tra il cacciatore di cloni e un suo superiore, quest'ultimo per provocarlo gli chiede come si senta a uccidere per mestiere altri esseri umani. Il

cacciatore non si scompone. I cloni, in realtà persone condizionate ad azioni specifiche da un programma di sudditanza psichica, non vanno considerati esseri umani. Sono programmati per uccidere, e ciò li rende socialmente inaccettabili. La loro eliminazione è un dovere. Il superiore gli fa notare che il male non è patrimonio esclusivo di qualcuno. Chiunque, anche la persona più mite, può compiere le azioni più malvagie. È infantile, pare dire, questo suo voler isolare il male in una categoria di esseri viventi. È proprio sicuro, insomma, che quei cloni siano proprio quel che si dice di loro, e come fa a esser certo, soprattutto, di non esserlo egli stesso?

Si tratta di un piccolo sfregio, di una impercettibile rottura nella narrazione. Una brevissima illuminazione.

Il cinema americano, pensa il lettore abbassando la pagina e sollevando gli occhi verso i due giovani e ben vestiti pakistani seduti al suo fianco che si scambiano ogni tanto gesti furtivi, campa da decenni sulla codificazione precisa e manualistica dei ruoli e degli snodi narrativi. I buoni, i cattivi, l'onesto, l'eroe qualunque, il tipo crudele, il momento romantico, il brivido, il colpo di scena... La prevedibilità è tutto. Eppure funziona.

Si può vedere nel cinema americano una codificazione "industriale" di formule arcaiche, tradizionali? Ruoli e maschere standard delle fiabe popolari, sviluppi ricorrenti delle narrazioni tradizionali, resi astratti e riprodotti in serie, da una macchina di intelligenza collettiva - l'industria culturale - che vende sul mercato le sue merci. Pop e tradizione sono segretamente legati. Ma perché funziona?

L'industria culturale, attraverso un processo di frammentazione, ricostruzione e riproduzione per singole parti "funzionanti", illustra il piacere assoluto, l'edonismo come momento isolato e innalzato. Non conta che la rappresentazione cui assistiamo si occupi di mostrare la perfetta felicità o il terrore assoluto: il piacere dell'osservatore non sta nell'oggetto rappresentato ma nell'effetto di "senso" cui mira. Qual è questo effetto?

Imprevisto.

Due carabinieri avanzano nel corridoio del vagone e si fermano davanti al lettore. Chiedono i documenti. Il lettore posa il libro ed estrae dal portafoglio la carta d'identità. I due giovani pakistani fanno lo stesso. Anzi, uno fa lo stesso. L'altro fa come se li avesse, ma a metà del gesto la recita non gli regge. Si ferma, ha un'espressione di sconforto sul volto, un'impercettibile imprecazione alla sfortuna. Niente documento, niente passaporto, niente permesso di soggiorno. Ha l'aria di non sapere nemmeno con esattezza cosa sia.

Il primo carabiniere, resosi conto di aver indovinato la sosta, scuote la testa. Mormora con voce rassegnata una cosa come: "Che tristezza...".

Il secondo carabiniere controlla il documento del lettore, che riporta una professione fino a ieri era millantata e da poche ore ufficiale. Controlla anche il permesso di soggiorno del giovane pakistano.

Il ragazzo senza documenti è in silenzio, immobilizzato. Attende la sua sorte. Il lettore sta facendo mentalmente il conto delle possibilità che attendono il giovane pakistano: fermo, trasferimento in commissariato, accertamenti, eventuale trasferimento in cpt. Sessanta giorni di fermo ed espulsione dal Paese se i documenti non saltano fuori.

Ma ecco che senza preavviso i due carabinieri riconsegnano i documenti ai proprietari, salutano gentilmente, e vanno via. I

tre si guardano. Il ragazzo senza documenti si lascia andare sul sedile. Respira, come se fosse stato in apnea per cinque minuti. I due giovani sorridono. Anche il lettore sorride, e in una lingua inventata consiglia vivamente ai due di procurarsi dei documenti per il ragazzo. Non gli andrà sempre così di lusso.

Il lettore, in un delirio per metà dovuto all'adrenalina e per metà ad una atavica e italica paura delle divise, fantastica sul ruolo che il suo documento professionale ha avuto nella vicenda. E in pochi secondi sta immaginando scene da film americano. Il nostro eroe che difende i deboli grazie alla sua dialettica stringente e ai diritti e doveri che gli vengono dal suo lavoro. Per fortuna l'entrata del treno a Firenze ferma la fantasticheria alla soglia del Pulitzer. Meglio fare quattro passi fino al vagone bar.

A ben vedere un piacere, anche fisico, è connaturato di per sé alla significazione. La produzione di senso è sempre materialmente densa, le "piegature significanti" restituiscono intrecci di potenza fisica. C'è piacere fisico nella scrittura e nella lettura, persino nella gestualità che piega solo l'aria.

Ciò che l'industria linguistica fa è però isolare questo piacere, suddividerlo in parti, in cliché narrativi, riprodurlo, e metterlo sul mercato: l'opera soda è una promessa di solidità personale, oggettivata e possedibile, di senso, di vita; una promessa da acquistare per pochi soldi.

L'attrazione esercitata dalla rappresentazione luccicante della "vita media" operata dal pop si spiega col fatto che tale rappresentazione rende perfetta e compatta quella "vita", ce la ridà lucente e soda: osservabile. Mentre essa è per noi, nella nostra vita quotidiana, misera e priva di forma, di senso incerto, sfrangiata, dispersa e non riassumibile, consegnata alla domanda solitaria senza risposta.

Le persone diventano pubblico perché le vite che osservano sullo schermo sono terribilmente più interessanti della loro. O almeno così appare.

E, di nuovo, non "in sé", non per l'oggetto. Anche il nulla della medietà, se filmato con l'occhio oggettivante del pop, diventa sodo e sensato.

La "raccolta" operata dalla rappresentazione e dai cliché rende morto il vivo, ma nell'ucciderlo lo eterna (l'incanto dell'immagine, il vampiro e lo zombi). Questo è il senso ambiguo della cultura pop, e in definitiva del suo vero paradigma, il mercato. Da una parte promessa di vita, di senso, investimento nella rottura delle catene del non-senso sociale, carretta del mare che prendiamo per arrivare all'emancipazione dalla tirannia del passato, sogno di libertà e godimento totale del corpo, edonismo puro; dall'altra, sua riconduzione all'ovile delle codificazioni, codice proprietario che ci sottrae quello che ci elargisce nel mentre lo facciamo (solo) nostro.

Il treno ha ripreso a correre. Dopo Firenze sono soprattutto gallerie. Il lettore è esausto e bisogna dire che Pincio non è un toccasana in questi casi. Per fortuna rimangono un paio di carrozze in cui rifugiarsi per stordire di nicotina l'ansia e la svogliatezza. Gallerie, crinali di colline, gallerie, nicotina, gallerie. Il lettore non vede niente di preciso, fissa un punto fuori dal finestrino e fantastica. La narrativa moderna, farfuglia tra sé cercando di unire alla bella e meglio i fili delle proprie disordinate letture, la narrativa che ci ha formato dalla rivoluzione francese al secondo dopoguerra, aveva tra gli altri questo obiettivo: smontare, attaccandola, la sclerosi e la rigidità delle forme tradizionali che costringevano gli individui nella gabbia politica e culturale di un potere infondato e dispotico.

Il moderno è la scommessa su un'opera diversa, fessurata e fessurante, che non ipnotizza, che non fa restare, che allude a un transito nel piacere per condurre oltre questo piacere, che pretende percorso e trasformazione.

Il moderno era la critica del passato e della tradizione, la spinta al superamento nel futuro e alla liberazione individuale: era creazione dell'io, ma insieme presentazione del suo dramma.

Perché il suo vero motore era la dialettica. La negazione, l'antitesi, il superamento. L'avanguardia. In tal modo, gettato negli ingranaggi della dialettica, il moderno non poteva che riproporre di continuo e in forma rovesciata ciò che negava, a sua volta presto solidificato in una tradizione, a sua volta da superare, in una cattiva infinità mai conciliata che aveva l'aria di una coazione a ripetere.

Il moderno portava quindi in sé la negazione, riproponendo all'infinito la contraddizione del superamento senza giungere mai alla sintesi cui segretamente aspirava. Ed esponendosi allo scacco. Creava l'individuo e insieme lo negava. Lo isolava e nel contempo avrebbe voluto unirlo. Poneva la libertà e nel contempo riproduceva ambigue dipendenze. Aborriva la tradizione e spianava la strada al pop e all'industria culturale, che di nuovo aborriva, eternamente non conciliato.

Ciò che differenzia il postmoderno, il posto in cui siamo ora, dal moderno non è l'assenza di critica, la pacificazione, la resa a ciò che accade. È proprio l'assenza di dialettica. Il postmoderno abolisce la dialettica, quindi nega l'esistenza al passato e al futuro storici e critica il presente attraverso la sua mera presentazione in forma di "passato", di dato, di tradizione (o di "pop" come versione moderna della tradizione): presentazione del presente come completa aderenza a sé senza resti (il delirio della superficie, la sua oscenità dispiegata), senza uscite, senza fuori.

