


View metadata, citation and similar papers at core.ac.uk

brought to you by  **CORE**

provided by Institutional Research Information Sys

LETTERE NON ITALIANE



GIORGIO FICARA
LETTERE NON ITALIANE
Considerazioni
su una letteratura interrotta

BOMPIANI

© 2016 Bompiani / RCS Libri S.p.A., Milano

ISBN 978-88-452-8202-7

Prima edizione Bompiani maggio 2016

PREMESSA

Ho scritto questo libro perché non riesco a immaginare un mondo senza letteratura italiana. Si parla spesso di una crisi o addirittura di una compiuta transizione della nostra letteratura in qualcosa di periferico rispetto al centro vivo della grande lingua letteraria italiana: una discontinuità formale e fondamentale tra contemporanei e moderni, mai registrata nella nostra tradizione. Manzoni e Gadda, ad esempio, sarebbero *continui*, Gadda ed Eco *discontinui*. Non si tratta di alto e basso, *Literatur* e *Trivialliteratur*, quanto propriamente di valori un tempo equiparabili, oggi non più equiparabili.

Si dice anche che questo salto tra ieri e oggi non riguardi solo la letteratura italiana ma ogni letteratura, innanzitutto quella egemone – anglosassone, con epicentro a New York – cui converge fatalmente tutta l’attenzione del mondo. Nessuno, in effetti, potrebbe parlare di una tradizione decisamente né relativamente *continua* tra Faulkner e Safran Foer, Capote e Lethem.

Ma in Italia, in un certo senso, questo salto si vede di più: innanzitutto, l’originaria, secolare influenza della nostra letteratura sulle letterature europee ci induce oggi a commiserarne particolarmente l’emarginazione. D’altra parte, i più emarginati degli emarginati, cioè molti tra i giovani e giovanissimi romanzieri italiani, scrivono ormai in un *altro* italiano, più simile alla traduzione da un succinto inglese che a quella lingua “altrettanto perfetta quanto immensa” di cui parlava Leopardi quasi due secoli fa (1823). Guardando

più ai *b-movies* americani che al romanzo italiano moderno – grande o piccolo: Svevo o Quarantotti Gambini, Tozzi o Pratolini – questi scrittori hanno fatto saltare il banco. In buona fede, indubbiamente, hanno dato vita a una *b-literature* del tutto sciolta, sola, in qualche modo vincente. E il lettore perlopiù si avvicina a questa merce “globale” con la rassegnazione o l’assuefazione di chi sa che non ne esiste un’altra. A differenza del banco dell’ortolano, dove il carciofo o il tarocco di origine protetta fanno bella mostra di sé, in libreria non esiste alcuna letteratura italiana “biologica”. Leopardi stesso, peraltro, registrando per il proprio tempo in Italia una pessima letteratura e almeno centocinquanta anni di pregressa “inoperosità” letteraria della lingua italiana, concludeva che in ogni tempo una lingua e una nazione esistono solo se esiste una letteratura, “si interrompono” se “si interrompe” la letteratura.

Che fare oggi, dunque? Socchiudere la porta al “riaffluir” di voci che avevamo dimenticato? Oppure sbarrarla e ridurre per sempre le pretese di identità che ogni letteratura garantisce a una nazione? O meglio, scandire da capo, a una a una, le pochissime parole o sillabe a disposizione, come primitivi o fanciulli alle prese con una lingua incipiente? *Lettere non italiane* vorrebbe rispondere – o perlomeno: incominciare a rispondere – a queste domande. In particolare, nei capitoli 1-2 le tesi ormai classiche nel dibattito tra apocalittici e continuisti (William Marx, Steiner, Ferroni, Berardinelli, Todorov, Ossola, Onofri, Manica, Lethem, Pamuk...) sono discusse anche alla luce della possibile sopravvivenza o addirittura della mera esistenza storica del romanzo italiano contemporaneo. Nei capitoli 3-4, di alcuni grandi scrittori italiani contemporanei (da La Capria ad Atzeni) si osserva al contrario la lampante conti-

nuità con i grandissimi e ardui padri novecenteschi (Gadda, Landolfi, Montale, Zanzotto...): la loro forza di ultimi dopo gli ultimi, in un certo senso.

Ho scritto una buona parte di questo saggio a New York, tra il semestre autunnale del 2014 e quello invernale del 2015: grazie a David Freedberg, ospite e interlocutore prezioso alla Columbia University. E grazie alla mia allieva Giulia Ricca, che mi ha assistito nella revisione di tutti i capitoli del libro.

g.f.

Torino, gennaio 2016

1.

LETTERE NON ITALIANE

I. La letteratura, oggi più che mai, è un confine: labile quanto si vuole, minacciato quanto si vuole. Un confine eroso e sbocconcellato, che non ci custodisce quasi più, non ci fa sentire più a casa. Qualcuno anzi dice che ormai ci troviamo in una terra di nessuno e di tutti, dove i linguaggi dell'informazione con la loro assoluta potenza hanno snervato e vinto l'intenzione stessa di un'eventuale critica del linguaggio. Alla letteratura si dice addio e si cercano nel passato i prodromi della sua fine o della sua impotenza o deprezzamento (*dévalorisation*: William

Marx, *L'adieu à la littérature*, 2005). La letteratura tace nella barbarie onniavvolgente dello spettacolo e dell'illusionismo mediatico (George Steiner, *Le silence des livres*, 2006). La letteratura, semivi-va com'è, deve essere salvata per salvare il nostro presente dai suoi "ingannevoli simulacri", scrive più acutamente Giulio Ferroni in *I confini della critica* (2005).

Sia come sia, questa pochissima e debolissima letteratura che rimane o che deve essere salvata, non è stata mai del tutto forte, nel nostro Occidente. Roland Barthes amava ripetere che per i cinesi fin da principio la lingua della letteratura è stata estetica e la lingua dell'informazione funzionale, mentre qui, in Occidente, abituati come siamo non da oggi a considerare la più ampia comunicatività come un bene assoluto, la letteratura è stata spesso ampiamente comunicativa, ha passato spesso il confine. Così un grande sinologo dilettante,

Eugenio Montale, innamoratissimo di *Acque d'autunno* di Zhuang zi e di quel pescatore di una lirica di Po Chu-i, che getta eternamente l'amo nel ruscello e non pesca niente, era nemico giurato di ogni comunicatività in poesia: la poesia, per lui, era innanzitutto un "fantasma sonoro", una "stregoneria" grazie alla quale delle idee ci vengono trasmesse necessariamente "attraverso parole che tuttavia non le esprimono". Una "stregoneria" che sarà "ancora possibile" (*È ancora possibile la poesia?*, 1976) a patto che l'uomo non riesca "a liberarsi di tutto, anche della propria coscienza" e non "produca" arte come si producono oggetti di consumo "da usarsi e da buttarsi via in attesa di un nuovo mondo" perfettamente tecnologico. Chiedersi quale sarà il destino della poesia, aggiunge Montale, "è come chiedersi se l'uomo di domani, di un domani magari lontanissimo, potrà risolvere le tragiche contrad-

dizioni in cui si dibatte dal primo giorno della Creazione”. Dunque la poesia, il “confine” che distingue e “rifiuta con orrore” produzione e comunicazione di massa, è innanzitutto espressione dell’invincibile pena degli uomini, dell’immane male della storia: finirà quando finirà quel male; si perderà nel momento in cui la storia stessa si perderà.

Questa profezia di Montale, che riguarda al tempo stesso l’infelicità degli uomini e il permanere – storico – della consolazione, presuppone che la letteratura mantenga per sempre la sua saldezza di argine contro l’informazione. Ma se così non fosse? Se questo fragile mondo di carta e inchiostro si sommergesse una volta per tutte nella grande, ipnotica acqua dell’informazione globale, allora che fare? La stessa domanda, dal punto di vista del lettore, potrebbe essere posta in un altro modo: perché dovrei leggere, io, oggi, *Pamela* di Richardson e non piutto-

sto vedere *Elisa di Rivombrosa*? Perché nel mio mondo, qui e ora, dovrebbe reggere il gesto arcaico di leggere letteratura di fronte alla possibilità di contenerne nello sguardo l’insieme ridotto? L’uomo tutto occhi e tutto carne, previsto e disdegnato da Cartesio nella *Quinta Meditazione*, colui che non sa “concevoir sans imaginer”, è l’uomo d’oggi, il “nuovo barbaro” o “uomo meccanico” per Montale, colui che esteriorizza l’interiorità e l’umanità della lettura nella disumanità “interattiva” dello sguardo.

Si potrebbe obiettare che se la barbarie vince sulla civiltà, i “mostri” sugli uomini, Elisa su Pamela, cioè se la letteratura è in difficoltà, la colpa è innanzitutto della letteratura. “La littérature perdit tout crédit et tout moyen de traiter la réalité”, scrive William Marx nel suo libello. Non ce la fa a sbrogliare le matasse dei dati che una realtà sempre meno reale le sottopone, incalzando di ora in ora,

di minuto in minuto. Anzi, la letteratura è così debole e indigente, oggi, che il sistema della comunicazione può permettersi di produrne continue imitazioni e contraffazioni, o addirittura cancellarla e costruire letterature nuove di zecca. Che cosa sono questi innumerevoli libri di cantanti e presentatori (gli stessi che oggi, perlopiù, insegnano nelle università) se non comunicazione al quadrato e caricature di libri? Anche la comunicazione, come un tempo la letteratura, vuole essere tramandabile: ci sarà una nonna, un giorno, che racconterà alla nipotina le avventure dei personaggi di Fabio Volo come un tempo raccontava quelle di Barry Lyndon. Una “letteratura” vale l’altra. Il lettore del terzo millennio forse chiuderà un cerchio: l’“uomo che guarda” forse tornerà a essere “uomo che legge”, il gesto della lettura (ma lettura di che cosa?) sarà recuperato come ironica sigla consacrante dell’era postletteraria.

Eppure. Eppure la letteratura, quella vera, balbuzie, pietra d’inciampo sul sentiero piano dei linguaggi dei media, non diviene né si corrompe ma “sta”, insiste il vecchio Montale del *Diario del ’72*. Da invenzione, forse, va tramutandosi in commento, appunti, note, secondo libro scritto nei margini del primo (c’è un’immagine bellissima in Charles Lamb: gli scrittori sono “cormorani da biblioteca”). Oppure, e infine, l’addio alla letteratura è un certo grado della letteratura stessa, e ciò che sembra perduto o in procinto di perdersi sta rientrando da una strettissima e scomodissima porta di servizio. In ogni caso, ci conviene attendere e curare e amare ciò che, obiettivamente, possediamo: una cosa *dévalorisée*, che non finisce.

II. Anche Tzvetan Todorov ci dice che la letteratura e la critica sono in pericolo

(*La littérature en péril*, 2007). Lo sono non perché soccombano all'informazione, ma perché di giorno in giorno vanno smarrendo il loro fine autentico, cioè la conoscenza dell'uomo. Una letteratura e una critica che si disgiungano dall'umanità che devono rappresentare, o riscontrare nell'opera stessa, diventano "jeux formels", formalismi lontani anche dal loro originario assunto filosofico. Di fatto, al celebre dogma di Mallarmé – il mondo esiste per approdare a un libro – Todorov contrappone l'idea che un libro, per essere davvero un libro, debba contenere, comprendere, riconoscere più mondo possibile, più umanità possibile. In particolare, il critico, che qualcuno potrebbe scambiare per un formalista al quadrato, nell'ottica di Todorov è invece un umanista al quadrato, un "connaisseur de l'être humain": "se chi fa letteratura ha per oggetto la condizione umana, chi legge e interpreta lette-

ratura, cioè il critico, sarà due volte uno specialista, un conoscitore di umanità".

Gli argomenti di Todorov sono talvolta frettolosi: se, ad esempio, l'obiettivo è la conoscenza dell'uomo, che cosa distinguerà un filosofo da un critico? Che cosa sarà *esattamente* la critica? Inoltre: dov'è mai, oggi, tutto questo formalismo che allarma Todorov? (Al contrario, più formalismo, cioè amore per le regole in astratto, e meno umanità alla rinfusa, ci avrebbe risparmiato, oggi, pessima letteratura.) Ma, confesso, leggendo *La littérature en péril*, nonostante o forse grazie alla sua *simplicitas*, ho pensato che Todorov, in generale, avesse ragione. E che la critica, in particolare, abbia rischiato per anni di perdersi in una lontananza "disumana", in un esercizio d'autoriferimento, in una piccola babele distaccata al tempo stesso dall'opera e dai lettori.

Ora questo allarme, e insieme questo impulso a riumanizzare la critica, che

Todorov lancia come un vecchio vessillo oltre la sua trincea, è lo stesso di alcuni decisivi discorsi di critici italiani. Massimo Onofri, in *La ragione in contumacia* (2007), parla di una destinazione civile e comunitaria della critica, di un apporto di ragione (nel senso, kantiano, di ciò che conduce l'uomo alla sua propria libertà) nella critica. Il tono di Onofri, che discende egualmente da De Sanctis e dai grandi moralisti classici, è veemente ed emozionato, come se il critico dovesse farsi carico del dolore, della vanità della vita degli uomini, e come se la stessa critica dovesse indicare una soluzione. Il suo libro è “critica” nel senso di meditazione e ricerca, non solo e non innanzitutto nel senso di analisi: “C'è un limite oltre il quale la critica letteraria diventa, *tout court*, critica della vita? C'è un punto in cui, per chissà quale metamorfosi, l'interpretazione di un'opera può diventare, in quanto tale, notizia del mondo,

di un mondo abitabile, ben oltre la letteratura?” La critica è costruzione del senso della vita di chi legge più che giustificazione di un sistema-testo chiuso in sé. Come la poesia, anch'essa allude a un orizzonte razionale condivisibile: se un vulcano esplode, anzi se i vulcani esplodono, minacciando l'idea stessa di identità umana, di civiltà, di permanenza, Leopardi scrive due parole consolatrici, “confederazione”, “catena”, che il lettore si trova tra le mani nell'attesa della sua personale catastrofe. Come avviene alle formiche, schiacciate da una mela caduta da un albero, anche il lettore prima o poi sarà schiacciato, ma quelle due parole lo mantengono in sé umanamente, nella sua transitoria ma reale umanità. La “critica della vita” di cui parla Onofri ha a che fare con questo indefinito protrarsi dell'umano nell'opera d'arte, nel libro, e non ha nulla a che fare con le ideologie della vita e neppure con le

filosofie della vita, che pongono al centro della riflessione la vita in quanto “eccitata melodia”, eccezionale passaggio “da un impulso a un movimento”. Al contrario, come tutti i razionalisti, Onofri sa che la vita ha bisogno di soccorsi e che nessuna disciplina che tratti con il senso e la conoscenza della vita può omettere di fornire questi soccorsi.