In tal modo non dà luogo ad alcun superamento che riproponga lo schema dialettico e avanguardistico del recupero della critica, della elargizione di nuovo futuro al passato che si nega, ma rimane sulla critica del presente. Il postmoderno nega l'azione (e la rivoluzione) come territorio della critica. La sua operazione è piuttosto il rovesciamento (detournement), cioè la proposizione dello stesso in forma d'altro, nello stesso posto.

Dopo Bologna il lettore tornato al suo posto fatica, rema nelle pagine divagate e tortuose di Pincio, più fastidiose di un'entra ed esci in galleria: appena scorgi una cosa lontana da guardare al finestrino, da immaginare, l'inattesa murata nera te la toglie sul più bello. Ora invece del clone farebbe carte false per il modello. Vorrebbe avere tra le mani Dick, il maestro dell'intreccio e della narrazione "collettiva" a lungo confinato nel "genere". Le storie di Dick, pensa il lettore con una malcelata nostalgia mentre conta quante pagine manchino al prossimo dialogo, procedono tutte contemporaneamente sulle loro linee come automobili sulle corsie parallele di una highway a nove corsie che deflagreranno a un certo punto colpendosi con precisione millimetrica, mentre i ruoli iniziali e le strutture progressivamente si torceranno su se stesse, finché il lettore, anche questo lettore, si troverà di colpo in un luogo sconosciuto e inspiegabile, senza capire come vi sia giunto né come orientarsi. Lo stile dickiano a volte sciatto e seriale ha l'effetto di produrre impalcature narrative che procurano una singolare ipnosi vigile, in cui le figure tipizzate sono talmente se stesse, sono talmente schiacciate sulla loro medietà da rivoltarsi come guanti, diventando altro da sé.

Dick è "pop" e nello stesso tempo sfonda il popolare, le figure, le maschere. I ruoli codificati continuamente ruotano e si scambiano di posto intorno al mozzo vuoto della coscienza attonita - il personaggio centrale, alter ego dello scrittore spaesato - che non prende partito. Dick sfonda il popolare nello stesso gesto con cui lo pone, in modo non dialettico: non è letteratura di fantascienza ma, si potrebbe dire, sulla fantascienza, sulla cultura di massa come eredità delle forme popolari. Egli "rimane sul posto", sul presente, sulle forme tradizionali, e le sposta impercettibilmente di lato tutte assieme, e con ciò, lentamente, le rovescia, le usa al contrario. Non nega, non innesca il motore della contraddizione, ma "salva" (o dannava, allo stesso modo), piega. Non è un attacco avanguardistico - e presto aristocratico, secondo lo scherno della dialettica verso chi la usa - contro il linguaggio medio, contro l'uso quotidiano: non innesca il precipizio "storico". Piuttosto è un precipizio aperto nel presente in cui il pop cade, un gorgo da cui esce trasformato.

Indifferente a tutto, il treno entra nella Stazione Centrale in perfetto orario.

un altro gioco di specchi

Sul paginone di cultura del Corriere di oggi Vittorio Sermonti parla di poesia (casualmente in coincidenza con un'iniziativa editoriale del Corriere stesso, e che *vvuu fa*). Sermonti suggerisce di leggere le poesie ad alta voce, almeno mormorandole, ma in modo da ascoltarsi leggere, da "rendere affetti se stessi con il proprio gesto vocale", come si dice in filosofese. Dice:

Quando leggiamo un grande libro di poesia (ad alta voce, ndr) ci lasciamo leggere dalla nostra voce o, se si preferisce, ci lasciamo testimoniare, tradire dalla nostra voce (...). Se recitare è, in un modo o nell'altro, nascondersi dietro una maschera, leggere è ostendere la maschera che nascondiamo sotto il volto.

Che vuol dire? Mah... Rimaniamo in tema. Lorenza parlava una volta del "poeta che legge la sua poesia davanti a tutti". Il reading, insomma. E ne parlava come di uno spettacolo imbarazzante.

Difficile darle torto... Trovo poche cose imbarazzanti come un poeta che legge in pubblico la sua propria poesia (non sto parlando di attori, ma di autori che sono in quel momento attori e personaggi, tutto assieme. Tre lati della scrittura che esplodono nella lettura di sé. Il che succede in quel caso e anche in un altro, non lontano da qui...).

Precisiamo, qui si parla di poesia scarsa; ma è anche vero che la poesia scarsa costituisce, fino a prova contraria che può sopraggiungere non prima di cent'anni, il 95% della poesia. In certi casi il 100%.

E' un imbarazzo inaggrabile che mi ha sempre fatto fuggire, vergognandomi "per gli altri", quando mi sono trovato in quelle occasioni. Ma è un imbarazzo strano, come si vedrà. (E in effetti non è vero quel che ho detto perché una volta, inaspettatamente, ascoltai la voce monotona e cantilenante di Tiziano Rossi che quasi scappava dalla sua poesia, e fui trasportato senza preavviso dentro una stupefacente macchina

aerea di suoni, ritmi, immagini, percezioni che faticai a ritrovare persino sulla pagina scritta...).

In un ambiguo saggio contenuto in *Come stare soli* (dico ambiguo perché qualcosa non quadra lì dentro, ma è un altro discorso), Jonathan Franzen, autore de *Le correzioni* collega la vergogna alla nostra concezione del rapporto tra pubblico e privato. La vergogna accade laddove a) vi sia distinzione tra pubblico e privato e b) essa venga sforata: quando il pubblico entra nel privato o il privato nel pubblico.

Se qualcuno mi sorprende (mi "pubblicizza") in un atto privato mi vergogno, ma non mi vergono se non "so" che questa cosa sta accadendo (affidiamo le nostre cartoline private alle poste dove qualunque impiegato può leggerle e farsi due risate, ma non ce ne preoccupiamo. Ma ci imbarazzeremmo a consegnare la stessa cartolina a un ufficio postale in cui sappiamo lavori un conoscente, nell'ipotesi remota che la legga...). Ugualmente, se qualcuno compie un atto privato in pubblico (inizia a fare pipì a due posti da noi in metropolitana, o sproloquia da solo ad alta voce), ci vergogniamo, come se la riservatezza violata fosse la nostra e non la sua.

Da ciò e da altro Franzen desume che il privato (la privacy), lungi dall'essere minacciata come si dice per luogo comune, è invece oggi trionfante e pervasiva, informa di sé sia la vita comune che la tv e la rete (si parla in tv o in rete di cose di cui ci si vergognerebbe a parlare su un marciapiede); sostiene inoltre che gli spazi "pubblici", quelli dove non si può stare in mutande e dove vige la "formalità", la dissimulazione, la maschera pubblica, sono ormai rarissimi: le strade - a meno che qualcuno non ci imponga la sua privacy parlando al telefonino - qualche ufficio pubblico o governativo, qualche raro spazio del mondo del lavoro in cui si deve essere formali. Sono, questi, i luoghi pubblici in cui "ogni cittadino è il benvenuto e dove la sfera puramente privata è esclusa e limitata". Luoghi che Franzen rimpiange e rivendica.

Ma che c'entra questo con la poesia? Anzi con la lettura della (propria) lirica? Non è la poesia proprio il luogo della formalità, della forma, della retorica, della lingua letteraria come maschera? In fondo, del pudore e della dissimulazione? Gli ingenui pensano che la poesia sia palpito e sentimento: essa è semmai, anche in quel caso, il palpito del palpito, la sua sezione, la mostrazione della sua possibilità, del suo entrare nel mondo. È il lavoro della lingua su di sé, la sua seconda potenza che, nel produrre una "forma-vivente letteraria", fa esplodere il nesso tra evento del mondo - palpito compreso - ed evento della lingua. Scrittura che fa piega, che fa ricciolo, fa greca, fa pannello, diventando scrittura di scrittura anche senza volerlo anzi proprio parlando di "altro da sé", anche allora mantiene un commercio ambiguo con quel sé di cui (non) parla.

Allora, per capirci, prendi lo spogliarello di una casalinga: una faccenda di per sé neutra (magari bella se sei il destinatario). Ma se la metti in tv in prima serata e la fai presentare a un comico volgarotto, subito diventa grottesca, suscita imbarazzo in chi è affetto da pudore, lazzi e sarcasmo negli altri, anche se quel sarcasmo e quel pudore sono a ben vedere le sole cose di cui vergognarsi. Il corpo è solo il corpo.

Anche nella scrittura ci sono i corpi, pur se in modo strano (al modo del non esserci si direbbe) - e anche la scrittura ha un corpo.

Ma non ci siamo ancora. Infatti nel reading non c'è volgarità, tutt'altro. Anzi, in genere sono tutti molto compresi e compunti, come officianti a un rito (direi un funerale, a giudicare

dalle facce) persino quando sono volgari per partito preso letterario. Anche si proseguisse in questa stramba analogia tra lettura di poesia ed esibizione di vergogne, non si spiegherebbe ancora l'imbarazzo.

Intendiamoci, non sono affatto contrario all'esibizione delle "vergogne". Au contraire. Il punto, ciò che mi "imbarazza" quando vedo l'esibizione dei corpi-parola, è piuttosto la contorsione che sta dietro al gesto di chi non sa e nel non sapere implicitamente nega, trasfigura, angelica e infine porge irricoscibile un piatto prelibato di cui pare vantarsi, senza sapere "cosa" sta in realtà mostrando, magari pure fiero d'averci infilato un po' di sesso o di morbosità per mostrarsi trasgressivo e alla moda, con l'ambizione sciagurata di "scaldare la sala" (mossa davvero imprudente, come si può capire). L'estetismo, e il suo imbarazzante equivoco...

Come se tutto, anche e soprattutto il testo più classico, astratto, delicato o austero, non fosse già, nel suo punto cieco, nel suo sbocciare, un mostrare "vergogne" - cioè corpi - ripiegate all'infinito:

(la scrittura, e poi la scrittura letteraria: la retorica, i suoni e le rime, e poi il posto tra le cose di chi scrive e che da quei suoni trasuda, e poi tutto quanto colui che scrive col suo corpo traducendo e carnale e poi il suo mondo, la carta su cui scrive, le matite rotolanti, i libri intorno, la scrivania con le sue gambe che iniziano a tremare, il pavimento, i muri della casa tutti quanti a mezzo giro, la porta e il pianerottolo, l'androne giù per le scale avvitate, i marmi smossi dai basamenti e sollevati, il palazzo intero che si imbarca, e poi fuori la cancellata col portinaio a mezz'aria che ruota col cane al guinzaglio, i passanti in bicicletta, il tram coi passeggeri presi dentro, la strada, le case tutte quante sollevate, e poi il quartiere, i tetti dall'alto coi piccioni in volo frantumato, gli aeroplani risucchiati con la scia, la città intera, il paesaggio fino alle montagne a bocca spalancata, tutta quanta la pianura e poi il cielo e le onde radio e su fino alla notte nera e stellata e infine, lui stesso scrivente che si riguarda precipitato in un angolo remoto: tutto che ruota, si solleva e ripiega in un ciclopico o miniaturizzato gorgo e si infila vorticante fin nella punta della penna che scrive queste o altre parole).

Cito: «Kundera parla del kitsch, dandone una stringata definizione: "(...) l'ideale estetico dell'accordo categorico con l'essere è un mondo dove la merda è negata e dove tutti si comportano come se non esistesse. Questo ideale estetico si chiama Kitsch". Ma cosa intende con accordo categorico con l'essere? È una fede fondamentale, scrive Kundera, derivante, ispirata dal primo capitolo della Genesi, "dal quale risulta che il mondo è stato creato in maniera giusta, che l'essere è buono e che è quindi giusto moltiplicarsi". In questo creato perfetto, aggiunge, non c'è posto per l'idea che un dio possa avere gli intestini».

Divagazione etimologica

Il concetto di osceno è usato in vari modi: ad esempio per il Moderno è "il nascosto" da svelare, in genere è il potere o la violenza che si celano dietro i volti rispettabili e le buone maniere di chi mangia aragoste a pochi metri da chi muore di fame; per il Post-moderno è invece "l'infinitamente visibile", l'esposto, la superficie, la mostrabilità assoluta, lo spettacolo a cui tutto è ridotto.

Osceno è il brutto, l'immondo, il deforme, il mostruoso: *ob-coenum* (= gr. koinòn immondo) e solo per traslato: impudico, senza pudore. Ma cosa è mostruoso, il *monstruum*? È il prodi-

gio, la cosa stra-ordinaria, ciò che mostra (monè) la volontà degli dei. Quindi il “fuori dalla natura” e solo per traslato il “contro natura”. Ma, di per sé è piuttosto ciò che non ha uguale, ma solo differente. Il singolo. Io, e anche te. Ecco, sono come due bolle d’aria che si toccano e si rispecchiano: di qui il mostro, di là l’individuo.

L’imbarazzo è allora forse l’accorgersi che “non sanno cosa stanno mostrando”, o “pensano di mostrare l’opposto di ciò che mostrano”.

Per questo l’esibizione lirica assomiglia così tanto, per me, allo spogliarello. E a questo strano corto circuito tra “pubblico” e “privato” che esiste da quando esiste lo “spettacolo” di sé (da quando esiste la scrittura, secondo alcuni).

Il pudore e l’io, la scrittura e la carne sono ben segretamente imparentati... Nella scrittura siamo implicati in modi che non hanno riguardo per la nostra volontà, e a poco serve nasconderci dietro il dito dell’ufficialità e della scrittura pubblica.

Non è certo un caso (per parlare del caso che ci vede all’attenzione) che siano i “funzionari” della parola pubblica - giornalisti, professori - a mostrare scandalo per lo sfondamento tra pubblico e privato di cui il postmoderno è pieno - in rete, in televisione... Più possibilisti gli scrittori, che sanno di cosa è fatta la poesia - di carne né pubblica né privata - chiedono solo che la forma faccia da mozzo su cui ruotano scambiandosi di posto i due lati della scrittura.

Dissimulazione e verità, maschera e io, finzione o esposizione del privato forse non sono alternativi, come alcuni, molti, pensano. Anzi, forse solo dove c’è uno ci può essere anche l’altro. E trovano posto nella scrittura, luogo di esplosione reciproca di un “pubblico” e di un “privato”.

Per “mostrare” all’opera queste necessarie contorsioni, leggete questa poesia. Qui una voce narrante che non si presenta sostiene che Giulio viene letto come fosse “vero”, ma egli (Giulio) sa di non esserlo, di essere finzione, poiché senza finzione non si dà letteratura.

(...)

vorrebbe non aver mai pubblicato
le sue storie, vorrebbe non aver mai fatto
ciò che ha fatto. Eppure riceve
lettere commosse, c’è chi gli scrive
frasi come: «...Mi hanno fatto bene
le tue storie... Mi sembra di rivivere
da quando le ho lette...» – sorride
di queste lettere così ingenuie,
Giulio, a volte, lui che sa
cos’è l’artificio, il falso, l’abilità
tecnica – «...Una voce così tenue
ma così forte... E così sincero...
Tutto quello che scrivi è vero, vero?...».

Giulio ha l’esperienza del falso.
Sa che i ricordi mentono.
La vita che ha vissuta è un caso.

Va bene. Interessante. Ma: questa voce narrante chi è? Se fosse il “vero Giulio”, dovremmo dedurre per coerenza che quella che stiamo leggendo non è una poesia. Ma ci sembra una poesia, ne ha tutta l’aria. Qualcosa, non sapremmo dire cosa, ce lo dice, a dispetto dei cent’anni che non son passati. È una bella poesia, non ci sono dubbi. Allora anche questa voce fuori campo ne fa parte, quindi è una finzione. Ma se così è,

quello che ci ha appena svelato circa “Giulio” va ancora inteso come “vero”? “Que!” Giulio dunque è il vero Giulio e le cose che dice sono vere. Ma se così è... E si ricomincia, a specchio ritorto.

Come si vede, non si può dare una risposta giusta a una domanda sbagliata. Dobbiamo cambiare idea sul “vero”.

A volte Giulio non sa più se è vero
ciò che ricorda, o un’invenzione. Sente
che qualcosa se ne va, e ci spera.
È come, dopo un’emicrania, quel leggero
intontimento che resta. È come
un gran silenzio dopo un gran rumore.
È come, al posto del dolore
che si temeva, l’anestesia che opprime
ma non fa male, anzi dà sollievo.
Non fa male, dà sollievo. È vero.

Tutto ciò è curioso se si pensa che l’antenata più lontana della nostra lirica, almeno così si dice, non veniva - né poteva esserlo - scritta da nessuna parte, esisteva nell’atto della sua recitazione orale (per coerenza non dovremmo chiamarla “pubblica”) e della sua continua rimemorazione e che, ancora in tempi più recenti, mettere in scena un uomo solo che legge un libro in silenzio era sufficiente per scatenare il riso (questo è un ricordo del liceo, non garantisco). Che abbiamo fatto alla poesia, e a noi stessi, diventando “letterati”?

E cosa facciamo ora, diventando “oratori elettronici”?
Ma in tutta questa divagazione che mena il can per l’aja, rimane il fatto che qualcosa in me, ostinatamente, pensa che la poesia sia una cosa di cui un po’ occorre vergognarsi. Da non mostrare in pubblico. Ad esempio, io scrivo poesie (scarse, come ho detto) fin da ragazzo ma non l’avevo mai confessato a nessuno, nemmeno alla mamma o alla fidanzata, quando c’era. Ma scherziamo? (Come dite? Le avete viste e ho fatto bene? Non parlate troppo presto...). Fino a che, dopo 25 anni che scribacchio e nascondo, non ho scoperto internet. Allora sono scivolato sulla banana e le ho messe in giro. All’inizio, va bene, nessuno sapeva chi ero, grazie al nick. Ma ora che qualcuno ha collegato le due cose - la mia persona e quelle poesie - non so più cosa fare... Mi sono incastrato da solo per malriposta vanagloria. Eccole lì, che mi guardano. Eccomi qui che sto al gioco.