Inoltre: la critica di cui parla Onofri è una critica che si schiera e si indigna. Nemico di quelle ideologie e teorie (il primo Barthes, ad esempio) secondo cui l'autore, la realtà, lo stile sono puri feticci, e l'interpretazione non è che una modalità della citazione, Onofri punta, *hic et nunc*, alla definizione del vero in letteratura e alla liquidazione del falso e del mercato che lo sostiene: è uno “stroncatore” lucido, barettiano, civile, “ecologico”, “uno che s'incarica di dire ad alta voce che manca l'aria, che l'acqua è sporca, che l'odore è insopportabile, che il paesaggio è degra-

dato, che la musica è troppo alta, che il cibo è pessimo e costoso, che i vestiti sono sguaiati, anche quando tutti affermano che, invece, il divertimento è assicurato e lo spettacolo va avanti e bisogna esserci”. Il “pericolo” di cui parla Todorov è anche questa “degradazione” che impedisce al critico di orientarsi tra vero e falso, cioè, per quanto riguarda la letteratura, tra bello e brutto. Ma si potrebbe dire che, grazie a libri come quello di Onofri (e quelli di Raffaele Manica, *Exit Novecento*, Filippo La Porta, *Maestri irregolari* e Alberto Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*), la letteratura italiana resiste oggi – al disorientamento – innanzitutto per mezzo della critica, della saggistica.

Nella forma del saggio, che contiene rischiosamente soggettività e umanità, accanto all'oggetto della conoscenza in sé, la letteratura anche oggi fa un piccolo passo avanti. Alfonso Berardinelli, teori-

co e storico della forma-saggio (da Praz a Garboli, da Longhi a La Capria), con *Casi critici* (2007) ha perfettamente realizzato le sue stesse intuizioni. Nelle pagine dedicate ad Adorno, Berardinelli dimostra innanzitutto che, scegliendo il saggio come “forma espositiva” e come “metodo”, Adorno evita di “ambientare nel vuoto i processi conoscitivi”. Che cosa significa? Che l’autore di un saggio, come Charles Lamb, pare che divaghi, su tazzine di caffè, tramonti, sedie *regency*, e invece non smette di avvicinarsi al suo centro? Che la sua tergiversazione nell’umano coincide con il suo fine interpretativo? A ogni modo, Berardinelli scrive i suoi saggi per restituire, con le sole divagazioni previste dalle leggi dell’*essai*, la profondità etica in cui si afferma la perfezione o la catastrofe, cioè, ancora una volta, il vero o il falso. Nel capitolo su Calvino, ad esempio, il pregiudizio di un Calvino razionalista e lungimirante è rovesciato

in una clausola, metafisica, di marinismo: l’autore di *Palomar* “è certo di una cosa: che la realtà pietrifica di spavento chi osa guardarla in faccia” e moltiplica indefinitamente gli specchi e i riflessi nella sua opera. È possibile che l’esperienza del terrore, non della felicità, abbia prodotto gli *Antenati* e *Marcovaldo*? O per dir meglio: è possibile che il terrore abbia prodotto la (falsa) felicità di quei libri? Non una sola pagina di *Casi critici* ci lascia inerti o apatici: non la “stroncatura” di Umberto Eco, che sa tutto e non sa che cosa scrivere; non l’elogio di Montale, che vede nella neoavanguardia “l’imborghesimento di tutte le avanguardie”; non il bellissimo discorso su Pasolini. Certo, qualcuno ha detto che Berardinelli è un dandy. Forse lo è, dopotutto, ma nel senso – umanistico – che Montale attribuiva alla parola, e Todorov oggi approverebbe: d’un “individuo” disarmonico, il cui gesto di sfiducia contiene ottimismo, la

cui disperazione contiene fede nel “destino individuale dell’uomo”.

III. Ma il bello, oggi, e il brutto? Harold Bloom in *Where Shall Wisdom Be Found* (2005) con una delle sue magistrali tautologie, scrive che, per decidere se un libro è bello o è brutto, occorre attenersi innanzitutto al criterio dello “splendore estetico”: se un libro è bello, è bello. Molto semplice, si direbbe. Ma allora, a che cosa servono i critici, e a che cosa serve l’educazione, anzi la buona educazione? A che servono anni e anni di letture, comparazioni, errori, molta disciplina e moltissima *humilitas*, se non a sbagliare un po’ meno circa la “bellezza” di un testo? E per contro: queste molte qualità sono sufficienti a fare un critico vero? Ciò che Cesare Garboli chiamava “orecchio” è davvero il *quid* che, accanto all’intelligenza, alla sapien-

za, al buon senso, permette al critico di orientarsi e di servire la letteratura?

D’altra parte la critica stessa, in rapporto alla definizione dello “splendore”, o della bellezza, sta oggi visibilmente mutando il proprio statuto, se non addirittura il proprio fine. Il giudizio di valore cede il passo alla ricreazione e alla pura degustazione. Memore del paradosso romantico (di Schleiermacher: l’interpretazione vale “più” della creazione originaria), il critico oggi in luogo di veri giudizi produce “variazioni” che a loro volta incrementano la comprensione del testo. E il Tribunale della Critica che qualche giudice per vocazione aveva sognato e amministrato inflessibilmente per conto proprio, oggi si sgretola in una più generale e allarmante derealizzazione.

Inoltre: giudicare che cosa? A parte alcune eccezioni (che tuttavia confermano la regola), gli scrittori italiani oggi hanno di fatto rinunciato alla “continuità” con

la letteratura italiana, mentre i critici, da parte loro, nel loro piccolo mondo, richiamano a quella continuità, innanzitutto linguistica: il romanzo italiano, ad esempio, fin da principio (da Manzoni) e fino a Gadda, a Fenoglio, scelse non la via della progressione narrativa, ma la via linguistica, un telaio visibile e udibile nel suo scricchiolio, un mondo obliquo e profondo in cui la chiarezza dell'informazione globale necessariamente si intorbida, e che gli attuali romanzieri abbandonano e ignorano. Se Beppe Fenoglio, di un tramonto, scriveva: "Dalle nere case esalava ugualmente uno spirito di luce, qualcosa come una maligna e lurida sudorazione della luce interna che verticalmente si proiettava allo scontro con lo spiovere di un identico spettro di luce dallo sconquassato cielo", oggi Walter Siti, ad esempio, scrive d'un analogo tramonto: "Dal dodicesimo piano, alle sette di sera, è tutto libero fino ai primi

monti; oltre il pulviscolo delle borgate estreme, un tramonto scenografico stratifica il rosso". Il primo testo si inceppa e sfiora poeticamente l'irrappresentabilità del mondo nel cuore stesso, prosaico, d'un romanzo (*Il partigiano Johnny*); il secondo testo, peraltro degno di attenzione, fila via liscio (*Il contagio*).

Che cosa è accaduto? Perché il romanziere italiano contemporaneo, con il suo idioletto planetario, indefinitamente traducibile e deducibile dall'informazione, ha rinunciato alla continuità con se stesso, con la sua stessa letterarietà e i suoi fondamenti? Perché scrive in "una specie" di inglese, quello astrattamente parlato in tutti gli aeroporti del mondo? Perché ha deciso una volta per tutte che il romanzo non ha nulla a che fare con il peso della lingua (italiana)? Qualcuno resiste, Alberto Arbasino ad esempio, che come un cavaliere ariostesco caracolla e schidiona senza batter ciglio, in

un teatro deserto o semideserto. *L'ingegnere in blu* (2008) è un esercizio di stile compiuto, nientemeno, di fronte “all’armato Maestro di Grovigli e Garbugli”; un *corps-à-corps* formale e sentimentale (e anzi “fatalmente passionale”) con un Gadda inarrivabile eppure, a ben guardare, non estraneo, non perduto, non remoto; una prosa vera e follemente inventiva, anche se “d’applicazione”, avrebbe detto Contini. Ma Arbasino, autore di un libro che potremmo definire “bello” o “splendido”, secondo l’esclamativo Bloom, di fatto è più vicino a Gadda che a noi contemporanei. La “bellezza” particolare del suo libro forse si nasconde e retrocede nel passato prossimo della modernità. E la “bellezza” dell’arte in generale, che fin da Hegel non era affatto relativa al piacere e al “gradire” ma alla verità e al suo storicizzarsi, forse è davvero “per noi un passato”.

Il problema, oggi, è la “bruttezza”, cioè

la non verità di certi libri, che una diffusa precomprensione mediatica giudica belli e veri. Certi libri sono “brutti” non soltanto perché hanno rinunciato alla continuità con la lingua letteraria italiana, ma perché rispetto all’attuale pena del mondo scelgono un falsetto estetizzante, disumano, pigramente ricorsivo. Se oggi i libri non costruiscono e non ricercano innanzitutto “campi di coesistenza” (l’espressione è di Edward Said, in *Humanism and Democratic Criticism*, 2004), a che cosa servono? Se non sono ancora oggi il modo essenziale e necessario in cui la verità si realizza, e apre a un accrescimento d’umanità, perché dovremmo dirli “belli”?

In questo quadro, il critico tende a ristabilire quell’orizzonte di verità, cioè di invero nella tradizione e nella caotica profondità dell’epoca, che tanta letteratura contemporanea ignora e allontana. È possibile che il nostro sia ancora il tempo della critica, come già pre-

vedeva Montale in *Auto da fé*, e un solo saggio contenga più invenzione allo stato puro, e di fatto “bellezza”, di quanta ne contengano cento romanzi. Oppure, è possibile che in Italia non sia mai stato il tempo del romanzo se non in quanto romanzo-saggio, cioè in definitiva critica. Sia come sia, la funzione di secondarietà del critico-salvaguardante, secondo una celebre definizione, potrebbe oggi trasvalutarsi in un genere se non nuovo di zecca, di certo refrattario alle classifiche di mercato: una prosa saggistica che contenga i frammenti d’una narrazione che non tutti i romanzieri, da soli, riescono a tener cuciti in un insieme plausibile. (Ma infine: il romanzo si nasconde nel saggio *pour l’instant*, e *pour cause*. Ottimo nascondiglio: insufficiente, tuttavia, nei tempi lunghi, a preservare l’immensa forza dirompente e, in ultima istanza, la popolarità del romanzo stesso.)

IV. Nel 1969, Cesare Garboli pubblicò *La stanza separata*. Composto di capitoli divaganti, peregrini (ad esempio l’em-patico Soldati e Maigret accanto a una stizzita stroncatura di Pasolini dantista), questo saggio anche oggi ci restituisce il puro piacere della lettura d’eccezione insieme a un atteggiamento critico addirittura normativo che Garboli, nonostante il suo fluttuante dandismo, non tradì mai.

Quando Garboli scriveva quelle pagine, i punti di riferimento per un giovane critico erano del tutto chiari e inevitabili. La critica, soprattutto nella forma più duttile del saggismo, non avrebbe mai potuto essere “facile” e popolare, o meglio popolare in quanto facile. Saggisti come Pietro Citati e Roberto Calasso, oggi autenticamente popolari, allora non esistevano. Esistevano i preziosissimi Trompeo, Pancrazi, Cecchi. Esistevano il saggio sulla riforma tridentina di Dio-

nisotti, quello sull'arte dannunziana di Raimondi, o sulla "lingua dell'improvviso" di Folena o sui neoclassici di Praz. Un giovane non avrebbe potuto sbagliare: dietro di lui, nel passato remoto, da Foscolo a De Sanctis, la critica era sempre stata un esercizio alto dell'intelligenza. (Anche De Sanctis, che scriveva la *Storia* su commissione, per tutti, non era poi squisitamente complesso quando, ad esempio, parlava di romanzo e tradimento del romanzo a proposito del *Canzoniere* di Petrarca?) Per vecchi e giovani, il genio della critica è stato sempre quello di sondare il mistero della semplicità di un testo (la "luna in ciel" di Leopardi) o altrimenti di vagliarne l'oscurità profonda (l'"arduo nulla" di Montale). In nessun caso, la critica ha avuto mai per fine di rendere facile il difficile, né di tradurre l'intraducibile.

Ora, proprio questo statuto, questo "patto" tra critici e lettori, cui Garboli

nei suoi eccentrici saggi teneva fede assoluta, sopravvive innanzitutto come problema, oggi, nei critici più giovani. La distanza tra Roland Barthes e Proust era minima, dice Antoine Compagnon in *La littérature, pour quoi faire?* (2007), ma la distanza tra noi e Barthes è immensa. Compagnon, come peraltro già Berardinelli anni fa in *La forma del saggio*, ribadisce il senso della saggistica nella sua stessa esitazione, nei suoi stessi vuoti, nei suoi stessi *achoppements* di fronte all'attuale e incessante sottrazione di realtà. Nonostante un suo momentaneo e non pertinente benessere mediatico (i critici "si incoronano" tra loro, insiste spesso Franco Cordelli), oggi la vera critica, in assenza d'un orizzonte letterario condiviso, deve fare i salti mortali. Lo sa bene Onofri – ancora – che nel suo fulminante libello *Recensire* (2008) scrive: "La letteratura occupa uno spazio sempre più marginale e meno prestigioso: così

i critici, che preoccupano e interessano sempre meno i potenti di turno, sono forse più liberi, non hanno più niente da perdere.” Altro che “incoronazioni”. La critica è giunta oggi a *non avere più niente da perdere*: a un grado zero, anzi a un grado sotto zero, cui Onofri per puro spirito di iniziativa concede l’attributo della leggerezza e della libertà. All’esercizio della critica, che per lui è innanzitutto razionalizzazione del gusto e del temperamento individuale, manca sempre più una casa comune. Il critico che dice la sua su un autore, oggi più che mai deve rispondere di se stesso, deve ribadire e ristabilire i confini della sua stessa disciplina.

Questo atteggiamento, spontaneo e “naturale” in Garboli, è divenuto oggi formalmente necessario. “Qualcosa che continua a esserci anche se è già accaduto”: sulla scia di Garboli, Raffaele Manica si interroga febbrilmente sui fondamenti

(della critica) in un libro molto acuto che sembrerebbe invero dissimulare i fondamenti stessi nelle pieghe dell’erudizione e della grazia, *Qualcosa del passato* (2008). I suoi saggi su Zanzotto petrarchista, su Garboli longhiano o sul Montale “innamorato” sono del tutto degni dei maestri (sono “tradizionali”), ma scricchiolano nel vuoto, si sbilanciano e volano a un congruente non-luogo, come tutto ciò che oggi è autenticamente critica.

Che dire, dunque, di saggisti come Citati e Calasso che, nel momento stesso della crisi o infermità o addirittura morte presunta della letteratura, riabilitano il paziente più debilitato, delicato e iperletterario? La loro “felicità” di saggisti coincide dopotutto con quella dei loro lettori e potrebbe zittire gli innumerevoli stroncatori, dallo stesso Garboli, qui in un capitolo, su Citati, dal maligno titolo *Tutta una trascendenza*, ai ricorrenti e *en verve* Berardinelli, Onofri e a tutti

gli altri: Citati sarebbe un critico vero che, a un certo punto, spinto da uno o più demoni o dei, ha lasciato l'agone o il circolo o il corpo a corpo ermeneutico per una specie di grande e fortunata traduzione dei classici. Calasso, più calcolante, da *La rovina di Kasch* (1983) **#aggiun-** a *L'ardore* (2010), avrebbe inventato e **gere in** promosso una "difficoltà" accessibile **biblio?#** al grande pubblico, nonché una saggistica popolare vestita di panni aristocratici. Né l'uno né l'altro, certo, con la loro piena pronuncia, con il loro passo tranquillo e il loro occhio "mitico", non temporale, ricordano che la critica è da un'altra parte, indietro, eternamente alla retroguardia, zoppicante nel mondo storico delle ipotesi che si susseguono e si contraddicono, fondata sulla distanza (quasi) incolmabile di un testo dalle sue interpretazioni.