Come diceva uno, lo scrittore è un fallito. Ma, aggiungo, il poeta è uno che se ne vanta.
(Quel signore, quando gli chiesero perché avesse aspettato di avere 42 anni per pubblicare il primo di tanti libri che lo rese autore noto e raffinato, rispose che “è dura rassegnarsi a essere un miserabile...”).

C’è possibilità di venire a patti con se stessi? Probabilmente sì. Ma non serve.

bonus track (da leggere ad alta voce)

Glorificare, glorificare, terragne litanie!
per esempio la singolare consistenza dei denti
o le patate tanto utili per il sostentamento!
o la moltiplicazione di cucce e di tane
e certi pensieri volanti e anche camminanti,
con in primis l’amore bellissimo, consenziente!
Quando - spostandosi e gesticolando nelle bassitudini
attorniate da acque e da analoghi ornamenti

come il muschio modesto oppure l'erba matta
sotto il chiasso del temporale che confusamente parla -
instancabili si va verso le mete non evidenti!
Poi l'abbracciarsi, la confidenza degli sbagli!
e quel suo muso che mai più non si cancella
dalla tua passione vita natural durante!
E così sia questo bruscolin di luce!

(Tiziano Rossi, Litanie)

*

Il manierismo è un equilibrismo pericoloso: non è la copia di un originale, ma è l'originale che imita la copia o addirittura copia se stesso, nel momento del suo farsi. Ciò che dice non è ciò che dice, ma solo grazie a questo lo dice. Solo per questo, per essere così ritorto su di sé, può agire in modo diretto. E' vero, ma è presentato come se fosse falso, e per questo torna vero in modo diverso. Non c'è mai, né ci deve - né ci può - essere "sincerità" completa: rimane una pellicola che ci salva, ci permette di non aderire a noi stessi. Questa è la tecnica, alta o bassa che sia. L'oggetto del manierismo è quindi sempre se stesso ma, in senso più vero, è il processo stesso del venir prodotto in generale. C'è una malizia, ma non verso chi legge o chi scrive, ma verso la forma e chi se ne fa incautamente depositario.

**

Quando scrivi è perché gli altri - che sono te, da sempre - stanno ritornando. Non sei tu che vai da loro. Quindi c'è lo scritto, e nello scritto accadono delle cose. Solo se osservi cosa succede dentro uno scritto (anche il tuo, soprattutto il tuo), senza vederci dietro un io, puoi permettergli di agire, cioè di fare ciò per cui viene fatto. "Io" è un fantasma fratturato, l'altro di conseguenza è un ritorno. C'era già. Il solipsismo è una cretinata. E poi, l'altro che torna indietro di rimbalzo nella scrittura ci piomba dentro da tutti i lati, poiché i "nostri" altri, gli altri in noi, stanno anche appesi ai rami delle piante. "Non si legge solo la scrittura, anche la trama di un'edera ha una possibile lettura" (I.)

manierismi: io non è io

Ti saresti chiesto, magari, di che natura è la gratificazione. Insomma: perché? Ciò che scrivi a volte ti appare dotato di un senso, di una pienezza che va al di là delle parole scritte, che magari sono del tutto insensate. Per questo ti rileggi, una, due, tre volte, poi esci a fare una passeggiata e ti guardi in giro nel pomeriggio pieno di ragazzini che escono di scuola al primo sole di primavera e per un po' ti senti giustificato, pur se la tua vita, come diceva uno, se ne sta costretta come dita dei piedi. Sei sempre tu quello scritto? Forse sì, anche se non è "io" quello che dice io nello scritto. Ma è io quello che l'ha scritto. E quello se ne va più leggero, appagato, risolto per un istante, perché ha lasciato un sassetto, o un oggetto che si rigira tra le mani, fatto, e quell'oggetto è la propria metafora vivente, o meglio la metafora morta di un vivente a veder bene. Una scoria, si può anche dire, un residuo di sé. Secondo alcuni un escremento bello e buono, anche se non è bello né buono.

Ma tutto ciò vale anche fuori di qui. Vale da decenni anche per tutte le cose che hai scritto e messo in un cassetto ben chiuso perché nessuno le leggesse.

Quindi qui c'è dell'altro. Alcuni la chiamano vanità, cioè piacere dell'essere riconosciuti come colui che ha scritto quella cosa, e magari ammirati o più probabilmente compatiti o forse disprezzati a causa sua.

Ha più a che fare allora con il numero di chi ti legge che non col fatto di rileggersi ed è un piacere di natura diversa, che non la percezione di una sensatezza, di una pienezza misteriosamente elargita dai segni lasciati su un foglio. E' piuttosto il risarcimento postumo con cui il rimando altrui colma il tuo inaggrabile disagio, la tua consueta consapevolezza di non essere.

Pensi, non per menar vanto che non ne hai motivo, che questo piacere sia per te meno piacevole dell'altro. Forse perché, come molti altri, ne hai fatto sempre a meno, e ti ci sei abituato, altroché. E poi questo piacere della vanità per molti versi ti dispiace anche, perché esporsi comporta ricevere sguardi e gli sguardi come si dice volentieri sono lame, di cui spesso faresti a meno. Non solo gli sguardi di chi non ti ama: anche quelli di chi ti ama scorticano, forse persino di più. Ti impongono una maschera che finisce per andarti stretta. "Io" diventa io, e non te lo scollì di dosso. Il palcoscenico non è il tuo elemento naturale, anche se poi te la cavi, o così fai credere. Allora ti saresti risposto: la gratificazione non è lo sguardo numerabile e astratto tradotto in lodi o in sputazzi, è lo sguardo non numerabile tradotto in attenzione segreta, che si presenta a volte in parole rivolte di nascosto, fuori dallo sguardo generale.

Probabilmente è la gratificazione di scoprire una corrispondenza singolare con un'unica persona, una sola, una corrispondenza che scorra nei due sensi.

Probabilmente scrivi per una sola persona, che ogni tanto compare, con nomi diversi, nella tua casella di posta, e ti dice cose né di lode né di scherno, ma parla di sé come parlasse di te. E se dovessi guardarla in faccia, con ogni probabilità dovresti ammettere che è la stessa che qui, in lungo e in largo, ha detto "io". Tranne che qui, per l'appunto, dato che ti piace truccare il gioco.

Qualcuno dice di scrivere per se stesso. Tu scrivi forse per un altro che abbia il tuo stesso volto, da te medesimo generato?

(
Il desiderio

di scrivere appare così simile all'altro di amare intensamente, qualcuno. Essere riempito o riempire lo spazio aperto dove iscriversi intorno al tondo curvare delle lettere presso il bordo. Desiderio insazietà, enigma. Il fuoco brucia nascosto incendia di luce un lembo di materia e veramente inganna.

)

1. I racconti che svaniscono dalla testa lasciano qualcosa

Estremizzando, non si comincia mai una frase col gerundio. Estremizzando, comunque, ci sono almeno due categorie di persone (quelli che dicono che ci sono due categorie e quelli che...): quelli che si ricordano per filo e per segno le trame dei film che vedono o dei romanzi che leggono, al punto da saper descrivere minuziosamente avvenimenti, sequenze di accadimenti, nomi di personaggi e magari anche ambientazione delle scene molto tempo dopo, a volte per sempre, e quelli invece che dopo un'ora dall'uscita dal cinema o un paio di giorni dall'aver chiuso il libro che pure li ha tanto appassionati, vedono con un certo terrore precipitare trama e personaggi in una nebulosa biancastra e indistinta, dalle cui nebbie dense spuntano a malapena e senza coerenza un volto qui, una scena là, un particolare quaggiù, spesso tutti piuttosto insignificanti.

Estremizzando, e solo perché appartengo al secondo tipo di persone, anzi sono un caso limite di questa tipologia, il caso che giustifica l'uso stesso della parola *estremità*, e perché ho da tempo superato il terrore dello svanire sistematico della memoria fattuale e me ne sono fatto una ragione, posso millantare un pregio, un vantaggio nell'appartenere a questa seconda categoria.

Estremizzando, infatti, queste persone che non ricordano nemmeno vagamente cosa è successo, non dimenticano mai invece uno stile, un'atmosfera, un'impressione, un contesto, e saprebbero forse distinguere dopo pochi istanti "l'inconfondibile" ma confondibilissima mano del tal romanziere o regista, ne percepiscono a naso i rapporti di simpatia o antipatia col suo tempo, sono raddomanti delle sue ubbie esistenziali e delle sue protervie psicologiche, e non si fanno ingannare da una felicità narrativa celata come un tesoro nelle difficoltà di un duro approccio o, al contrario, da una opacità al limite dell'uso manieristico delle proprie risorse, che si mostra nel finto splendore o nella gloria in realtà logora per l'abuso di sé.

Estremizzando, l'arte non starebbe solo nella trama, nella storia e nemmeno solo nel modo in cui viene esposta (certo, se una storia la racconto io fa schifo, e non serve nemmeno estremizzare, se la racconta un romanziere è bella, il che

vorrà pur dire qualcosa). Ma è, da una parte, la piega che viene operata sulla congerie insulsa e sterminata e casuale dei fatti e che li addensa e li congrega in un organismo significativo, una "storia" insomma, che non esisteva né era rintracciabile in nessun luogo e che sprigiona del luogo nuovi sensi, sopra un contesto altrimenti largamente incomprensibile e contingente, e dall'altra è la piega compiuta sulle multiformi e infinite possibilità del linguaggio che l'addensa in uno stile, una modalità, uno sguardo, una sensibilità, fatta di sostantivi, di sintassi, di punteggiatura, di frenate o accelerate che rende effettiva la consistenza polimorfa della lingua, la torce, la stringe per farla suonare, cantare, sprigionare i suoi nuovi sensi e rendere "felici" i suoi continui slittamenti.

(Prendi ad esempio, che originalità, il periodare lento di Proust, le sue frasi e sottofrasi che si dispongono come stupefacenti e ingegnosi cassette di un unico mobile, l'io-memoria punteggiato di particolari che emergono dal buio e lampeggiano, brillano un istante ad ogni giro di frase; oppure l'icasticità neutra di Kafka, la sua luce uniforme e immobile, in cui nulla che non sia visibile "dall'esterno" compare sulla pagina e l'io nemmeno si intuisce, perduto nel corpo di un linguaggio che mima il corpo legnoso di una marionetta).

Estremizzando, ma molto, il secondo tipo di persone non ricorda nulla di cosa è successo, lo perde, gli cola via dalla sua memoria tutta bucata, però scorge l'ordito, come se guardasse un tappeto da sotto, rovesciato, mentre il primo tipo di persone ne osserva minuziosamente il disegno che sta sopra. Di certo assieme farebbero un bel personaggio perché come si dice, estremizzando appunto, in medio stat virtus.

2. Le vicende che tornano nella testa scoprono il nulla

Sovraccarico di ansie e altre cose che rimbalzano nella testa come in un flipper. Facilitate dal vuoto che trovano, ovviamente. E più rimbalzano, più la testa si svuota, per simpatia. Alla fine è solo ansia, scatti di una lepre che cerca scampo tra l'erba o meglio, le vibrazioni di un ginocchio che balla il charleston tutto solo nel silenzio dell'ufficio. Mi sono ritrovato a pensare a certi periodi lontani della mia vita in un istante di sfondamento o di sospensione, sai quei pensieri che ti sorprendono di colpo senza preavviso? magari mentre di sera svuotato sali le scale del metrò, quando ormai disperavi di poterne più formulare uno. Il periodo dei miei viaggi e di passione, il periodo del ritorno a casa, il periodo di Marta. Mi sono apparsi come vaste isole alla deriva, splendide e sgangherate, ricolme di ricchezze gettate alla rinfusa; densi deliri, che si muovono su traiettorie autonome e imprevedute, costruzioni puntigliose che planano su cuscini d'aria. Come delle scommesse su numeri sconosciuti.

Quanto della vita si sottrae al delirio? Pochissimo, forse. La ragionevolezza, le scelte ponderate, lo sguardo su di te, le decisioni e le conseguenze precipitate, le fasi, e poi i cambiamenti accaduti, le zolle del tempo rimemorato che galleggiano splendide a mezz'aria come piazze deserte ad agosto, gli snodi che senza saperlo determinano intere ere: tutto sboccia, come sogni dentro altri sogni, mentre il disegno, la matita

segue tracce impercettibili o se le inventa. Hai bisogno di dirti: "aveva un senso", vuoi che il disegno sia decifrabile, che la ragione non svapori al risveglio, e così tagli col macete i rami che nel ricordo vanno in tutt'altra direzione, in tutte le direzioni contemporaneamente, riducendo tutto alla lotta, alla giustificazione.

Quando voglio scrivere, anche per produrre le cose di dubbio gusto che vedi qui, devo essere in uno stato strano, di distrazione attenta: come quando sei rilassato, spensierato però attento, sveglio e reattivo. Convochi i deliri presso di te, lontani però a portata di mano, li maneggi, li rivolti nella scrittura, nello splendore prezioso e raggrumato della retorica (anche quella fragile e più scoperta). Nella sua mascherata consapevole che nascondendola parla di una verità: lo spazio vuoto e immobile, permanente, il punto cieco grazie a cui vedi.

Invece ora, mentre questa ansia mi marionetta tra le preoccupazioni mi trovo nella condizione opposta e comica, direi di una concentrazione distratta: avere in un colpo solo la fastidiosa tensione, l'attenzione che si aspetta qualcosa, e la più completa inutilizzabilità del cervello. Sei nel corpo a corpo, le spalle si tendono e senti tutto il peso della prigionia. Mentre il delirio diventa paranoia, i molti diventano due, come qui.

3. la spiega che non spiega. testa svaniscono nella che le racconti vicende lasciano i

Scrive Giorgio Manganelli

La letteratura è essenzialmente enigmatica, semplicemente perché in essa si celebra la totale essenza del linguaggio. C'è un uso aristocratico delle forme letterarie oscure, che con una certa forzatura possiamo ritrovare nel Montale dell'ognuno riconosce i suoi (che pure si riferiva a tutt'altro), affermazione cui Fortini replica nei Saggi Italiani rivendicando il radicamento "storico-sociale" del testo, con un argomento che si può sintetizzare così: "se sentite parlare di grazia, voi sospettate il dominio". Parlando del Piccolo Testamento montaliano, Fortini afferma:

"Una delle più belle poesie del nostro secolo (...) ma l'affermazione "ognuno riconosce i suoi" ha una lunga storia in Occidente (...) Tutte le pseudo-religiosità stabilite su un piano carismatico, ossia sulla in verificabilità della grazia, tutte le dottrine pseudo-aristocratiche e in definitiva ermetiche o esoteriche o zen o come altro si vogliono chiamare, si fondano proprio sull'idea di umane verità invisibili ai più e quindi inverificabili, che solo pochi conoscono, disposti lungo una scala dai rosacroce alla massoneria".

Ma c'è anche una diversa comprensione dell'uso retorico, "falsificante", artificioso della lingua letteraria (oscuro ed enigmatico, appunto), cui forse anche Fortini, che pure scriveva limpide poesie, non era del tutto alieno, a giudicare dal suo amore per la forma classica e la "lingua morta" (di letteratura come "menzogna che dice il vero" parlava infatti anche il materialista critico Fortini, qui un esempio).

Spiega ancora Giorgio Manganelli:

Intendo dire che esistono testi letterari chiari, ma ciò è del tutto irrilevante alla loro esistenza letteraria. Allo stesso modo l'oscurità non mi dice di per sé nulla di decisivo. Se prendiamo una poesia del Petrarca, dobbiamo riconoscere che per lo più è chiara. Sarebbe facile farne la parafrasi, darne un riassunto fedele; sarebbe facile, ma non ne vale la pena. La chiarezza petrarchesca convive con la qualità più segreta e specifica del linguaggio: la complessità.

Lo sperimentalista Manganelli, in questo lontano anni luce dal manierista Fortini, non pensava a un uso aristocratico dell'oscurità. La "menzogna" cui entrambi sembrano alludere non è il falso: è piuttosto l'uso retorico della lingua, cioè in altri termini la letteratura, almeno stando a Manganelli, che ha uno statuto di verità diverso che non il "mostrare la verità guardandola in faccia", della presunta "chiarezza" della "realtà".

La forma letteraria è togliersi una maschera irriflessa (i luoghi comuni automatici della verità quotidiana) ma per metterne un'altra, astuta e complessa (la "falsificazione" della retorica). Non è "essere se stessi", non consiste nel mostrarsi immediatamente in modo puro e non filtrato. Tale immediatezza non esiste da nessuna parte, nemmeno nelle radiografie (che infatti sono "grafie"). Non c'entra il Sentimento, o l'Idea, o la Visione del Mondo.

Manganelli rivendicava (almeno per come l'ho capito io, ma non sono un esperto) il valore della retorica come processo che svela nel mentre vela, e suggeriva di prestare attenzione alla verità ambigua della forma (il "contenuto della forma"), piuttosto che alla verità apparentemente dispiegata dell'ideologia che sovente passa attraverso la "trama" o i "personaggi", attraverso le idee edificanti, il "messaggio" che il sedicente scrittore pensa di infilare dentro a forza nelle sue macchine letterarie. (Ovvio che questi due ambiti siano in realtà indivisibili se non per trucco retorico: il punto è intendere "cosa sia" ciò che ama vestirsi di opinioni mondane).