V. Ma dopotutto: letteratura e modernità è un rapporto ancora plausibile? L'identità – magari ideale, o idealistica, nell'accezione desanctisiana – di cultura e nazione è pensabile oggi come la pensava non dico De Sanctis, ma Gramsci oppure Italo Calvino o Sciascia o Pasolini? La domanda potrebbe essere posta in questo modo: ci sono ancora cose che *solo* la letteratura può esprimere, valori trasmissibili, veicolabili, poniamo, *solo* poeticamente? E questi valori bisogna insegnarli nelle scuole, oppure le scuole stesse devono limitarsi ai valori, necessariamente diversi, veicolati dalla TV, da Internet, dai giornali? Quel *modo* di pensare, che è la lingua letteraria di una nazione, quel *modo* irripetibile e unico, dovremmo lasciarlo dietro di noi? Quando sono o mi sento solo, ad esempio, so che la mia solitudine si trova originariamente in un sonetto di Petrarca (XXXV, *Solo e pensoso*) ed è al tempo stesso intima e musicale.

Oggi questo legame – cultura, identità – è per noi debolissimo. In particolare, la cultura degli italiani oggi non ha più a che fare con un progetto di definizione di sé, né con una memoria di sé. È letteralmente una cultura in crisi. Che cosa è avvenuto? Una causa, forse la prima, di questa attuale crisi, è la grandezza, la forza straordinaria, l'impeto apocalittico della letteratura italiana del Novecento. Ad esempio: Montale e Gadda sono due giganti, zoppi fin che si vuole, resi quasi afoni o balbettanti dall'eccesso di male storico delle due guerre. Ma si osservino da vicino questi due giganti e si accetterà che una tale grandezza dei padri può rendere incerti e oscuri i figli, può bloccarli sulla soglia dell'espressione: se è stata detta, così esemplarmente, l'ultima parola, come trovare il coraggio di dire l'ultima dopo l'ultima, l'ultimissima, oppure di negare che quella parola fosse esemplare e conclusiva, e ricomin-

ciare tutto da capo? Anche se Montale stesso ci dice che possiamo continuare, che la letteratura non finirà a causa del male storico, ma anzi vivrà fino all'ultimo giorno di vita dell'uomo sulla terra, anche se Montale ci ha ripetutamente indicato questa direzione umanistica (in *Nel nostro tempo*, 1972), noi non gli abbiamo creduto e abbiamo incominciato a mormorare il "tutto è già stato detto" non come una parola di solidarietà, ma come una parola di disperazione. La letteratura, dopotutto, è paradossale. È un modo di stabilire un rapporto con il tempo, con la storia, ma è spiegabile in sé, si determina al di là delle condizioni stabilite dal tempo, dalla storia. E questo dato, che sembrava evidente a De Sanctis, per noi è meno evidente: è come se con un *valore* superstite, un dono, tra le mani, noi non sapessimo come muoverci, e fossimo impacciati in un mondo che non sa ricevere.

La seconda causa di crisi, o di pena, è molto nota. La letteratura è minacciata oggi dall'informazione, dalla "vetrina", da un *étalage* di vita esterna. Naturalmente non ci sarebbe alcun male, per l'uomo, a diventare esterno a se stesso, se nell'esteriorizzazione non perdesse ciò che lo definisce in quanto uomo, *ciò che non si vede*, un *quid* di umanità e di peso reale, o spirituale (realtà, spirito: dopotutto, proprio a partire da De Sanctis, non sono la stessa cosa?). Ma questa auspicabile riconversione all'*umano*, e alle *humanities*, oggi, in Italia, è molto lontana da venire. I sociologi (Augé, Bauman e mille altri) ci informano che non abbiamo capito niente e che la letteratura non deve costituirsi, né dichiararsi come peso, margine di resistenza del linguaggio alla leggerezza della "vetrina", ma anzi deve scivolare sulla vetrina stessa. (Se tutto questo è vero, si tratta però di una *verità* che non ci serve: nessuno scrittore *vero*, né oggi né mai, si

limiterà al riscontro, all'osservazione della parte *visibile* di un sistema.)

VI. Che fare, dunque? È plausibile, oggi, un canone storico della letteratura italiana contemporanea? Quando è incominciato il nostro "lungo addio" alla tradizione? Da quanto tempo, esattamente, non possiamo considerarci più a casa e ci sentiamo quasi gettati via da un mondo "continuo" in cui ciò che accade è conseguenza o mutazione o risentimento di ciò che è accaduto? Da quando il sogno di De Sanctis di una storia che si compie o potrebbe compiersi nel "lavoro nostro" non ci appartiene più? Rispetto ai cosiddetti padri della condizione post-moderna – da Lyotard a Jameson, se non altro – il discorso di Giulio Ferroni sulla "condizione postuma" della letteratura (in *Dopo la fine*, 1996) è stato fin da principio ben più sottile e approda oggi a

un'opera che potrebbe dirsi paradossale, considerate le premesse: **#il quarto volume del#** *la Storia della letteratura italiana: H #, dedicato al# Novecento e il nuovo millennio* (2013).

La *storia* che Ferroni sceglie di raccontare, proprio oggi che siamo tutti in certo modo “postumi” dei suoi “postumi”, coincide in effetti con “la presa in carico della natura problematica della storia stessa”, prima ancora che con la disposizione e il giudizio o la pura descrizione dei fenomeni. A partire da una “frattura” che precede, con Foscolo e Leopardi, lo stesso “continuista” De Sanctis, il suo racconto non si disgiunge mai da una specie di assillo sulla legittimità del raccontare la storia letteraria, e sugli invadenti e incalzanti blocchi teorici d'una tale (pratica) impresa. Se non è possibile raccontare *Le Grazie* del Foscolo che come il tentativo di “rifare” l'innografia antica *dopo la fine* dell'in-

nografia stessa (“Venite o Dee, spirate Dee...”), quale sarà il racconto plausibile dell'attuale e intelligente e “spericolato equilibrismo”, su crinali molto sdruciolevoli, di *Ogni cosa a ogni cosa ha detto addio* di Valentino Zeichen (“Non scandalizzarti straniero / se noi si imita ancora / il genio di Catullo...”)?

La “frattura” o lacerazione, rispetto al mondo dei classici, parte da lontano, naturalmente. Lo stesso neoclassicismo, più che reinventare o reintegrare l'antico, lo disseppellisce. Ma addirittura, secondo il Curtius, il Medioevo stesso stabilisce le nuovissime basi della sua civiltà, le sue categorie, il suo sistema a partire da una catastrofe (del mondo antico). D'altra parte, i novecenteschi superbi edifici sghembi di “umanisti” inquietissimi come Gadda e Montale guardano a modelli equilibrati e ritrosi, e del tutto chiusi, come Manzoni e Leopardi (“Non sono un Leopardi, lascio poco

da ardere”, scrive Montale in una poesia intitolata, appunto, *Per finire*). E ancora, Zanzotto, il più grande poeta nato nel Novecento, secondo Contini, è stridente accanto ai padri, le sue *sublimerie* sono iperironiche ma a tratti nei suoi “slarghi visivi”, scrive Ferroni, non si sa come, “brilla il senso sfuggente della realtà”.

Si direbbe, a voler essere desantisianiani a tutti i costi, che la discontinuità faccia parte della continuità e che il racconto stesso sia la “logica viva” e intima della storia, nonostante i suoi atroci “fatti arbitrari”. Oppure, a voler essere adorniani a tutti i costi, si potrebbe pensare che il futuro sia stato già cercato in un passato che non lo ha realizzato, e il gioco sia sempre lo stesso: una “promessa sospesa”, un “ricordo del possibile contro il reale che ha soppresso il possibile”.

Ma esiste invece una “lacerazione” più grave e definitiva di tutte le altre, oltre

la quale ci troviamo noi oggi, sprovvisti della vecchia dialettica? Gli scrittori del nuovo millennio, per cui “storia ed esperienza costituiscono un immane serbatoio esposto a un’interminabile reinterpretazione o *sguardo secondo*”, sono simili a pirati all’arrembaggio di navi disponibili e disarmate. Oppure: il passato inattinabile, resistente, chiuso e colossale nelle grandi opere del Novecento è diventato uno *store* aperto notte e giorno. Lo stile di questi “nuovi” scrittori – rispetto agli “ultimi” della vecchia catena – è la traduzione diretta e semplice, priva di traumi, di una “allucinata meraviglia” di fronte al mondo globale. Romanzi storici, polizieschi, sentimentali, borghesi, erotici si incalzano febbrilmente sui banchi dei librai, del tutto privi di margine critico e ostentando quel piccolo, opprimente e scivoloso “nuovo italiano” che già Pasolini prevedeva negli anni sessanta. A partire da Umberto Eco, la cui “indifferenza

nei confronti delle possibilità conoscitive della letteratura” ha avuto fin da principio qualcosa di clownesco, un esercito di scrittori, resi euforici dall’abbondanza di merci a disposizione nel “serbatoio”, nonché dalla duttilità del mezzo linguistico, si è votato a quella stessa “autorevole” e favorevole indifferenza. D’altra parte, le figure “giovani”, le opere “giovani”, sono diventate il fulcro d’un mercato editoriale vorace quanto banale, e di un’etica equivoca dell’opportunità. Le quote “giovani”, al pari delle quote “nativi” o “rosa” delle università americane, hanno dichiarato fuori corso la vecchia disciplina della ricerca linguistica e letteraria, come se scrivere fosse un gesto del tutto congruente e contiguo al comunicare, o al sedersi al caffè, e la “giovinanza” la sola garanzia dell’eloquio più appropriato.

Allucinati e ingenui, sorpresi della facilità del gioco, questi scrittori sono anche “fragili”, scrive Ferroni: dappri-

ma “alla ricerca di una scrittura ‘ben fatta’, troppo impegnata a specchiarsi in se stessa per offrire immagini non convenzionali della realtà”, poi “programmaticamente provocatori” e adeguati “direttamente ai nuovi regni della virtualità” e della pubblicità. Sono “fragili” dunque non perché sentano il peso insostenibile dei capolavori del passato, ma perché non lo sentono, perché sono leggeri e liberi e “l’ultimo romanzo possibile”, come diceva drammaticamente Elsa Morante a proposito di *Menzogna e sortilegio*, è quello che loro stanno scrivendo senza pensarci su: non “l’ultimo romanzo della terra”, ma l’ultimo in senso cronologico d’una serie infinita e disponibile. La forma romanzo che, ci ricorda Alfonso Berardinelli, sta per essere continuamente “sepolta nelle necropoli della tradizione”, è tenuta in vita in forme surrogate di romanzi da cui non solo la tradizione ma la realtà stessa

evapora di giorno in giorno. Privi di realtà e di linguaggio, cioè di critica della realtà e del linguaggio, questi cosiddetti romanzi non suppliscono in alcun modo all'assenza del romanzo vero e proprio (e sepolto?), al suo perduto (per sempre?) orizzonte di conoscenza, ma ne approntano copie perfettamente disanimate.

Che fare, dunque? Come valutare innanzitutto scrittori che, negli anni del "lungo addio alla tradizione", e in questi ultimi anni di "rilancio" narrativo compulsivo, oppongono "entusiasmi e disagi, magie perpetuamente deviate" (Franco Cordelli), oppure "imprevedibili tracce" dell'antico riscontrate nell'"onnipresente modernità" (Gianni Celati), o "trame problematiche" (Elisabetta Rasy), o "caratteri superbamente manieristici" (Antonio Tabucchi)? Come valutare poeti che, dopo le avanguardie "degradate" di massa degli anni sessanta-settanta, non si piegano alla "comu-

nicazione indifferente" e dichiarano chi "un punto di vista personale e paradossalmente marginale" (Patrizia Cavalli), chi "il senso di una storia che precipita e grava sul mondo" (Antonella Anedda), chi infine, e al contrario, "l'esperienza individuale" vibrante "nelle sue radici storiche e civili" (Alba Donati)?

Forse, la notizia della devastazione degli originali diffusa dai postini del postmodernismo non è verificabile. Forse, all'arrembaggio alla nave disarmata della tradizione è sfuggito qualche forziere. E dopo la fine della storia, il critico è nuovamente chiamato, magari da forze sotterranee, a distinguere, a storicizzare. Se il postmoderno ha implicato "una vera e propria chiusura della storia della letteratura, della storia delle arti, della storia dello stile, perché in esso tutto diviene simultaneo", Giulio Ferroni, studioso "moderno" per eccellenza, non accetta fino in fondo lo statuto della simulta-

neità. Secondo un blochiano “principio #di?# speranza”, che in Italia è stato declinato impetuosamente e originariamente da De Sanctis, egli ammette infine che l’evidenza *non è* del tutto reale. E la letteratura, di cui oggi molti scrittori fanno a meno, sommersa com’è dentro un “mare evanescente”, è il *quid* non visibile che restituisce e, nonostante tutto, restituirà per sempre realtà alle cose evidenti.

VII. Ma più in generale: è plausibile, oggi, un canone della letteratura italiana? Una storia “esclusiva” in un mondo anche accademico di storie inclusive e onnicomprensive e onnivore? Fino a ieri, il gesto di canonizzare e storicizzare era legittimato e riflesso nel fenomeno stesso della letteratura. A certe condizioni, parlare di letteratura era come parlare di natura, un fiume che scorre e scorrerà per sempre. E a eccezione di studi par-

ticolari, perlopiù sociologici, sui generi letterari, la domanda “dove va la letteratura?” era considerata oziosa.

Carlo Ossola, nel suo *Canone dei classici* (2012), non elude oggi la domanda, anzi la usa come chiave d’accesso a un senso generale della letteratura in un mondo, obiettivamente, postletterario. Lo stesso Roland Barthes, per molti aspetti vicino a Ossola, se da un lato considerava questa domanda “un peu specieuse” (*Où va la littérature?*, 1973), dall’altro asseriva che ogni letteratura, e probabilmente la “letteratura”, va precisamente verso quel fine o quella fine verso cui va ogni altra cosa, cioè la perdita di sé: “Où va la littérature? On pourrait dire immédiatement: à sa perte.” Una risposta metafisica e obliqua, che in certo modo, tuttavia, salvava proprio la continuità d’una letteratura nella quale non ci sarebbero tagli o cadute o catastrofi o fini storiche particolari e culturali, se non la fine ultima riservata a

tutto: mari, terre, aria, uomini – tsunami definitivo. (Con una clausola interessante oggi, a conti – globali – fatti: la scrittura letteraria, “materia amorosa” per eccellenza, sopravvivrà anche all’epoca dell’informazione globale, cioè alla cosiddetta postletteratura.)

Ossola scrive a riguardo un’importante introduzione all’ultimo e cruciale volume del suo *Canone* dove, in un quadro peraltro asimmetrico rispetto al materialismo apocalittico di Barthes, invoca l’autorità di due teorici d’una relativa discontinuità: Michel de Certeau, le sue “rotture instauratrici”, cioè tagli, piccole o colossali negazioni taumaturgiche nella storia; ed Eric Hobsbawm che nel suo *Secolo breve* segnala per il Novecento, e rispetto alla tradizione, un’accelerazione che “tutto rende breve, corto, immediato” e di fronte alla quale, aggiunge Ossola, il critico è chiamato innanzitutto a orientarsi.