Mentre la trama, la storia sembra scovare (quasi) sempre il suo assassino, la verità della retorica è più ambigua e non si oppone del tutto al falso e all'oscurità. Una verità ambigua che si può raggiungere solo procedendo di spalle, voltati, e non perché sia patrimonio di pochi eletti, ma esattamente per il motivo contrario: è "il proprio" di tutti, è ciò che ci costituisce, è il punto cieco, e per essere visto necessita di specchi: gli strumenti della retorica, del gioco letterario e perfino dell'ironia. Per questo, come mi ha detto una persona in un intelligente commento, la letteratura "apre le storie", non le chiude. (In Borges accade a volte che il personaggio-scrittore creda di aver chiuso la storia e sciolto gli enigmi della sua creazione, e non si avvede che essa continua a lavorare dopo di lui e a partire da incongruenze o seconde letture, finisce per ribaltare completamente le sue conclusioni e a mandare assolti i colpevoli.)

La scrittura letteraria, nella sua dimensione retorica, allude (e qui lascio Manganelli) alla scrittura di cui siamo costituiti materialmente, ciò per cui il nostro corpo diventa un segno, gli altri sono relazioni, le cose sono rimandi. Per questo è strano il suo rapporto con la nostra memoria: essa "rimane" e ci forma, mentre le verità della "storia", della trama si dileguano, lasciando semmai in noi tracce confuse e irriflesse (e questo irriflesso è forse allusione agli automatismi dei luoghi comuni ideologici, che a partire dalle narrazioni che ci ronzano intorno danno corpo alle masse di significati che presiedo-

no alla vita di relazione).

Ancora Manganelli:

La cruna dell'ago è un eccellente thriller, ma se tolgo la trama resta la pagina bianca. Personalmente mi interessano i libri che abbiano un tema piuttosto che una trama; i libri che non è possibile, o eccessivamente arduo riassumere. (...) Non amo i libri con una "storia" che mi costringe a tener presente chi è il marito, chi è l'amante, chi lo zio matto, chi è povero e chi è ricco; a metà libro comincerei a far confusione. (...) Questi libri che hanno esigua storia hanno talora, non sempre, una pagina; cioè sono intensamente scritti. Posso dimenticare i nomi dei protagonisti, ma mi resterà in mente il rumore sottile della prosa. Sono i libri che talora affaticano alla prima lettura, ma sbocciano superbamente a una rilettura.

La scrittura, lo "stile", lo sguardo, la voce, ci rimangono perché indicano una qualità fondamentale, un punto cieco. Parlano del nostro in-scriverci nelle relazioni e nei rimandi e del fatto che esso non è un dato, un fatto brutto (si sarebbe detto "di natura"), un essere incastrati a forza nel bel mezzo delle cose, ma una modalità, cioè qualcosa che ha un colore, un punto di vista, un'articolazione singolare, ciò che ne costituisce il segreto costitutivo, il suo essere affrontabile solo per interpretazioni, per aperture. Le verità mondane e quotidiane non sono superate o abolite, ma sono "raccolte" nell'Incarnazione del testo letterario, che, ripiegandole e ripiegando la lingua su di sé, le mostra nella loro essenza di "esordio", nel loro sbocciare, nella loro natura di segno e rimando. La lingua - e pure noi - vive perché si sposta. (Ma si può spostare perché un punto - vuoto - permane.)

Veniamo a noi. Mutatis mutandis, il punto cieco grazie al quale vedi sei tu, ma questo tu è sfuggente, non è un pieno, rimanda di nuovo ad altro. Ognuno "delira se stesso", proprio come la lingua che continuamente si sposta in direzioni imprevedute, e ognuno tenta infinitamente di riportarsi nella prigione paranoica della spiegazione, nell'io-tu, nella lotta. Anche questa prigione è un effetto di delirio, una linea di fuga che non sa sfuggire a se stessa, un ginocchio che crede di andare da solo.

I parti della paranoia sono le ossessioni della trama, i luoghi comuni che a partire dalle narrazioni - individuali e collettive - dalle mitologie funzionali, dalle ricostruzioni interessate, producono l'automatismo ideologico, il corpo a corpo, l'irrigidimento dei muscoli, l'ossessività della memoria anticipatoria ("è accaduto così, succederà così"). Tutto ciò che si fissa in noi come luogo comune irriflesso, che non riusciamo a rimemorare, perché appare come un residuo disgregato.

Nel ripiegamento della lingua su di sé - la forma letteraria - tutto ciò può apparire invece come consapevolezza muta. Qui la memoria non opera come paranoia, ma come distrazione. Essa, attraverso lo stile, la voce, l'uso della retorica, parla di ciò che permane: si tratta di un vuoto, un rimando, il mozzo della ruota. La letteratura è una salvezza che non salva.

Ora che siamo rimasti pochi, data la malloppaggine di questo testo il cui scopo principale era allontanare dalla lettura per arrivare a questo punto, si può anche dire. Nei due (anzi tre) post che precedono questo presente ho fatto un piccolo giochetto scemo, anzi anche più di uno, essendo in vena di scemenze ne ho fatti parecchi. Il principale, lo dico en passant, è che entrambi i post hanno un link, nascosto in un elemento della punteggiatura. I due link nascosti puntano a due libri: Il rumore sottile della prosa, di Giorgio Manganelli (che ho lin-

kato sopra), e Il sogno, di August Strinberg.

Ce li ho messi perché, a ben vedere, il primo post è una liberrissima divagazione su uno dei testi contenuti nel bellissimo libro di Manganelli, quello che dà il titolo al volume, che ho utilizzato alla lontana inserendoci molto pretestuosamente le questioni della memoria e di due fantomatici personaggi, lo smemorato e l'ossessivo, che poi sono uno solo (l'avvio sulle due categorie di persone è preso da Woody Allen...) Il secondo post, che in molti elementi è il rovescio del primo, è suggerito, oltre che dalle patetiche sfortune dello scrivente, da una notissima frase contenuta nell'apertura del dramma di Strindberg, che fa così: "Tutto può accadere, tutto è possibile e verosimile. Il tempo e lo spazio non esistono. Su una vacillante base di realtà, l'immaginazione fila e tesse nuove trame".

Ciò detto, resta il fatto che non è vero niente, mi sono inventato tutto adesso, e i link li ho aggiunto a posteriori... Quindi questo scrittone è dei tre l'unico l'artificio, lo sviamento, la chiave che non apre. Più autoreferenziale di così...

Il nero muove e perde in due mosse

Come scrivete quando scrivete? Ci si chiedeva. A un certo punto, in un preciso momento.

1. Quello che scriviamo qui dentro è, o deve essere autentico? L'autenticità è un mito bizzarro. "Sii spontaneo" è come saprete l'esempio perfetto di doppio legame, che se rivolto a se stessi prelude al disturbo mentale. Pretendi una risposta che rendi impossibile con la tua pretesa. Piuttosto bisognerebbe rispondere alla domanda: come si fa a non essere autentici? Come si può non essere ad esempio "autentici mentitori"? Essere falsi mentitori infatti vuol dire solo essere mentitori scadenti, cioè essere autentici scadenti mentitori.

Un'espressione elaborata cerca di ridurre il livello di involontarietà e inconsapevolezza, cioè le cose che di noi mostriamo senza volerlo aumentando quelle che mostriamo consapevolmente. E' la differenza tra fare gaffe ed essere brillanti in società. Questo vale nella scrittura di una lettera commerciale, in cui usando un modello ereditato si suppone di limitare i danni. E' un discrimine scivoloso, poiché tra l'essere brillante e l'apparire un frivolo imbecille passa poco, praticamente nulla. Anzi, nulla.

L'ambizione di ridurre l'involontarietà e quindi darsi un tono pare facilmente ribaltarsi nel suo contrario, tanto che si pensa persino di prevenire il danno assorbendo l'ironia, e nella dissimulazione si anticipa la critica. Un giochetto che non riesce, per colmo di ironia.

La scrittura di valore sarebbe allora quella che, senza porsi il problema di comunicare, adeguatamente ripiegata sulla propria fonte, parla di sé parlando d'altro.

Infatti l'involontarietà non si elimina mai, perché nessuno può avere controllo su tutto, anzi il fatto è che il punto da cui si guarda è proprio quello che non si riesce a vedere. "Io sono quello che tra tutti non incontrerò mai".

2. Quindi scrivere in questo modo rapsodico e frettoloso ci rende più spontanei e meno controllati?

Il "tempo che ci si mette" a dire il vero non è una variabile significativa per giudicare della cosiddetta spontaneità della scrittura: ci si può mettere un minuto a scrivere di getto un oggetto in realtà controllatissimo (perché frutto di un orientamento perfetto e preventivo di tutto il "corpo scrivente" che noi siamo, rispetto al suo bersaglio) e due anni per far colare dalle dita un brodo insulso e "spontaneamente" irriflesso. Poi "spontaneo" allude alla possibilità di dire meglio "ciò che si è".

Ma si dovrebbe prima essere d'accordo su cos'è il "cosa si è", faccenda non semplice, perché qui ogni definizione è colma di conseguenze. Ad esempio, diverso è se "ciò che si è" è un "qualcosa" che se ne sta nascosto dentro di noi, nell'umida profondità dei nostri processi interiori; magari lo si può scoprire scavando, ammesso che disponiamo di una vanga così sensibile da smuovere i pensieri o l'assenza di pensieri, e riportatolo alla luce lo potremo anche vedere e quindi dire, rivelare, mostrare, come la pepita che non si sa in che modo, brillava anche prima di ricevere luce.

Ma altro accadrebbe se il "cosa si è" fosse piuttosto un "non qualcosa", una concordanza di eventi, un dispositivo laterale e ulteriore che si mostra naturalmente qualsiasi cosa facciamo e allo stesso modo, una modulazione corporea, sempre in piena luce e quindi oscura, una piega interna della nostra gestualità, ciò per cui si dice che i fratelli hanno la stessa espressione, lo "stile".

E qui dovremmo ancora discutere di cosa accade a una modulazione quando accade nella lingua, come il corpo divenga un segno di se stesso al quadrato, una cosa cui si accede attraverso "tecniche".

3. Scrivere ci impone di essere "comprensibili e cristallini"? Questo del "comprensibile e cristallino" può essere un fatto di stile personale, e quindi niente da dire (Uh? Niente da dire su cosa sia lo stile? E che scrivi a fare?), oppure al contrario può trattarsi di un calcolo in rapporto all'obiettivo.

Se scrivo su commissione per un giornale mi conviene di certo esserlo, o non mi pagheranno affatto perché se no, dicono bene, "il lettore non capisce" - il lettore è stupido per definizione, secondo giornalisti e ben informati. Questo infatti si chiama "rispetto del lettore". Curioso.

Oh be', chiunque qui capisce che il rispetto principale che determina gli altri rispetti è il rispetto per il profitto: se scrivo in modo elementare, sarà maggiore il numero di persone che può comprendermi; se scrivo in modo standard e senza stile, sarà minore il numero di persone che può rimanere legittimamente infastidito dal mio stile perché non si accorda con i suoi gusti. In entrambi i casi il risultato è un numero maggiore di lettori e quindi di profitti. La figura a tre lati su ognuno dei quali stanno rispettivamente opinione pubblica-universalità dell'informazione-libero mercato, è costruita tessendo legami molto solidi tra i suoi vertici**.

Del resto se voglio essere molto letto, per i motivi più vari, che sia umano desiderio di fama o disumana ambizione a che il mio verbo giunga ovunque, cercherò senz'altro di essere rapidamente compreso, inseguendo sintesi e chiarezza, acutezza e spirito.

Se poi sto lottando con un altro perché un terzo si convinca che la mia strategia è la migliore, per ottenere la sua attenzione e il suo assenso dovrò essere efficace, diretto, limpido, con-

vincente.

La scrittura è la guerra condotta con altri mezzi.

Ma se lavoro in un ufficio e devo mandare una lettera interlocutoria a un fornitore nella quale menare il can per l'aia, essere cristallini è un difetto. Tortuosi e inconcludenti come una palude.

Ugualmente questione di stile si può dire anche dell'essere "comprensibili e barocchi". Non sono due cose opposte. E non dipendono granché dal mezzo usato. Persino l'essere circolari, non immediati, la perizia nello sviare il lettore vendendogli fischi per fiaschi, non dicendo "tutto quello che si pensa" (come se fosse mai possibile, anzi desiderabile un tale livello di sadica sincerità) può essere, credo, segno di maestria, o verbosa applicazione della credenza per cui comunicare è soltanto fraintendersi allo stesso istante, nascondendo ciò che per sua natura sta alla luce. Mentire, dicendo "c'era una volta" mentre non c'è mai stato.

E scrivere diventa una forma di piacere senza scopo, immanente al corpo e alle sue dimensioni ed esplosioni, nulla più. In altri casi invece rendersi incomprensibili è solo bassa astuzia - il politico che non sappia farlo non ha molto futuro. Nella maggior parte dei casi, purtroppo, è sintomo solo di sciatteria e di spontaneità.

4. Come vorremmo scrivere?

Ma forse, come scriviamo in ogni caso. Si dovrebbe essere consapevoli che, o provare a scrivere come se, la scrittura fosse una forma di meditazione, un esercizio "spirituale", tanto più paradossale perché accade in assenza completa di spirito, nella carnalità del segnare ed essere segnati (attraversati e destinati da rimandi); esercizio che richiede ed è una somma di tecniche, la maggior parte delle quali ahinoi inconsapevoli. Forse l'esercizio consiste nel ridurre la quota di inconsapevolezza. Credo capiti a molti di non sapere cosa si pensa finché non ci si mette a passeggiare su e giù per la stanza. O finché non ci si mette a scrivere.

Il che a dire il vero vale sia che si scrivano barzellette che lunghi tomi, purché sia roba buona.

Temere che questo ci faccia sfuggire il reale appare un chiaro errore. L'assenza è il modo di esser presente del reale nella scrittura. In nessun romanzo realista è annotato ogni singolo respiro del protagonista, o il numero delle sue soste al bagno o la composizione di ogni suo pasto. La scrittura non è uno specchio. E pensare di sapere già cosa sia "reale" è quantomeno il sintomo di una sfacciata incoscienza.

5. E' diverso scrivere sul web o su un altro mezzo?

La presenza di differenze nello scrivere per la carta o in rete è questione complicata e irrilevante che comunque credo appare impossibile generalizzare. Ciò che alcuni autori descrivono come "superamento della differenza tra oralità e scrittura" che accade nella scrittura elettronica non è riferibile tanto al risultato o residuo, o scarto - lo scritto, che resta per lo più invariato tranne differenze tutto sommato accessorie dentro un'uniformità di intenzioni - quanto a certe prassi di produzione e fruizione reciproca degli atti di scrittura e nella natura dei contesti in cui accadono. Insomma la differenza dello scrivere in rete va cercata nell'essere in rete, non nello scrivere. Il che era abbastanza ovvio già dalla domanda.

** Dove vi è circolazione di informazione senza scambio monetario, infatti, il meccanismo è diverso è prescinde dalla

dimensione pubblica e universale: ogni stile e particolarità, ogni minoranza ha la sua chance, ogni lago ha i suoi pesci (il che non è bene o male, accade, e non è nemmeno una novità, se guardate bene il modo in cui di solito muovete la bocca). Ogni lago, lì, è vicino o lontano ad altri laghi e ad altri ancora è più o meno collegato da una rete per lo più non ricostruibile di canali in superficie e in profondità, a dar luogo a una figura discontinua la cui geometria non è rintracciabile perché si sviluppa secondo molteplici piani, molteplici appartenenze, molteplici livelli di notorietà e segretezza. E il fatto che alcuni laghi siano più grossi di altri, o perché dotati di fonti migliori, o più capaci di attirare piogge dell'esterno o perché dotati di un clima ideale per far svernare le oche e altri animali dotati di istinto ferreo ma non altrettanto fervido intelletto, non deve ingannare sulla figura generale, perché per quanto grande sia un lago, è comunque infinitamente più piccolo della somma degli altri laghi. Non si ricostruisce mai una situazione di verticalità e visibilità assoluta e universale, propria di un sistema in cui le risorse siano scarse. In un sistema verticale l'acqua dei laghi cadrebbe tutta in basso, bagnando il pavimento, con gran danno dei tappeti e del parquet.

La scrittura e la vita quotidiana

Difficile parlare della vita quotidiana, così inerte, sfrangiata, sorda. Così inconclusa. Non vorrei dire meccanica o seriale, perché non mi pare questo il punto, cioè di una critica che si fondi sul rimpianto, sulla nostalgia di un'innocenza rinnovata, vergine e colma assieme, e odorosa come un campo su cui sia appena spiovuto. Infatti quella ricchezza densa di senso o percezione accade piuttosto come memoria del non accaduto o lascito benigno delle cose ben disposte, come le colline in fiore o i suoni di un verso rimato. Nessuna buona disposizione pare darsi, del resto, negli eventi gettati alla rinfusa dentro il nostro tempo personale o scanditi dal metronomo casuale dell'abitudine, nessun disegno, nessuna collocazione germinata come un bocciolo. Piuttosto un divagare, un imboccare svolte e proseguire per incertezza d'altro, l'accadere di modalità, di vestiti calzati e smessi, di occasioni colte o perdute, le lunghe attese che si aprono su un istante impercettibile e si richiudono su nuove attese. Questa è la nostra idea del tempo, di un reale sodo e di noi stessi cavi, svuotati. A volte il silenzio pare la naturale e corretta continuazione di questa esperienza dispersa e muta. Nessuna parola, nessuna piega dello sguardo pare raccogliere gli accadimenti, la ghiaia inerte e sfarinata dei fatti, dei tempi, nel perimetro di una figura. Magari arriva una parola che ci distrae, o la demente prosecuzione di un tic, o la furia manichea che ci lascia interdetti e nauseati. Meglio il silenzio, vorremmo dire. Anche se sembra valere una perdita, la nostra rassegnata consegna al niente di niente delle cose apparenti e insensate. Ma stranamente, il silenzio ci pare la sola verità. Una verità che può contenere un segreto. Che presto potrebbe rovesciare la nostra idea delle cose e delle parole, e del silenzio stesso.