Certo, fino all’Ottocento il canone italiano è perfettamente stabilito e indiscutibile: “Si può amare di più Dante o Petrarca ma nessuno di essi scomparirà per il nostro giudizio e per il nostro silenzio.” Ma anche nel giardino dei classici è possibile entrare non come collezionisti o meri filologi e Ossola, giocando nel tempo, *in extensione futurorum*, discute le interpretazioni più radicali e letterarie dei classici stessi: *Petrarca tra il palazzo e la cameretta* di Zanzotto, ad esempio, il Cavalcanti di Ezra Pound, il Machiavelli di Jankélévitch, il Bruno di Aby Warburg, l’Alberti di Yves Bonnefoy, il Leonardo di Paul Valéry, il Tommaseo di Alberto Savinio... Nel *Canone dei classici*, la “letteratura della letteratura”, come diceva Curtius, diventa letteratura di primo grado, colta nella sua reazione elettrica rispetto alla tradizione consolidata e lineare, ma anche rispetto allo spirito del nostro tempo.

Inoltre, a differenza di consuntivi “inclusivi” anche recenti, Ossola procede spesso per esclusioni e silenzi, talvolta paradossali (vedi le pagine riluttanti dedicate a D’Annunzio), talvolta espressamente ostili, come nel caso dell’assente Moravia: incrinature, fratture, intransigenze all’interno d’un quadro (novecentesco) non del tutto definito, ma anche, proprio per la sua incompiutezza, ricco di indicazioni di realizzazione possibile. (Dopotutto, l’intransigenza è “instauratrice” al pari dell’ammirazione: in *Intransigenze*, uno dei grandissimi libri del Novecento, Nabokov parlava soprattutto di letteratura possibile.)

Gli stessi critici del Novecento sono scrittori del Novecento, non ancora classici, e interroganti, in cerca di sé, indistinguibili dalla comune incertezza, ma infinitamente acuti: per Gramsci, ad esempio, Pirandello è scrittore teatrale solo in quanto “capocomico e regista”

e mai *in sé*, al di là dello spettacolo che mette in scena. Per Fortini, Palazzeschi trae dall’avanguardia magicamente, a modo suo, “un modo di conservare o preservare l’immagine umana”. Per Montale, Gozzano opera “nella poesia preesistente una sorta di riduzione” e con questa chiave entra nel gusto del pubblico. Per Calvino, Montale (leopardista *de gré ou de force*) “scrolla le spalle” sulla consolazione dell’irrazionalismo, appreso dai contingentisti, proprio come Leopardi scrollava le spalle sulla consolazione del razionalismo (sul primato del vero sul falso, della ragione sul mito ecc.). Si tratta delle intuizioni fulminee e dei modi bruschi di chi non ha tempo da perdere con assiologie o accoglienti universi paralleli, ma invece ha di mira la vita e l’evoluzione reale delle forme letterarie.

E dunque: fare storia della letteratura, oggi, tra angoli e spigoli, tra continue

catastrofi definitive, cercando l'orientamento e scegliendo la propria rotta, è il fine (e il pregio) dell'attuale *Canone* di Ossola. Il cosiddetto "secolo breve" è ancora un clamoroso e stridente insieme di voci, un infittirsi di mediazioni, uno sprofondare nel principio di contraddizione, ma seguendo il filo della pura logica delle tracce si direbbe che il meglio debba ancora venire o, detto altrimenti, che quel tempo non si sia ancora compiuto.

Nel recente *Fractured Times*, lo stesso Hobsbawm critico e ultimativo del *Secolo breve* "si preoccupa del futuro", di un modo della continuità possibile nel nostro apparente e attuale esilio espressivo, nel canto non intonato che cantiamo. Scrive: "Non c'è un'unica etichetta per definire il modo in cui collettivi sociali o anche i singoli individui immaginano o percepiscono il futuro. In ogni caso, le popolazioni civili delle

grandi città non persero vigore sotto le bombe della seconda guerra mondiale. Qualunque fossero le loro motivazioni, andarono avanti." Altre bombe sono esplose ed evidentemente esplodono nei viali ordinati della tradizione, e questo "andare avanti", parente prossimo e feriale dell'alta "ontologia del non ancora" di Ernst Bloch, non sembra una soluzione di ripiego o addirittura oscuramente superstiziosa. Non annienta le bombe né rende i tempi un po' meno *fractured*. È un mero suggerimento dell'esperienza vissuta, per definizione (agostiniana) "dissimile" da un canto bene intonato, ma non del tutto priva dell'attrezzatura – vocale, strumentale, intellettuale – per giungere, di quando in quando, a una esecuzione soddisfacente.

VIII. Cesare De Michelis e Giulio Ferroni hanno recentemente conclu-

so la loro carriera accademica con due “ultime lezioni” sintomatiche nel titolo e nel tono: *Ascesa e caduta della grande letteratura italiana*, la prima; *Come si finisce*, la seconda. Studiosi ben caratterizzati, ognuno con argomenti e strumenti del tutto suoi, De Michelis e Ferroni adducono tuttavia, nella sede istituzionale dell’università e nella solenne pronuncia della *lectio*, la stessa tesi: lacerazione o soluzione di continuità dell’oggi rispetto a ieri, autentica metamorfosi o addirittura lungo e definitivo addio alla tradizione.

Questo argomento della fine, o della fine dopo la fine, o dell’infinità della fine, è l’argomento, possiamo dire, più dibattuto della modernità e a cui, anche in Italia e anche di recente, sono stati dedicati studi ammirevoli. Che cosa sia, propriamente, oggi, ciò che per convenzione o mancanza di immaginazione, o al contrario per convinzione e opportuni

riscontri critici, ci ostiniamo a chiamare letteratura italiana, lingua letteraria italiana, è un problema molto aperto.

Un conto, tuttavia, è questa presunta “decadenza e fine” della letteratura italiana, un altro lo stato dell’istituzione chiamata a indagare le ragioni della “fine” stessa. Le università umanistiche, in effetti, come centro di trasmissione e produzione di sapere, o mero osservatorio, dovrebbero riflettere e interpretare la metamorfosi stessa – frattura, caduta? – del significato tradizionale di letteratura. Dovrebbero, nell’ipotesi di grado zero, limitarsi a salvaguardare il valore-letteratura, presumibilmente ancora trasmissibile e fino a ieri trasmesso con una certa *verve* dai grandi maestri (Contini, Praz, Debenedetti, Getto...).

Ma è davvero così? Che cosa si fa nelle università, oggi? Sarebbe inesatto rispondere che non si fa niente. Al contrario, studiosi non di rado degnissimi

dei maestri procedono con successo sulla via segnata (la disciplina dello studio, in effetti, è sempre quella: non è un genere evolutivo ma conservativo) e spesso toccano nuove mete. A volte, come Claudio Giunta, peraltro autorevole trecentista, si interrogano essi stessi sull'attuale stato di salute della disciplina, sulla sua eventuale coesistenza pacifica con la lingua dominante (l'inglese), sul suo asserito tramonto ecc. In un saggio recente dal titolo *Piagnistei*, Giunta ci assicura che nessuna "fine" conclamata è da registrarsi nel mondo delle *humanities* e che in particolare nessun assedio globalizzante avrà partita vinta sullo studio della nostra tradizione italiana.

Probabilmente Giunta ha ragione e i "piangenti" hanno torto. Se i classici italiani (Boccaccio, Petrarca, ma anche il Leopardi delle *Canzoni*, ad esempio) "si allontanano" e risuonano per noi quasi in un'altra lingua – come se fosse-

ro latini, greci – il compito dell'attuale classicista-italianista sarà salvaguardare e coltivare, nel suo stesso piccolo *hortus*, questa *altra* lingua. Se il ruolo sociale dell'umanista, oggi rispetto a ieri, è pressoché evaporato e una ricerca sul motto di Cavalcanti rasenta il *nonsense*, pazienza per il ruolo sociale: l'umanista tornerà straccione, come probabilmente deve essere, e come del resto prevedeva Roland Barthes negli anni cinquanta per il ruolo dello scrittore in genere: *substitu residuel du mendiant*. Se non ce la facesimo, infine, a ricondurre il mondo così com'è – globale, banale, desolato – alla superiore armonia ed evidenza delle *humanities*, peggio per il mondo.

Naturalmente, Giunta si riferisce a un'università (di sopravvissuti) che ha pochissimo a che fare con l'università (di massa). E questa seconda università incoraggia innanzitutto, direi per statuto, ciò che la prima vorrebbe scongiurare:

corsi a ripetizione di tipo propedeutico o istituzionale (cioè, a dirla tutta, liceale) impartiti a studenti talvolta decisamente evoluti rispetto all'insegnamento stesso; consigli o sedute o commissioni o sottocommissioni di Dipartimento, di Facoltà, di Organico, di Aggiornamento, di Scuola, dove lo spettro familiare del metadiscorso, dell'astrazione burocratica, soppianta o differisce le soluzioni probabili e plausibili; attività scientifica copiosa anche se formalmente imponderabile, dove una ricerca "appassionata" su Carolina Invernizio o Pitigrilli o sul quadernetto di scuola media di Cesare Pavese equivale o surclassa una ricerca con ottimi e immediati riscontri critici, e spesso echi internazionali, su un classico "problematico" della nostra letteratura; editori "accademici", sovente paragonabili a tipografi, il cui unico "filtro" per la pubblicazione è un assegno di tre o quattromila euro...

Inoltre, la recente procedura delle idoneità nazionali (definite subito, con appropriato cinismo: "slittamenti", da ricercatore ad associato, da associato a ordinario) ha avuto l'esito di negare, una volta di più, ogni eventuale accesso e flusso dall'esterno verso le università: ogni dipartimento ha confermato e promosso i propri docenti già inquadrati, ottimi e meno ottimi, esperti di Pitigrilli o di Petrarca. Ma ha chiuso le porte all'esterno, a quegli studiosi che da anni generosamente e quasi ciecamente costruiscono il nostro futuro.

In effetti, da anni i nostri migliori studenti partono per i quattro angoli del mondo. La critica e la filologia della letteratura italiana a UCLA, a Stanford, a Baltimora, a New York, a Berlino o addirittura in Nuova Zelanda sembrano tutt'altro che "finite". Giovani e giovanissimi *lecturers* o *assistant professors* trovano là il "senso dell'inizio" che un'avarizia

corporativa (autopunitiva) sottrae loro in patria: è un lungo elenco di eccellenti studiosi emigrati, come braccianti, col biglietto di sola andata.

E tuttavia: che il “luogo naturale” di un italianista sia l’Italia e l’emigrazione sia un ripiego non prova che la disciplina sia in pena o addirittura in agonia. La pena è, s’intende, nelle scarse risorse dei dipartimenti umanistici, ma innanzitutto nell’impiego spesso conservativo e interno di queste scarse risorse. Il rimedio è invertire la rotta: pensare all’università non strategicamente, come luogo di affari più o meno leciti e, di fatto, più o meno convenienti, ma politicamente, come il progetto che dovrebbe essere, e magari come critica della “fine” di una letteratura che oggi, per finire un po’ meno o per non finire affatto, dopotutto ha soltanto bisogno di memoria.

2.

ROMANZI ITALIANI?

I. Un modo, oggi prevalente in letteratura, di trattare da vicino e vicinissimo, senza mediazioni, la cosiddetta “realtà” è la *non fiction*. Niente di nuovo, si dirà: fin dal Settecento, cronache sul riso o sulle granaglie, sul caffè, sui dervisci o sui battesimi nella Neva, poemi sulle fragole o sulle rane, erano *non fiction*, dopotutto. Quell’eccezionale e nuovissimo modo di scrivere che si chiamò “giornalismo” non era in principio meno letterario e canonico dell’epica, della poesia lirica, del romanzo. Era un *genere*, nuovo di zecca, che, nonostante il disdegno

dell'Alfieri (“giornalisti, invidi e tristi”), fu subito al tempo stesso esportabile ed essenzialmente italiano.

Ma il romanzo? Non contiene, fin dalle origini, la stessa quantità di cronaca contenuta nel giornalismo? Oppure il romanzo è innanzitutto e per definizione un “trauma” rispetto alla cronaca in sé? Manzoni, com'è noto, provò a lungo questa vertigine o esitazione, tributando infine l'onore alla storia-cronaca (nella *Colonna infame*), il disonore all'invenzione-narrazione (nel *Romanzo storico*). Il problema era il grado di verità raggiungibile o trasportabile nel romanzo: è più *vero* Renzo Tramaglino, appoggiato alla porta del palazzo di Don Ferrante, mentre “stringe e storce” il martello (nei *Promessi sposi*, romanzo), oppure il barbiere Giangiacomo Mora, incatenato alla macchina di tortura (nella *Colonna infame*, cronaca)? La peste è la stessa, gli untori sono gli

stessi, l'estate del 1630 è la stessa, ma la scena più *vera*, qual è?

In un saggio del 2011, Raffaello Palumbo Mosca osserva oggi, ai più alti livelli di riflessione narrativa, in America e in Italia, un “definitivo scardinamento della forma romanzo verso forme ibride di riflessione sulla realtà”. Proprio quando il romanzo sembrava avviato a una irreversibile trascrizione mediatico-mercologica, dunque alla sua stessa capitolazione, “scardinandosi”, si riappropria di sé. Il paradosso del *non fiction novel*, caro agli americani, è forse innanzitutto una fantasia teleologica o l'indicazione di una meta, più che un dato certo o un capitolo nuovo di storia letteraria. Ma è anche il sintomo di una vera e propria inquietudine creativa.

Un romanziere, dopotutto, non dovrebbe che “suggerirci una qualche notizia della vita”, scriveva per tempo, e ben prima degli americani, Massimo

Onofri, sulla falsariga dell'autorizzante Sciascia: il romanziere è "solo qualcuno che coglie intuitivamente la verità". Vita, verità: queste *cose* di cui si sa così poco quando sono a portata di mano, o quando ci sorprendono come un terribile urto, o quando scivolano via nell'ansia, nel romanzo *si vedono*. E che nel romanzo contemporaneo si vedano sempre meno, non è sfuggito ai romanziere più "intuitivi" o "critici" o decisamente intelligenti della generazione di mezzo, da Sandro Veronesi ad Antonio Franchini, "inquieti" e "scardinanti" ognuno con mezzi propri e diversi: schiettamente e direttamente documentali il primo, in direzione della *non fiction* (l'indimenticabile *Cronache italiane* e *Occhio per occhio*), sofisticatissimi, iperletterari e sperimentali il secondo, in direzione del *nonfiction novel* (*L'abusivo*).

Che farcene dunque dei "fatti"? Di un omicidio, di una rivoluzione grande,

o piccola, da cortile, di una donna che si getta sotto un treno? Come rendere più *veri* questi fatti, veri in "modo più irrevocabile" – diceva Manzoni – di quanto lo siano nella realtà? La cronaca, in sé, non è quasi nulla, d'altra parte l'invenzione, in sé, non è quasi nulla: l'aporia nella quale si dibatté il grande scrittore-moralista è stata superata oggi dalla semplicità e dall'atroce vuotezza del romanzo-merce, puro come il cristallo, indefinitamente a disposizione, registrabile e ritrasmettibile, indimenticabile perché eternamente nascente dalle proprie ceneri. Ma i "fatti" rimangono inesplorati e indisponibili a cedere verità, barlumi di verità.