L'errore necessario

Quando la scrittura si costruisce sopra un residuo, un resto, effetto di un taglio operato su parti d'esistenza ritenute non salvabili e perdute, negate e tuttavia materialmente consistenti, se questo scrivere non è consapevole di sé e dei resti su cui si innalza precariamente, si espone al rischio dell'auto-assoluzione, del compiacimento consolatorio, del feticismo dell'oggetto disincarnato e vuoto, del manierismo. Lo scrittore qui diventa l'eroe, come personaggio, e il creatore, come autore. Anche se si precipita nel negativo, nel male o nel dolore, è un dolce precipizio che lo riconsegna sodo e sensato. E dietro, rovesciando il negativo in positivo, occhieggiano astuti il bello, il bene, il buono: i trucchi della trascendenza.

Questa scrittura abdica al suo mandato di "piegatura", di consapevolezza complessiva. Essa si assume invece un compito specifico: si trasforma in un procedere mirato, vuole ottenere un risultato - il risarcimento del residuo, del taglio. E così fallisce, perché scambia la piegatura con l'intenzionalità e volendo "dirigersi verso", crea fantasmi. Sono questi fantasmi di consolazione che danno corpo, per rimbalzo, all'idea di un reale solido e "sensato", alla falsa dialettica tra reale e astrazione e alle sue infinite versioni, agli infiniti scambi di ruolo tra pieno e vuoto.

Tuttavia, dentro questo errore pare a volte impossibile non cadere, come se si trattasse di un passaggio obbligato, che forse vuole alludere alla necessità di un cambio di prospettiva.

La scrittura consapevole

L'opera è la forma vivente (perché significante) che dà luogo a un mondo. Ma questo mondo, se la scrittura è consapevole, contiene in sé anche lo scrittore di quel mondo e persino l'opera stessa, come l'insieme impossibile che contenga tutto e quindi anche se stesso. Questa presenza può accadere in modi diversi: come personaggio o tema (in Borges, o in Moresco) ma anche, ad esempio, come accade in Sandro Penna: uno sguardo di mondo ripiegato. Questa scrittura, infatti, è consapevolezza dei momenti e quindi anche di sé, del proprio momento, e dello scrittore in quanto scrittore. La scrittura consapevole è piegatura, raccolta dei momenti e dei "fatti", non nel dirne - questo è il "morto", l'immagine - ma nell'essere detti - l'esordire - nel presentarsi ripiegati uno sull'altro come petali di rosa in bocciolo, formati, figurati, resi storia. Questo non è creare, ma venire ricreati, interpretati, ridislocati, dando luogo a "creature seconde", le opere, che retroagiscono su chi le tocca. Non è una lotta con la medietà, non è la rottura degli automatismi o delle apparenze operata sul linguaggio da un Creatore. È invece la piegatura al quadrato del linguaggio e della medietà che ha di mira essenzialmente se stessa: sguardo sul venire al mondo del segno e quindi del mondo medesimo, "piegato" in un oggetto vivo che parla di se stesso in quanto tutto, parlando d'altro. Non vi è rottura della lingua ma sua ripiegatura, salvezza, consapevolezza muta. Per questo ogni scrittura consapevole parla

una lingua propria ma comprensibile a tutti: è singolarità connessa a una pluralità, non individualità assoluta di fronte a una massa.

Questa scrittura è l'urgenza paziente di approfondire e intessere le domande senza risposta di cui siamo costituiti. E' la domanda che nasce nel nostro corpo, nel corpo anonimo, nel corpo disseminato e molteplice delle relazioni singolari e sociali, nel commercio materiale. La piegatura è domanda, e la domanda fa ritornare il corpo su di sé. In questo movimento esso si ricrea compiendo il cerchio della consapevolezza, perdendosi altrove e ritornando in sé, modificandosi e spostando il terreno su cui consiste, sviluppando e facendo esplodere i piani sovrapposti del reale, come strati o petali che sbocciano. Questo tragitto interminato di rimbalzi e relazioni che tornano, e non un "dato" o un "nome", è l'identità. Questo nessuno intessuto è la singolarità parlante.

La "tecnica", consapevolezza corporea che fa muovere il corpo carnale come lo sciatore esperto sulle dune di neve, o come i ballerini nell'aria l'uno rispetto all'altro, e poi la capacità seconda di ritorcere questa "tecnica" su di sé e farne il quadrato, lanciandola nella verticale altissima della consapevolezza attraverso la piegatura del corpo "virtuale" per eccellenza, il linguaggio: questa è l'arte.

la cadenza di sant'antioco. istruzioni

Libri della mia biblioteca

Qui è prevista una risposta solo in apparenza faceta che illustri la passione dello scrivente per la lettura e la sua impossibilità di indicare un numero preciso di testi in suo personale possesso, o l'indicare uno molto alto ancorché vago (a volte la prima versione contempla la vergogna di non poter addivinare alla seconda per carenza numerica). Note intime sugli aspetti architettonici e di arredamento, disposizione, ordine o disordine dei tomi impreziosiscono e mettono a proprio agio chi legge, coll'introdurlo nei recessi intimi e caldi, nel salotto della casa o della mente di chi scrive, ma sempre sulla pretesa sedia di ospite ammirante. In lussuosa alternativa, lussuosa ed elegante quanto un matrimonio di calciatore, si può ricorrere a un testo freddamente spiritoso che, parodiando facilmente la "catena" stessa, dia un'impressione fuggevole di originalità, di superiore diversità e nonchalance, in realtà ricalcando un luogo comune e umano ancora più prevedibile e scontato.

L'ultimo libro che ho comprato

La guida per la Corsica. La Routard. Non è male.

Il libro che sto leggendo ora

Qui si presume di indicare molti titoli come segno della fervida mente dello scrivente, del suo saper condurre la battaglia intellettuale su molti piani contemporaneamente, del suo carattere insieme indomito, curioso e mai troppo disciplinato e irrigidito in abitudini e cliché, in ritmi metodici e impiegatizi. Romantico, passionale, raffinato, acuto, sensibile, interes-

sante. Un personaggio così sexy non si spiega per quale motivo passi tutto il suo tempo sui libri.

Tre libri che consiglio

- Uno con la copertina illustrata di cartone molto consumata, di media grandezza. All'interno vi figurano molte tavole a colori di tipo realistico raffiguranti navi antiche e moderne e brevi spiegazioni circa le loro caratteristiche e l'uso nelle varie epoche. Abbondano le navi da battaglia anche moderne, ma non sono trascurati i mercantili e le navi da turismo in particolare dei secoli più recenti. Ottimo per bambini un po' stolidi e solitari, dediti a fantasie inconcluse e sogni vaghi.

- Un altro di geografia stellare, molto piccolo, copertina flessibile e liscia, estremamente rovinato e sdrucito dal continuo lavoro dei polpastrelli. Scritto in linguaggio adatto alla scuola media inferiore, semplice, volto alla divulgazione di saperi scientifici dati per certi ma non privo passaggi di sincera ammirazione per la magnificenza e il mistero profondo della natura, e per le capacità dell'umana conoscenza al suo cospetto. Riporta notizie fondamentali circa le distanze relative degli astri e molte ipotesi sulla loro origine e la struttura, nonché la giusta disposizione e ordine dei pianeti del sistema solare.

- Un terzo di meteorologia. Di dimensioni, consistenza e fattura letteraria identiche al precedente, si propone di introdurre ai segreti del mutevole clima. Illustrazioni realistiche e ben colorate di cirri e cumulinemi lo impreziosiscono. Vi sono spiegati il percorso della grandine nella verticale delle nubi impiombate ed elettriche, l'origine della rugiada mattutina sulle foglie d'erba e il mistero dei cristalli di neve. Un trasloco imprevedibile ne può causare lo smarrimento molto rimpianto.

A chi passo il testimone

L'esistenza alle volte o meglio quasi sempre, basta aspettare, prevede la comparsa di rami morti, canali che si inabissano in strozzature ribollenti, ampie strade costruite con i fondi della cassa del mezzogiorno che finiscono in un nulla deserto o sopra un cavalcavia sospeso davanti a una campagna piuttosto perplessa. È un segno ineluttabile e inerte, anche se a onor del vero si dà a vedere di rado come fosse una curiosa stranezza, a causa della distorta dalla limitatezza del tempo umano nostra visione delle cose. I cinesi chiamano questo: l'utilità dell'inutile. Si verifica qui.