Barlumi, s'intende, di cui è vorace il romanzo per statuto e che, oggi, nel suo stato di salute migliore, cioè nella sua *verve* antagonista, mettendo a repentaglio addirittura la propria forma, continua a ricercare in ogni angolo di mondo,

in ogni piega psichica, in ogni differenza etnografica. La pretesa di realtà del romanzo, oggi più che mai, è una pretesa di interpretazione. *Elisabeth*, di Paolo Sortino, in questo senso, mi pare assolutamente sorprendente. Il rapimento di Elisabeth diciottenne, ad Amstetten, da parte del padre Josef Fritzl, la vita trascorsa nel bunker antiatomico per ventiquattro anni, i sette figli avuti da Josef, l'insopportabile violenza, l'inaudita domesticità della violenza, il tepore paradossale, la liberazione, "il racconto della storia che si era protratta parallelamente a quella dell'umanità": tutto questo è cronaca. Sortino sceglie di intraprendere il suo viaggio in un "disumano" (avrebbe detto Montale) del tutto a disposizione negli archivi, e il viaggio stesso non contiene che notizie incalzanti, fino a una risoluzione che non risolve nulla. Ma al tempo stesso Sortino, proprio come Blumenberg, "elabora" il mi-

to che, inavvertitamente, come da sé, va costruendosi a partire dai fatti. Il mito di Elisabeth, "elaborato" dall'autore nel momento stesso in cui si produce, è un mito vuoto, muto, orribile, non ci mette al riparo dall'assenza d'una narrazione del mondo: stare dentro il bunker non significa niente. La vuotezza del mito è il mito.

Ovviamente, un tale processo al grado zero è un modo originale di "trattare" la cronaca, ci induce a trarre conclusioni sul *salto* dalla cronaca stessa al romanzo, sul *di più* di verità che il mondo, a certe condizioni, può sprigionare. Al polo opposto di *Elisabeth*, *America amore* di Alberto Arbasino tratta la cronaca per accumulo, per folle accumulo: "Questa notte pailletée di luci favolose dove ci butta l'aereo dopo sei ore di tramonto continuo e immobile arrivando da New York, è in realtà il globo della fattucchiere..." L'ellittica, irrimarginabile descri-

zione di Los Angeles è il centro di una prosa che segue all'impazzata le volute e i piani della "luccicante ragnatela" America. Perché concentrare in un solo libro più mondo che si può? Perché radunare gli "alabastri traslucidi" delle vetrine di Wilshire Boulevard, i "grattacieli su prati derelitti", le piccole città "schifilose" come Palm Springs? Da Taos a Stanford al Village a Disneyland, e da Capote a Woody Allen, Arbasino insegue il suo sogno d'accumulazione e di razionalizzazione. Il mondo, così com'è, è quasi infinito; l'intelligenza degli uomini è quasi infinita; l'arte è quasi infinita. Perdere un po' di questo *infinito* è il peccato capitale che tutti commettiamo. Arbasino non perde nulla. Tenere tutto insieme, una "giacchetta" di Brook's e il *fatum* d'un intero mondo, è il modo suo di trarre verità dalla realtà.

II. Ma, nonostante tutto, non so più che cosa sia un romanzo. Un mondo che ancora oggi *mi include* e anzi migliora la mia percezione del mondo vero e proprio. Una macchinazione che mi rende più *reale*. Una chiave che aumenta o disorienta le mie conoscenze. Oppure un ammalato al cui capezzale gemono e trafficano cerusici capziosi. Ma so che oggi, come ieri, il romanzo è vivo o non è ancora perfettamente morto. I generi letterari, dopotutto, non muoiono improvvisamente ma lentissimamente, e la loro stessa agonia coincide – potrebbe coincidere – con il loro splendore. Scriveva Henry James che Venezia non precipita nel mare di schianto, ma poco alla volta, secolo dopo secolo.

Eppure la mia fede vacilla. Se Alfonso Berardinelli, in un saggio dal titolo post-surrealista, *Non incoraggiate il romanzo* (2011), scrive che il romanzo è un "genere oggi più editoriale e merceologico che

letterario”, sono quasi certo che abbia ragione. Se Andrea Cortellessa, a passeggio tra i banchi del Mercato Rionale delle Lettere, osserva che “non ci sono scrittori”, sono quasi certo che abbia ragione (anche se la sua *ragione* assomiglia troppo alla rinuncia o alla caricatura della neoavanguardia). L’uno volto criticamente indietro a un canone alto e dissono, da Gadda a Lampedusa a Parise a La Capria, l’altro volto drasticamente indietro a un canone unico, il cui vertice potrebbe essere *Il giuoco dell’oca* di Edoardo Sanguineti, entrambi mi dicono che questa vita resistente del malato, che io riscontro ottativamente nel romanzo contemporaneo, è una chimera.

In particolare, come non accogliere l’invito alla perplessità di Berardinelli? “Oggi, sembra, si può fare tutto. Ma la libertà richiede una capacità di autocontrollo critico che dall’esterno, dalla tradizione, anche moderna, non viene più.” E

ancora: “Una volta superati i discorsi sulla *crisi del romanzo* che infestavano le riviste europee degli anni sessanta, questo genere letterario si è trasformato a poco a poco in una categoria eterogenea di prodotti che occupano un certo spazio, portano quel certo nome e si presentano grosso modo come romanzi almeno nella prima e nell’ultima pagina.” Non si tratta di pessimismo, né tantomeno d’una “nobiltà dello spirito” o di un “buon gusto” che spingerebbe il critico a storcere il naso di fronte alla prepotenza di narrazioni compulsive e stupide. In fondo ogni narrazione, materia e corpo del romanzo, nella sua composizione embrionale è sempre necessariamente compulsiva e stupida. Non esiste una narrazione intelligente. Il romanziere, diceva Tolstoj, è un cuoco che va al mercato e, guidato da effluvi, colori, guizzi, tagli di luce, e dalla sua stessa *fame-verve*, sceglie i salmoni, le *ciboulettes* necessari al pranzo. Sal-

moni-narrazione, *ciboulettes*-narrazione nella sporta del cuoco si avviano in un secondo momento, sul marmo del tavolo di cucina, a diventare intelligenti.

La critica, più che la narrazione, è la linfa vitale del romanzo. Nella nozione stessa di mimesi si mescola originariamente lo spirito della discordia. E il cosiddetto “realismo”, come ha ben visto Albert Thibaudet, è sempre, formalmente, critica del reale. Persone e cose non rimangono mai tali e quali: lo Yorick che, buffo e candido, nel *Tristram* di Sterne, muore bastonato, è anche una figura per antifrasi dell’utopia, ricondotta duramente e comicamente in società, nel Settecento. Renzo Tramaglino che, uscito dall’osteria, dinnanzi ai mendichi “tutti del color della morte”, dice *sì* alla dissonanza d’un mondo dai “lividori caravaggeschi” – dice *sì* al *no* della storia – è un personaggio paradossale: qual è, dov’è nascosta la realtà cui consente? Addirit-

tura D’Artagnan, nei *Moschettieri* di Dumas, a un certo momento è il contrario di D’Artagnan – del puro moto, della pura avventura: saputo che Buckingham, per gelosia, ha deciso l’embargo di tutte le navi nei porti inglesi, diventa filosofo e compiangere il destino dei popoli, sospesi al capriccio d’un solo uomo: a così “fragili e ignoti fili”...

Ma i romanzi che leggiamo oggi, in Italia, hanno a che fare con la forma romanzo tradizionale (dal *Lazarillo de Tormes* a Joyce), cioè essenzialmente con la critica del romanzo, cioè con l’ironia? E se l’ironia è innanzitutto tornare indietro, *riprendersi ciò che si è appena detto*, arrestare e rifondare il senso stesso della narrazione, allora chi è, oggi, tecnicamente, un romanziere? Tutto, non solo in Italia, suggerirebbe che il romanzo stia morendo per eccesso di narrazione-informazione, di *plotting* non cognitivo, di immediatezza. Qual è, formalmente,

il grado di innovazione dei leggendari Franzen e Safran Foer? O non avrà del tutto ragione il vecchio santone Harold Bloom a parlare di *soap operas*? Se le storie, in sé, e universalmente, fin dalle origini, sono un bene primario e “ci tolgono molti anni dalle spalle” (Peter Brooks, ma anche Cervantes), è pur vero che, prive del freno o dell’intoppo della critica, non sono nulla.

Una risposta aristocratica, aristocraticamente evasiva, a questo stato di cose, è un libro – controintuitivo, si direbbe – di Franco Cordelli, *La marea umana*. I personaggi di questo “romanzo” malinconico e intelligente non sono personaggi, ma *quaestiones*, scivolamenti metafisici, arretramenti e vertigini sul crinale della psiche. La vicenda non è una vicenda ma una mappa di deduzioni. Nuovo non solo rispetto al *vecchio* e stantio del neoromanzo borghese, ma anche rispetto al cosiddetto *nuovo* dell’antiromanzo,

La marea umana è una specie di libro d’ore sul romanzo in sé (recipiente in cui un tempo si rimescolava e si rappresentava l’umano), ma è anche un’ipotesi di ridefinizione drammatica, aleatoria, asimmetrica dell’umano stesso.

Una risposta democratica e pertinente è invece il racconto filosofico o reportage narrativo-critico *Signore delle lacrime* di Antonio Franchini. Resoconto di un viaggio in India, il testo di Franchini si presenta come una variazione sul tema del viaggio in Italia di Yorick-Sterne, in cui a ogni tappa corrispondeva un’idea, o un turbinio di idee: un “sentimento”. Qui un sentimento al quadrato: che cos’è – com’è fatta – la narrazione di un evento che si compie davanti ai miei occhi e non mi riguarda direttamente? È *narrabile* l’assenso alla morte di un indiano di Madras? In *Signore delle lacrime* la narrazione è il contrario del movimento o flusso privo di barriere di molti roman-

zieri contemporanei: è sosta arbitraria e cruciale, impuntatura del cavallo di fronte al suo ostacolo. È formalmente il “non sapere che cosa avviene poi” che impensieriva Sancho Panza.

Scelgo questi due esempi non perché si tratti di creazioni o di proposte romanzesche rivoluzionarie, modelli per un nuovo romanzo, ma perché l'uno e l'altro ci dicono che qualcosa nell'ordigno romanzo sta scricchiolando: i personaggi-numero di matricola *d'antan*, gli antipersonaggi di Robbe-Grillet e di Sanguineti, ad esempio, si sono rivelati a cose fatte una rivoluzione comica, e neppure comicamente tramandabile. Gli attuali personaggi-uomo, da Franzen a Eco, mancano di “curvatura” (il termine è di E. M. Forster), cioè non sono modellati sull'uomo ma su un suo feticcio mediatico. Ma soprattutto mancano di quel senso di “disorientamento” che secondo Benjamin definiva il romanzo,

in modo equidistante, rispetto all'epica e all'informazione, e che in definitiva è: critica del reale.

E tuttavia il romanzo non è ancora perfettamente morto. Ha assunto oggi la forma dispettosa di quella “pietra” che Montale diceva fosse la poesia: una pietra d'inciampo. Sta negli angoli di altri libri e discorsi, diventa divagazione, digressione, si nasconde nei crocicchi dei generi, all'intersezione di erti sentieri peregrini. Come pietra d'inciampo, fa quello che può.

III. E ancora: quali romanzi o racconti potrebbe leggere, oggi, un lettore che ieri leggeva *Le labrene* di Landolfi, *L'incendio di via Keplero* di Gadda, *Stefanino* di Palazzeschi, *Regione regina* di Soldati, *Viaggi in Occidente* di Praz, *Vite di uomini non illustri* di Pontiggia...? Perché un certo genere codificato di *récit* italiano è

scomparso o è difficilmente rintracciabile tra gli autori di romanzi contemporanei e la preziosissima intelligenza della lingua italiana, applicata al romanzo, si è capovolta in una specie di atonia o afonia (quasi) generalizzata?

In un saggio di schietta fattura sociologica dal titolo *Alte tirature* (sottotitolo: *La grande narrativa d'intrattenimento italiana*), Vittorio Spinazzola parla d'un "principio di leggibilità" affermatosi già nel secondo Novecento contro una tradizione illeggibile, e della definitiva vittoria *storica* d'un "neoitaliano della comunicazione". Si tratterebbe, dunque, di una svolta o addirittura di un rivolgimento *dentro* la letteratura, e non, come è stato scritto da molti, di un *addio* alla letteratura. E se "illeggibile" fosse poi una neoavanguardia o antiletteratura messa insieme per puri fini strategici, tecnicamente e storicamente debole o caricaturale, Spinazzola avrebbe due

volte ragione e *Un uomo* di Oriana Fallaci o *Va' dove ti porta il cuore* di Susanna Tamaro sarebbero vere e proprie reintegrazioni, in dosi allopatiche, di narrazione "leggibile".

Non so, tuttavia, quanto il discorso di Spinazzola e la sua definizione (ironica?) di "rinnovamento dal basso", ci spieghi, o dopotutto intenda spiegarci, il salto dal grande al piccolo che, salvo eccezioni, si registra oggi rispetto a ieri nel quadro dell'identità o della identificabilità letteraria di un romanzo italiano. Se il trasparente *Cento colpi di spazzola* di Melissa P. non è stato che la variabile (inevitabile?) dell'oscuro *Il giuoco dell'oca* di Sanguineti, come, dove collocare la stessa Melissa P. (insieme a Ravera, Casati Modignani, Brizzi, Camilleri, Faletti, Moccia, Saviano: la serie è di Spinazzola) rispetto ai "grandi" italiani? Che cos'è, com'è fatto *Gomorra*, non tanto rispetto al *Giuoco dell'oca* (1967), ma rispet-

to, ad esempio, a *Eros e Priapo* (1967) di Gadda?

Gadda, secondo l'autore, apparterebbe alla "letteratura istituzionale" e Saviano, nello stesso sistema, a una complementare "letteratura marginale" (pur provvista d'una certa distinzione rispetto ai marginalissimi Moccia, Faletti, Melissa P. ecc.). Ma istituzioni e margini delle istituzioni sono davvero integrabili in un sistema unico o non sono piuttosto due sistemi anche morfologicamente diversi e divisi? E fin da principio: se Liala, cioè la "marginale" per definizione, il verbo incarnato della marginalità, non era "istituzionale" come D'Annunzio, qual era in effetti la vera, profonda differenza tra i due? Il genio? La lingua? La *cognizione* della letteratura stessa? Gli obiettivi di mercato?

A differenza di altre letterature, la letteratura italiana è tutta "alta" e il "basso" (*l'entertainment* degli anglosas-

soni: il ricreativo *A Gun for Sale* di Graham Greene rispetto al serio *The Quiet American* dello stesso Greene) non è che una finzione dell'alto. La "grande narrativa d'intrattenimento italiana" dunque a rigore non esiste se non al di là della letteratura, né alcun "rinnovamento dal basso" è ipotizzabile o addirittura in atto nel sistema-romanzo in Italia, né il suo principale propellente, il *neoitaliano*, potrebbe garantire tecnicamente la realizzazione d'un tale progetto. Se Faletti scrive: "Ammirò le linee dal gusto rétro, l'eleganza della costruzione unita a un rigore funzionale frutto del genio di un architetto che aveva progettato quella casa per la 'divina' Garbo", il suo *neoitaliano* risulta pochissimo nuovo e invece del tutto simile alla falsa lingua "colta" – quasi riprovevole – in uso a tutt'oggi, ad esempio, nei *magazine*: "linee dal gusto rétro", "divina Garbo": è possibile? Nella serie indicata da Spinazzola (dove

coesistono Saviano e Moccia) non troviamo in effetti alcun sintomo di rinnovamento linguistico relativo al romanzo, né un segnale di appartenenza alla tradizione letteraria italiana, né, tantomeno, un segnale di disagio.

D'altra parte, pensando al romanzo italiano contemporaneo, lo ammetto: non vorrei essere nei suoi panni. Essere nei suoi panni significherebbe trovarsi di fronte a una tradizione romanzesca "difficile" o addirittura nevrotica o reticente e refrattaria al romanzo-romanzo. Anche senza ricorrere a Manzoni che, una pagina sì e una no, ritrattava non la pagina ma l'intero sistema narrativo, e neppure all'apologetico Gadda, che distillò la quintessenza dei terrori manzoniani, basterebbe aprire a caso un romanzo di Arbasino per capire che il suo passo narrativo è: uno avanti e tre indietro. La tradizione linguistico-narrativa italiana, dopotutto, è quella che è: un *valore* uni-

co nel mercato globale, non negoziabile e forse del tutto fuori corso; una *chiave* non barattabile con quella del *novel* classico, con il suo obbligo incalzante a un moto quasi perpetuo, ma anzi definita da mille frazioni "linguistiche" del moto stesso, in un telaio visibile e udibile nel suo scricchiolio.

Naturalmente, anche lo "stile semplice", come argomentò benissimo Enrico Testa qualche anno fa, con tutta la sua proiezione popolare appartiene di diritto alla letteratura italiana alta, cioè all'unica letteratura italiana che si conosca: è un effetto calcolato della complessità e non ha nulla a che spartire con l'*entertainment* anglosassone (una forma di letteratura) né con l'*intrattenimento* italiano (una forma di postletteratura). Manzoni stesso e Italo Calvino sono due scrittori immensamente popolari e leggibili, la cui "tiratura" forse anticipò e superò quella di Melissa P. o di Saviano. Ma la coinci-

denza si arresta appunto alla “tiratura”: il mercato, i numeri, i diritti d’autore, comuni agli uni e agli altri, non potrebbero in nessun modo confondere le prospettive di valutazione: la lingua italiana è al lavoro negli uni, inerte negli altri.

Lo stesso Gadda, tutt’altro che “semplice”, tutt’altro che “socievole” (*Per favore, mi lasci nell’ombra*), mirava, nella peculiare reticenza, a una certa leggibilità. Intervistato, all’indomani del Premio degli editori per il *Pasticciaccio*, ammetteva: “È ovvio che un successo popolare non può che essere gradito a uno scrittore il quale viva appoggiato all’amore per il suo Paese e ami perciò riconoscersi nelle disposizioni mentali e morali dei suoi concittadini.” Anche per lui il mercato, sia pure nei confini stretti ed eroici della *sua* lingua italiana, era una legge del romanzo.

D’altra parte, il mercato non rende contigui, né commisurabili, Gadda e Sa-

viano, Calvino e Camilleri. E a Spinazzola, che scrive: “Bisogna convincersi che quando un testo suscita l’interesse di una gran parte dell’opinione pubblica, per ciò stesso richiede, esige attenzione da parte degli specialisti della lettura”, ricordo che, per quanto riguarda le “alte tirature”, la simpatia è formalmente analoga all’antipatia. Non è un gesto critico. Non ci avvicina neanche di un passo alla vera differenza. Non ci spiega né Tolstoj né Carolina Invernizio. In fondo, una certa attuale letteratura neosperimentale che si distinguerebbe dalla postletteratura di massa in grazia d’una resistenza al mercato e al consumo non è che un’estrema caricatura di vecchissimi “antagonismi” anni sessanta e della loro facile e falsa teoresi.

Il “problema” letteratura è quasi del tutto eluso oggi tanto dalle regole del grande mercato quanto da quelle dei piccoli mercati o piccoli templi che vi si

oppongono (ma si sa, tempio e mercato non raramente coincidono). Dov'è, oggi, lo scrittore per cui scrivere è tuttavia “un problema” e che ci consegnerà un *Incendio di via Keplero* nuovo di zecca? Ma forse la domanda è mal posta. Perché un tale scrittore, che indubbiamente esiste tra le pieghe del grande mercato, che indubbiamente resiste e apre nuovi varchi nella nostra vecchia lingua, dovrebbe continuare a resistere? Nessuno glielo chiede. Nessuno lo incoraggia. Il sociologo lo esorta a semplificarsi, il critico concettista lo esorta a gergalizzarsi. I titolari di scuole di romanzo lo bandiscono, gli organizzatori di psicodrammi lo evitano. Povero scrittore italiano: rimarrà solo, con il suo “problema”.

IV. Ma chi è, dopotutto, l'*autore* di un romanzo? Che cosa dovrei sapere di lui? Chi è, ad esempio, il giovane Tolstoj sui

bastioni a Sebastopoli o a caccia nella “radura scintillante”, chi è il vecchio Tolstoj smarrito e imbizzarrito nella prigione stessa del mondo? È lo stesso uomo – un uomo, dopotutto – che ha concepito Anna, Kitty, Karenin, Lëvin? Se la mia curiosità mi distrae o mi avvicina alla forma *Anna Karenina*, non lo so esattamente: aveva ragione Sainte-Beuve, per cui nessuna opera esiste in sé, al di là del formicolante umore da cui nasce? Oppure De Sanctis, per cui al contrario ogni vita non è che pettegolezzo?

Alessandro Piperno dedica *Pubblici infortuni* allo studio di questa entità oggi più che mai sfuggente e si dichiara emotivamente curioso anche al di là dei confini invocati o da stabilirsi per la superiore utilità dell'interpretazione. Le vite di Flaubert o di Kafka, ad esempio, benché alquanto sprovviste di vita allo stato puro, gli sembrano preziose in sé, autorevoli, esemplari. E all'antitesi collauda-

ta “autonomia dell’arte”/“eteronomia dell’arte” sostituisce un precetto assoluto e un’osservanza metodica per una “autonomia della vita” del tutto sua e nuova.

A differenza di Piperno, che si è formato in anni post o antiformalisti, ho sempre ammirato l’ipotesi (la chimera?) d’un libro assoluto, addirittura slegato dai lacci determinanti con la vita. Ammiravo il Barthes della *Morte dell’Autore*, che Piperno detesta: le sue severe illazioni sull’irrealtà dello scrittore mi parevano non ingenue ma paradossali e addirittura innovative. Quel “bianco e nero che pian piano perde la sua identità, a cominciare da quella stessa del corpo che scrive”, mi pareva non una *boutade* acida ma anzi il principio di una appassionata e nuova solidarietà letteraria.

Piperno, al contrario, non ammette che l’Autore, con tutti i suoi pesi, sia un intralcio nella lettura d’un romanzo, né

che “le sue idee, il suo tenore di vita, la faccia, la provenienza sociale, il modo di vestire e di parlare, i gusti sessuali, le idee politiche” contino meno che nulla. Da lettore, non vuole rinunciare, poniamo, ai “baffi di Balzac, al suo grande stomaco, alla sua vanità, ai suoi debiti”. In un certo senso, tutta la letteratura gli sembra un magistrale regolamento di conti non regolati in una vita per definizione infelice. Nella vita, secondo lui, c’è innanzitutto un vuoto fondamentale a cui diamo moltissimi nomi: invidia (la “triangolazione del desiderio” del “petulante” René Girard), rancore, malattia, paura, odio: nomi di passioni, ovviamente, di cui nessuno spirito verrà mai a capo nel corso della vita reale. “La *Recherche* – ad esempio – non è l’opera di un damerino che piagnucola sul passato che non può tornare, ma una specie di mausoleo consacrato alla delazione. La protesta proustiana non fa che nutrir-

si del rancore dei malati contro i sani, dei falliti contro gli uomini di successo.”

Dalla parte opposta, l'autentica felicità raggiunta dalla letteratura non è che il ripiego o il meraviglioso risarcimento di una vita strutturalmente mancata o mancante. È la splendida caricatura di uno spirito che “non ce la fa” a mettere ordine tra le passioni o cadute d'essere della vita e si risolve, appunto, in “immagini di pura felicità” del tutto incongruenti con l'obiettivo e strutturale infelicità quotidiana (del lettore e dell'autore). Chi è quel Konstantin Lëvin che, alle quattro d'un pomeriggio d'inverno, scende dalla carrozza al giardino zoologico e si avvia per un viottolo verso il campo di pattinaggio? Qual è la relazione tra la sua assoluta felicità di innamorato e Tolstoj e noi che leggiamo?

Il romanzo è probabilmente la macchina della felicità di cui parla Piperno, “quel tipo di felicità – delicata, in-

termittente – che chi scrive e chi legge romanzi non smette di inseguire” e che non esiste nella vita. Ma quale romanzo? Quello settecentesco di Fielding o di Sterne, quello ottocentesco di Balzac o Stendhal? E oggi? Fino a quale frontiera o precipizio il romanzo è stato una macchina della felicità, poi non lo è più stata? Il paradosso, non direi la cattiva coscienza, di Piperno è credere che quella macchina, nonostante qualche *panne*, marci a pieno regime. L'autore ironico e intelligente di *Pubblici infortuni* non è affatto uno spensierato alchimista post-moderno che considera la tradizione un crogiolo di materiali disponibili e duplicabili. Al contrario, per lui la tradizione mantiene intatta la sua originaria forza di persuasione e la sua ingombrante aura; il romanzo stesso, oggi, è il possibile mondo felice di ieri; le attuali forme letterarie sono non discontinue o addirittura regressive ma congruenti alle forme

tradizionali. Un certo partito preso e un certo discernimento conducono Piperno non alla devastazione e al disprezzo della forma romanzo cui è pervenuto con successo, ad esempio, il controromanziere Walter Siti, ma anzi a una riconsacrazione (borghese) del romanzo stesso.

I personaggi dei suoi romanzi sono in effetti scolpiti con lo scalpello minuzioso dell'analisi psicologica, dell'effetto dialogico, dell'evidenza realistica: sono "tradizionali" come certi "tipi" cecoviani che si trascinano da un capo all'altro della narrazione con la forza di un tic. Se tra autori di ieri e di oggi, come Proust e Philip Roth, non si registra soluzione di continuità, Piperno, a modo suo, continua la danza: "Da qualche parte nella *Recherche*, Proust scrive che c'è un momento nella vita di ciascuno di noi in cui l'idea della morte ti entra dentro e non ti lascia più in pace. In *Everyman* Roth dice che la vecchiaia non è una battaglia,

ma un massacro. È di questo che sto parlando." Il carburante a buon prezzo, anzi gratuito, dell'infelicità quotidiana rende possibile un'ideologia "continuista" (e felice) del romanzo e della letteratura.

Vero? Falso? Mi viene in mente una pagina di Hermann Broch in cui Virgilio, sulla tolda d'una nave ancorata nel porto di Ortigia, pensa a "una vita distaccata dall'arte, libera dalla poesia, rivolta al pensiero nella città di Platone". La felicità dell'arte è conseguibile sempre e solo alle condizioni della vita, e Piperno conosce a tal punto questa servitù da innalzarla a emblema del romanzo stesso. Quando, a proposito d'un romanzo, scrive "immagini di pura felicità", pensa al grado più alto e realizzato e appagante di bene legato a una forma. Ma tuttavia, a un grado ancora più alto, il romanzo contiene ciò che il "realismo" di Piperno esclude, cioè una grave inquietudine, quasi un disdegno per il romanzo stesso,

per il suo limite, per la sua segnata soglia di felicità: un “immensamente nuovo” (Broch) che, scardinando ogni limite, potrebbe prodursi e annunciarsi, oppure, con passo leggerissimo, fatalmente, passare oltre.

V. Infine: dove trovare oggi in Italia quel *quid* di verità, nel romanzo, che ci assicura che ciò che stiamo leggendo non è del tutto deperibile? Da una parte, volgersi a certi romanzi italiani – così come sono – induce un certo spavento: l’acquisto di verità che, *una tantum*, insieme al divertimento, il romanziere classico offriva ai suoi lettori, sembra oggi surrogato da una specie di nenia ricorsiva e condivisa, peraltro sprovvista d’un linguaggio specifico o “letterario”.

D’altra parte, alle regole e al mercato – anche globale – di questa “nenia” si sottraggono alcuni scrittori italiani che

ribadiscono da un loro margine di (relativa) solitudine il principio di un’etica della narrazione e della ricerca formale. Raffaello Palumbo Mosca, studioso sottilissimo di strategie italiane di sopravvivenza della *fiction*, nel suo *L’invenzione del vero* (2014) ha proposto di recente un piccolo repertorio. Tra gli altri: Arbasino teorico e testimone della durata d’una Storia “arguta e vispissima”; La Capria pungente antagonista del vuoto del romanzo sperimentale (“il linguaggio è tutto e la realtà può starsene dove le pare”); Eraldo Affinati inventore di storie *vere* che “nessun altro” potrebbe né saprebbe raccontare; Antonio Franchini investigatore scrupoloso di “verità storica” oltre la “verità giudiziaria”...

Nonostante le eventuali lacune della serie, ognuno di questi scrittori dimostrerebbe, in un modo suo, che il “demonio della cronologia” non vale per il romanzo e che, al contrario, la funzione

romanzesca di testimonianza del vero e di critica del reale vale oggi esattamente come ieri. Vero? Abbastanza vero? Scrive Palumbo Mosca: “La (possibile) centralità del discorso romanzesco sembra oggi affidata alla sua capacità di ritrovare un legame con il lettore reale, e alla sua capacità di porsi come sguardo etico sulla realtà.”

Ma qual è, propriamente, l'*ethos* di un romanziere? È lo stesso di un magistrato o di un politico o di un educatore? È per così dire definibile a priori rispetto alla forma romanzo? Oppure si stabilisce e si realizza solo a *certe condizioni*? Parlare “da uomo agli uomini, come, a lor modo, parlarono tutti quelli che ebbero qualche cosa di non cretino da raccontare” era la condizione stabilita, una volta per tutte, da Gadda. Ma lo stesso Gadda ci insegna che innanzitutto nello stile si misura la temperatura etica di un romanziere: se anche la realtà, per assurdo, fosse nel suo

insieme “cretina”, prima ancora che dolorosa o insopportabile, nelle mani di un romanziere autentico si trasformerebbe necessariamente in “qualche cosa di non cretino da raccontare”.

E dunque? Nell’attesa di verificare le ipotesi “continuiste” di Palumbo Mosca, il cui oracolo non a caso è il Gadda critico dell’*Apologia manzoniana*, oggi tuttavia non possiamo che riscontrare una certa diffusa mancanza di stile in certi romanzi italiani, dovuta precisamente a noncuranza morale: tutto in essi ci sembra monotono, uguale, scritto da un’unica mano in un gergo di tutti, come se ogni singola soggettività si acuisse morbosamente nel linguaggio comune dell’informazione piuttosto che indebolirsi e dissolversi nell’esemplarità dell’opera. Se il passo stilistico di Palazzeschi o Landolfi o Soldati o Parise o Tobino, fino a ieri, si riconosceva a occhi chiusi, al contrario oggi gli autori di certi ro-

manzi sono riconoscibili unicamente dal nome sulla copertina.

Diverso, e degno di estrema attenzione, il caso di autori di *non fiction*, cui a torto si attribuisce la solita matrice americana (dal Capote di *Portraits and Observations* al Lethem di *The Disappointment Artist*), dove è lampante invece il retaggio italiano, a partire da un certo Settecento curioso dei viaggiatori, fino a Cecchi, a Montale (*Fuori di casa*) e all'inimitabile Praz di *Penisola pentagonale* e *Viaggi in Occidente*. Si tratta oggi di una famiglia sempre più estesa e mista di saggisti-narratori, descrittori di luoghi o tradizioni, cronisti d'un vero disponibile ai margini dell'informazione e trascurato dalla letteratura creativa propriamente detta. Nel codice di questi scrittori dire "ho visto", "mi ricordo", "ho incontrato", non ha nulla di crepuscolare ma anzi è una chiave essenziale dell'esercizio critico: una specie di *via*

brevis per imbattersi nel vero da vicino o vicinissimo.

Silvio Perrella e Massimo Onofri sono gli ultimi a essersi incamminati su questa via e sono anche molto lontani l'uno dall'altro. In *Doppio scatto* (2015), Perrella ricorre alla fotografia come al grado più alto e incontrovertibile di percezione della realtà e, a differenza di Roland Barthes che si interrogava sul *génie propre* della fotografia stessa (*La chambre claire*, 1980), utilizza l'immagine come mero accesso al linguaggio. Ciò che *hic et nunc* vediamo in una foto è per certi aspetti più vero di ciò che crediamo di aver visto durante una passeggiata e ci disponiamo a riferire in un romanzo. La distanza tra quella fotografia e la nostra eventuale registrazione o ricreazione è minima.

Su questo nudo asserto, e su una nutrita serie di istantanee napoletane, Perrella compone il quadro di una città let-

teraria identica, il più possibile, a quella vera o a quella che appare vera nel piccolo rettangolo della foto. Sarà il Fondaco Ragno a una traversa del Cavone, nero, dimenticato, simile a un anfratto “dove il Tempo ristagna”; o una vecchia finestra senza vetri aperta sull’azzurro; o la cupola di Santa Maria degli Angeli sveltante su Montedidio; o il bianco piede d’un re a cavallo a un lato del Pallonetto; o infine un angelo del Banksy a piazza dei Girolamini, al cui braccio teso pende uno squallido secchio... La Napoli fragorossissima dove si nasconde la bella megera che inganna Andreuccio, nel *Decameron*, o quella che “s’arma a gara alla difesa / de’ maccheroni suoi”, nei *Nuovi credenti* di Leopardi, qui tace improvvisamente. Tutto è silenzio nel libro di Perrella, come in un vecchio film dell’*école du regard* o, su un altro piano, in *Palomar* di Calvino. Ma, a differenza di Palomar, l’autore di *Doppio scatto* elude alti interrogativi e

inquietudini teoretiche per chinarsi sulle sue minuscole fotografie-francobollo e cercarvi particolari rivelatori. Se anche gli sfugga il senso generale del luogo, tuttavia non trascura nulla di ciò che vede: il piede, il secchio, l’angelo e il cavallo gli dicono qualcosa di più ogni volta che li osserva. Sono mondi o parti di mondi che sopravvivono nel loro registro nudo e nell’ermeneutica del “secondo scatto”: proprio gli stessi che, al contrario, tanta letteratura di primo grado (o d’invenzione o *fiction*) annienta e brucia come zolfanelli...

Generoso, irrequieto, umanista senza mezzi termini, Onofri in *Passaggio in Sardegna* (2015) mette in scena il suo paesaggio ideale conosciuto da professore universitario, e mai più lasciato. Se l’entusiasmo è una categoria della critica e addirittura una disciplina morale, questo autore entusiasta – qui narratore, saggista, viaggiatore – non smette un istante

di essere il critico *umano* che conosciamo: “Il promontorio di Capo Caccia è di fronte a me nella luce immacolata e segna l’orizzonte: sono passati tredici anni e la Sardegna – chi l’avrebbe detto – è riuscita a cambiarmi.” Ecco, un critico che *cambia* perché abita in un certo luogo non è vicino, *tout court*, all’idea stessa di letteratura? Oggi che la letteratura è in pericolo, Onofri in queste pagine capziosamente compone il luogo di una letteratura possibile e futura: sua, degli altri, di tutti.

Nel suo libro compaiono in effetti figure di scrittori il cui magistero stilistico è frutto di una particolare concentrazione spirituale: Mannuzzu, ad esempio, che scrive una pagina che risuona in ogni pagina di *Passaggio in Sardegna*: “Così capita che i vecchi perdono di vista la loro personale salvezza... perché più della loro vita e della loro anima amano le vite e le anime dei figli. Senza la cui salvez-

za – pensano quasi loro malgrado – non c’è salvezza che valga.” Figli che si salvano: la letteratura per Onofri è anche al di là di opere concluse, salde nella loro forma perenne: è qualcosa che resiste se si propaga collettivamente, costituita di individui mobilissimi, attenti: l’operaio “kantiano” di Ittiri che arriva trafelato a Sassari e, smontato dal turno, corre a lezione di critica letteraria; lo scrittore Fois, che sfida e aggira la scrittura esemplare di Grazia Deledda e di Satta e affronta il suo Nulla-Nuoro “come un destino o una tentazione”; la poetessa Maria Chessa Lai che scrive in catalano: “Los fills / que neixen / quan venen al món / la mare los fa / mes sòn altra gent” (“I figli / che nascono / e vengono al mondo / la madre li fa / ma sono altra gente”).

In questa famiglia tutt’altro che paradigmatica, e in questo luogo particolare, Onofri stabilisce il principio generale

che la letteratura non sia estinta né vada estinguendosi, e formalmente si oppone a ogni ipotesi di discontinuità (di vecchio stampo adorniano) in nome d'un mai sopito idealismo desanctisiano: pena e letteratura, umanità e letteratura, civiltà e letteratura sono la stessa cosa. Così di un sardo a contraggenio come Gramsci, "ravvivato dalla forza della disperazione" (secondo Gobetti), Onofri scrive: "Mi chiedo se possa esserci ora qualcosa di più necessario, in una nazione travolta dall'immoralità, ove è già tramontato persino il concetto di persona, di quell'antico sentimento della virtù." Compiuto, in certo modo estinto con lui, questo sentimento della virtù è tuttavia "necessario" per noi, dunque letteralmente inestinguibile, perlomeno come aspirazione.

Anche nelle sue parti leggere o leggerissime – le divagazioni sui fritti d'anemone, la carne di asinello, la malvasia

profumata del Ciecone – questo libro su un luogo felice, o più probabilmente felice che infelice, è sostenuto da una costante interrogazione morale. I luoghi stessi – Bosa placida accanto "all'ozioso fiume Temo", Oristano dentro "un gioco d'acque e di stagni" – sono messi sistematicamente alla prova di quell'antiluogo che è oggi il mondo: "Il vuoto è sotto gli occhi di tutti: è diventato addirittura popolare." Niente è del tutto idillico o ideale in quel "paesaggio ideale" che è la Sardegna di *Passaggio in Sardegna*. E niente è del tutto "popolare" nella stessa concezione dell'umano che un critico, sottilissimo, come Onofri esprime ed elabora nel suo libro più creativo: la letteratura non è il vuoto e, oggi più che mai, non è sotto gli occhi di tutti.

VI. Ma fuori d'Italia? Si direbbe che, soprattutto in area anglosassone, una dif-

fusa “persuasione” e fissazione romanzesca abbia sostituito il potenziale critico del romanzo stesso, nonché il suo impulso alla ricerca. Eppure: perché si scrive, e si legge, un romanzo? Perché qualcuno, non abilitato da diplomi né patenti, decide di disporre in un certo ordine personaggi, paesaggi, mondi verosimili e inverosimili, trame, larve di passioni, e qualcun altro decide di prestarvi attenzione? Una delle risposte più ricorrenti, e candide, alla questione, è che *un certo ordine* è meglio di nessun ordine, che il mondo così com’è ci annoia e, al contrario, l’indennità integrativa romanzesca ci conviene. Il romanziere Orhan Pamuk nelle sue recenti Norton Lectures (ora intitolate *Romanzieri ingenui e sentimentali*) ricorre innanzitutto, anche lui, a questa risposta e le attribuisce il peso che merita. Chi scrive romanzi, e chi li legge, fosse pure Henry James redivivo, per qualche momento e in qualche nascondiglio della

propria psiche, assomiglia necessariamente a una signorina incline ai sogni a occhi aperti. Come quella signorina, è *ingenuo* in quanto direttamente trasferito, armi e bagagli, del tutto immemore dei legami col vecchio e scomodo mondo, nel nuovo mondo “finto” e ospitale. È irresistibilmente altrove e stima che questo altrove, separato da una linea sottile dall’*hic et nunc*, sia più confacente a lui, più promettente e addirittura più decisivo sul piano dei fini, del mondo in sé.

Ma, naturalmente, anche l’*ingenuità* ha le sue croci. Pamuk ricorda Anna Karenina che, in treno da Mosca a Pietroburgo, nella notte di tempesta, vuol leggere un romanzo inglese – una certa Lady Mary insegue un branco a cavallo... – ma non può, impedita dalle scosse, dalla neve che batte contro il vetro, e soprattutto da se stessa: “Aveva troppa voglia di vivere lei stessa.” Lettrice di romanzi, ma a un bivio del suo proprio “romanzo” amoroso

e tragico (Vronskij viaggia su quel treno), Anna si blocca sulla soglia del “mondo nuovo”, trattenuta ossessivamente da quello vecchio fatto di volti nella penombra, voci, neve, un “capotreno imbacucato” e il terribile amore nascente. È come se Tolstoj stesso rinunciasse all’*ingenuità* necessaria al transfert romanzesco e ci dicesse che, di fronte al vero e alla vita, ogni finzione – anche la più vicina alla vita – si sbriciola: non è niente. Che la sua stessa magistrale narrazione d’una narrazione inaccessibile (quella Lady Mary... ma chi era mai?) è meno di niente.

E una certa modernità – romantica – a partire dal celebre saggio di Schiller *Sulla poesia ingenua e sentimentale* (e dalle successive chiose di Leopardi nello *Zibaldone*), in effetti ci ha abituato a pensare che nessuna forma d’arte oggi e in futuro potrà essere del tutto né in parte *ingenua*, nonostante la signorina che è in noi. Parlando di “nuovo realismo”

in opposizione al realismo classico, Joyce dirà addirittura di aver liberato il romanzo dai suoi “ceppi secolari”, e innanzitutto dalla sua ingenuità, cioè dalla sua semplicità, dalla sua spontaneità, dal suo “talento”. Niente è semplice o immediatamente disponibile in uno scrittore *sentimentale*, anzi l’artificio, l’ironia, la riflessione, la diffidenza, la presa a rovescio lo distruggono continuamente, lo tengono desto sul *limen* tra vero e falso.

La soluzione di Pamuk, improntata al buon senso, è che un romanziere oggi, a partire dai padri fondatori (moderni) del romanzo stesso, debba essere un po’ ingenuo, un po’ sentimentale. Se da una parte egli vede nel genere-romanzo “un’entità naturale” da accogliere “senza farsi domande” (*ingenuità*), dall’altra si rammarica della “natura infantile” di certi romanzi contemporanei (*sentimento*): l’ingenuità è dunque accettabile, anzi raccomandabile, se è parte dell’intel-

ligenza. E il romanzo-“entità naturale” è, di fatto, costruito artificiosamente da individui ironici o malinconici la cui immaginazione fa *retrocedere* la natura sul piano delle deduzioni possibili e ne trae un senso, un centro, un ordine che alla natura stessa, obiettivamente, difettano.

Pamuk non inventa nulla, naturalmente. In *Aspects of the Novel*, di Forster, ironia e *simplicitas* già si conciliavano perfettamente. **Nonché#In quanto?#** “entità naturale” il romanzo era per lui l’esercizio perenne, non suscettibile di metamorfosi o peggio di morte, che un’umanità evoluta si è imposta *ab origine*, da Longo Sofista in poi, quale contrappunto (ironico e ingenuo) della difforme realtà: un mondo accanto al mondo, una macchina in perfetto equilibrio che sarebbe assurdo minacciare e distruggere con un eccesso di ragione-tecnica-sentimento, oppure con un eccesso di abbandono-naturalezza-ingenuità.

Confesso che il pregio maggiore del saggio di Pamuk mi è parso quello di attualizzare le categorie di Schiller, e la tentazione, poi, da parte mia, è stata di applicarne i principi alla lettera, guardando all’attuale aiola dei nostri scrittori. Chi sono i romanzieri ingenui d’Italia? Chi sono quelli sentimentali? Ma soprattutto: si tratta di categorie applicabili a una letteratura che oggi soffre perlopiù d’un eccesso di spontaneità e gergalità? E la patente stessa di *ingenui* non sarà un alloro incongruo sulla fronte di romanzieri come Moccia, Corona o Malvaldi? Se penso all’*ingenuità* di un tempo, a Cassola, Bassani o Soldati, ad esempio, non posso che avvertire un salto, un’interruzione tra prima e dopo. E se *ingenuo*, nello schema di Schiller, era Goethe, in quanto “inconsapevole”, “sereno”, “tutt’uno con la natura”, questa interruzione, proprio nel nostro inquieto Novecento, e fino a oggi, si avverte dop-

piamente. Dell'*ingenuità* d'un tempo, radicata in un sistema complesso di riferimenti teorici, non rimane oggi che una specie di caricatura.

Nonostante il "salto" che chiunque potrebbe avvertire leggendo, ad esempio, un romanzo come *Ferrovia locale* (1968) di Cassola (un piccolo prodigio di ingenuità nel senso schilleriano) e poi, consecutivamente, un romanzo di dilavato impressionismo come *La briscola in cinque* di Marco Malvaldi (2007), non credo che la letteratura, il suo *continuum* umanizzante, anche in Italia non opponga resistenza. E se apocalittici, o disillusi, chi più chi meno, sono stati un po' tutti (da Alfonso Berardinelli a Giulio Ferroni, da Massimo Onofri a Filippo La Porta a Raffaele Manica), il romanzo "letterario" – quello di cui si può dire: è ingenuo, è sentimentale – da parte sua non è del tutto morto. La modernità stessa, che secondo Schiller, poi secondo

Leopardi, per eccesso di civilizzazione o di spiritualizzazione piega tutta nel "sentimento", cioè nell'ironia, ne ha infine quasi dissipato l'essenza critica (pensiamo a due "sentimentali" caricaturali come Umberto Eco e Edoardo Sanguineti). Ma non del tutto: la curiosità circa le risorse e i margini di resistenza della lingua, l'umanità residuale che s'incolla nelle sue pieghe, l'energia cognitiva dell'incongruenza stessa, si nascondono e resistono sotto il grave cumulo della letteratura-informazione.

Autentico "sentimentale", oggi come ieri, è Raffaele La Capria, che fin dal titolo del suo ultimo, delicatissimo libro di "narrazioni", *Esercizi superficiali*, allude a un libro difficile e cruciale per tutto l'Occidente, gli *Esercizi spirituali* del Loyola, ma ne stravolge la tecnica: il mistero, che l'ignaziano esame di sé (o di coscienza) rende familiare, i "novissimi" passati in rassegna come quadri visibili, tornano

mistero, retrocedono nel loro buio fondamentale: “Solo Dio può sopportare l’assurdità dell’universo e la sua incomprendibile tautologia” dice La Capria, anzi una stella cadente parlante nell’ultimo capitolo del libro. Con un azzardo pari alla sua bravura, l’autore, come Pascal o il pastore errante, interroga il cielo stellato. E se nessuna narrazione è possibile nel silenzio di “nessuna persona” che risponde o nel vuoto psicologico d’una domanda metafisica, egli guizzando tra i codici e i generi, alleggerendo la sua stessa domanda fino all’esito di un sospiro, ritorna alla superficie, all’increspatura che contiene tutte le profondità del mondo. E ritorna scrittore nel momento in cui è filosofo, “protetto dal mistero” stesso, dondolato come in una culla.

Romanziere-romanziere come Balzac, “ingenuo” per vocazione e per disciplina, Alessandro Piperno, al polo opposto di La Capria, anche nel suo ultimo libro

della saga dei Pontecorvo, *Inseparabili*, mette in scena personaggi che sarebbero piaciuti a Forster: netti, rotondi, scolpiti con lo scalpello minuzioso dell’analisi psicologica, dell’effetto dialogico, dell’evidenza realistica. Samuel, in particolare, con tutta la sua fobia sessuale, è un personaggio pressoché comico, come certi omini cecoviani che si trascinano da un capo all’altro della narrazione, anzi trascinano la narrazione con la forza di un tic. Perché Piperno crede a una possibile continuità con l’*ingenuità* classica? Perché lavora a essere ingenuo con i molti sofisticati strumenti d’una solidissima cultura umanistica? La sua pervicacia, come le esitazioni di La Capria, mi induce, comunque, a sperare.

VII. Per nulla “ingenuo”, letterariamente informato e critico come di rado lo sono oggi gli scrittori americani, non

del tutto schiavo del gergo “derivato” dei contemporanei, in *L'estasi dell'influenza* Jonathan Lethem ci induce a riflettere, magari per contrasto, su letteratura e metaletteratura, canoni possibili o meno, padri influenti o meno. Ma anche, o innanzitutto, sull'orlo di un precipizio in cui molti romanzieri “ingenui” contemporanei sono già scivolati.

Questo precipizio, si dice, è la realtà stessa che, oggi soprattutto, sfugge ai narratori, oppure è una narrazione che non pare più in grado di includere realtà o, ancora, è una realtà non così *reale* da guidare e ispirare i romanzieri nella sua rappresentazione. Sia come sia, il dibattito sulla *non fiction*, cioè sulla pretesa di riscontrare, invece, cose, umanità, mondo (*realtà*) nei modi e nei confini della letteratura, è forse la sola novità teoricamente significativa di questi ultimi anni.

Da una parte, siamo tutti un po' sorpresi e annichiliti dalle infinite narrazioni che

ci circondano. Sembra che ogni vivente, su questo pianeta, si proponga di raccontarci qualcosa. E il romanzo stesso, così insistentemente confezionato e ridotto a imperativo espressivo comune, sta diventando un incubo: ci sono più narrazioni che cose. D'altra parte, abbiamo bisogno oggi come ieri che qualcuno ci spieghi la realtà e la riconduca a una forma. Abbiamo, cioè, bisogno di un Autore. Ma è vero, come scrive Lethem, che “persino nel manuale di un'automobile o in un libro di ricette è possibile individuare un autore implicito”? Il salto dalla cronaca (che peraltro, a partire dal Settecento, ha spesso coinciso con un aumento di *bien public*) alla forma romanzo non è affatto spontaneo, né al contrario l'iniezione di cronaca necessaria al romanzo stesso risulta oggi perfettamente trasmessa nel suo tessuto muscolare.

Salvo eccezioni, ammette Lethem, il romanzo oggi è privo di peso, come ana-

logamente il “postmoderno”, che gli ha tolto quel peso, è una specie di leggerissimo modernismo “senza angoscia”. Riferimenti alla tradizione alta e a quella media o medio-bassa si inseguono e aggrovigliano sullo stesso piano: Philip Dick e Roland Barthes, Spenser e Ballard, Barbara Pym e John Donne, e naturalmente Italo Calvino accanto a Umberto Eco quasi fossero commisurabili. Come a un Tarantino delle lettere, a Lethem piacciono le contaminazioni di generi e sottogeneri: la fantascienza, ripete spesso, è stata fondamentale per la letteratura quanto la *Tempesta* di Shakespeare; che le strisce dei *Simpson* debbano qualcosa a quelle degli *Antenati* è rilevante, sul piano dell’arte, quanto l’influenza di Plutarco sulla Cleopatra di Shakespeare; ma poi, e infine: dov’è la vera differenza tra Chandler e Joyce? La morale è che un bel giorno “ti rendi conto che le *forme eccentriche* sono regolarmente destinate alle loro torri d’avorio. E un

anno dopo aver scoperto Philip Dick, il suo contesto *pulp* ti risulta evaporato, sovrascritto da un’innata affinità con Franz Kafka.”

Inoltre: perché mai citare un originale remoto di prima mano quando lo si ritrova vicino e già citato e disponibilissimo in opere confacenti di seconda mano? Lethem, che possiede tutta l’attrezzatura d’un letterato continentale *vieux style*, più vicino a Barthes o a Susan Sontag che al “Branco” della East Coast, tuttavia si dichiara nato e formato in un mondo “incoerente”, ingombro di prodotti pop e allusioni a originali sconosciuti e imprevedibili: un “pantano di parodie” dove tutto è familiare e dove si “mangia tex-mex con le bacchette giapponesi ascoltando reggae e guardando su YouTube una replica della caduta del Muro di Berlino”.

Su questi fondamenti, i valori critici conosciuti si frantumano, il gusto sfuma in un generale sentimento di accoglienza

e in definitiva di estraneità al gusto stesso, e la regola dei classici si smarrisce del tutto: “Non era una forma pop sospetta, un tempo, anche il romanzo?” si chiede Lethem, rasentando e mancando il problema cruciale della grandezza o propriamente del sapore *unico* di un’opera letteraria, del suo esser “classica” fin da principio, incommensurabile con l’informazione e con la letteratura di *entertainment* di ogni ordine e grado o addirittura con la letteratura triviale e falsa. Tutto era ed è sempre stato davvero confuso, incoerente, pop? Credo che la solitudine strutturale dell’opera d’arte sia incomprendibile a Lethem. Anche quando chiama “sentinelle della letteratura” i critici o i recensori, “insicuri del proprio status”, dediti a definizioni più o meno sadiche di “sottoclassi predestinate all’umiliazione”, Lethem in effetti manca il bersaglio.

Se Opera e Autore non ci sono più o non ci sono mai stati, se leggere Safran

Foer è come leggere Henry James, e vedere *Star Wars* è come vedere un film di Kurosawa, se nell’ammasso sbalorditivo di fonti che ho a disposizione posso scegliere a occhi chiusi, se alto e basso, vero e falso s’annullano, che cos’è allora oggi, magari da un punto di vista residuale, o magari come novità assoluta, la letteratura? La risposta di Lethem è insieme suggestiva e insoddisfacente. Addirittura euforica, ma illogica.

La letteratura è di tutti, scrive Lethem, rifugiandosi sul piano degli effetti o della pura organizzazione. La letteratura è un dono, e chi riceve un dono non può comprarlo né rubarlo, né a rigore può venderlo: Walt Disney, creando il “suo” *Libro della giungla*, compie ad esempio un riuso legittimo della fonte (o del dono: Kipling), ma “tappando la bottiglia”, cioè difendendosi a oltranza da altri riusi, secondo l’economia del dono si macchia di un crimine. Nonostante che la sua conce-

zione restrittiva del copyright sia sancita dalla Costituzione americana, Disney lede il diritto dell'autore a non essere se stesso che nel momento in cui assume (da un altro) e cede (a un altro) la propria identità.

Scrittore “a cui piace essere influenzato”, Lethem rileva addirittura che “gli artisti, per la maggior parte, intendono invece l'atto creativo come un'imposizione napoleonica della propria unicità sull'universo”. (E naturalmente, che un'idea passando dall'uno all'altro non sia affatto diminuita, ma anzi aumenti l'eventuale cerchio di luce, è un asserto “economico” generale che tutti condividiamo. Ma che non ci spiega tuttavia che cosa sia, né come sia fatta, quella luce storica e particolare, unica e sola, “venuta al mondo”, che per convenzione o per prudenza continuiamo a chiamare opera d'arte.)

SCRITTORI ITALIANI

3.1. *“Il romanzo non è fatto per me.”*
Due discorsi su La Capria

I. Circondati come siamo da scrittori irreali, o falsi (e probabilmente incolpevoli: la realtà è più irreali di loro), quando ne leggiamo uno vero abbiamo l'impressione che un errore si commetta sotto i nostri occhi. Che la sua stessa “verità” sia un errore: la letteratura, dicono e hanno detto in molti (da Praz a Steiner ad Arbasino), si è fermata come un'automobile in panne e noi oggi non possiamo che girarle attorno. Praz addirittura estendeva la clausola a un'intera porzione di modernità...

Eppure no: l'errore di dire la verità – nel nostro stesso mondo, perfino in Italia – si commette ancora. Ecco quello che penso leggendo *A cuore aperto* di Raffaele La Capria. Vero scrittore in ogni suo libro, dal capolavoro *Ferito a morte* ai saggi di *Letteratura e salti mortali* a quelli dell'*Armonia perduta*, La Capria ha sempre teso l'orecchio al “suono della verità”: da uomo innamorato dell'umano e della vita, della “noncuranza della natura” – il mare e il fondo del mare di Capri, gli alberi, i cani, gli asini, le “belle giornate” – ha invariabilmente cercato nella vita stessa quella sottile musica essenziale. Una musica di sottofondo cui si accompagna “un'idea profonda e una percezione radicata di ciò che è umano e di ciò che non lo è, di ciò che è vero e di ciò che è falso”.

S'intende, per raggiungere questo fine non è necessario scrivere romanzi. La Capria racconta della sua famosa spigo-

la, “ombra grigia profilata nell'azzurro”, nella prima pagina del suo romanzo *Ferito a morte* e qui, a distanza di quarantotto anni, nelle pagine eccentriche – insieme saggistiche, diaristiche, narrative – di *A cuore aperto*. Inavvertito, come se nulla fosse, lo stesso pesce guizza da un genere all'altro, dal romanzo-romanzo alla prosa flessuosa e aperta del saggio: “Ora quando penso a quel pesce intelligente e al mio affannare dietro di lui, a quell'ostinato desiderio, io penso al Dio Irraggiungibile.”

Per La Capria, tutto sommato, i generi non esistono oppure sono mari contigui in cui nuotano gli stessi pesci: l'ambigua chimera del romanzo italiano novecentesco, che ha prodotto capolavori di incompiutezza – la *Cognizione* di Gadda, ad esempio – o sublimi e sottili frammenti di prosa d'arte, non lo ha indotto mai alla stretta osservanza del precetto narrativo.

La Capria è uno scrittore vero in un paese di romanzieri irreali, indifferenti alla sua religione dell'arte, alla sua pazienza e ironia e ai suoi stessi fini civili: "Ogni volta che riesco a comporre una frase ben concepita, ben calibrata e precisa in ogni sua parte, una frase salda e tranquilla nella bella lingua che abito, e che è la mia patria, mi sembra di rifare l'unità d'Italia."

Il libro che La Capria continua a scrivere non è né un romanzo, né un racconto, né un saggio critico e probabilmente delude i cultori dell'*entertainment* a tutti i costi. Ma è "letteratura" nel senso lato di resistenza all'informazione e alla falsa letteratura, anzi, secondo il suo aggiornamento più morbido, "distrazione" dall'informazione. "Posso chiedere il permesso di non registrare un discorso di D'Alema o di Berlusconi? Di cancellarlo subito come una gomma che non lascia traccia?"

Civile in quanto distratta, la scrittura di La Capria qui e altrove interroga la realtà anche più degradata del nostro paese. È essenzialmente estranea ai sofismi che la rappresentano. Ritrova il fuoco dell'immagine. Napoli, ad esempio, è un luogo "irrisolvibile" che si trasforma definitivamente in tristezza o "sentimento di continua frustrazione", senza altri o diversi velami nostalgici: il cantore del mito della "bella giornata" – dai primi romanzi alla trascrizione della remota fiaba di Colapesce alle prose anche minime e quotidiane – è qui alle prese con il peggio della civilizzazione, una mutazione urbanistica divenuta "mutazione morale", un degrado politico non reversibile, come quello che De Sanctis vedeva nell'Italia di Machiavelli: il paese "meno serio del mondo".

Questo grande e caro La Capria, questo dandy che abbiamo incontrato con il cane Guappo per le stradicchiole di

Capri, come ogni vero scrittore (e ogni vero dandy: da Baudelaire a Montale) è dunque innanzitutto un critico del suo tempo. Ma in questo libro, come già con chiari avvertimenti in *L'estro quotidiano* (2005), è un inquieto scrittore metafisico. *A cuore aperto* è una specie di catalogo di ciò che si lascerà nel mondo: un albero fiorito “bianco come dopo una nevicata”; una terrazza sul mare immersa nel mistero – il suo “piccolo Tibet” – a un passo dall’eternità; il mare che “incurva le spiagge” e, come in *Ferito a morte*, non lascia in pace la Storia, sgretola le pietre dei palazzi, finché un giorno “i pesci nuoteranno nelle stanze irricognoscibili”; e poi i fili d’erba, il rumore lontano d’una barca, la musica di Mozart: “Non sentirò mai più la musica di Mozart? Com’è possibile?”

Visto dall’eternità, il mondo, si sa, è appena “un punto di luce nebulosa” (Leopardi), è quasi nulla. Ma che altro

può fare, che altro ha uno scrittore? Parlare d’angeli, o del confine tra visibile e invisibile, come fanno i poeti (anche il vecchio, cinico Montale del *Quaderno di quattro anni*), non può. Parlare di ciò che non si sa e non si vede, non può. Gli basta lo spicchio di terra che conosce, sempre lo stesso, il “quasi nulla” amato come se fosse un “quasi tutto”. (La metafisica di *A cuore aperto*, in definitiva, non si spinge oltre: è il risultato di un eccesso di amore che rende il mondo più visibile e intelligibile.)

II. Nonostante i due volumi di *Opere nei Meridiani* (2014, curati con grande perizia da Silvio Perrella) mi suggeriscano formalmente un bilancio su Raffaele La Capria, questo bilancio non mi riesce, o meglio non mi pare né conveniente né sufficiente per uno scrittore le cui idee sulla letteratura sono soprattutto do-

mande, andirivieni tra il sì e il no, cancellature, ricognizioni, ricerche... La Capria fin da principio non è un romanziere (in senso stretto) perché l'onniscienza del romanziere lo annoia e lo confonde: "Sono o non sono uno scrittore?" si domanda già nel 1974, dopo *Ferito a morte*, dopo *Amore e psiche*: "Il romanzo, quello che avrei voluto scrivere, non era fatto per me. E forse non era fatto per gli italiani che, nonostante qualche eccezione, erano tutti più scrittori che romanzieri."

Inoltre, dopo Joyce, Proust, Musil, Broch, autori dei "capolavori falliti" del Novecento, e certo letti in Italia con profitto più da critici "creativi" come Debenedetti che da romanzieri pochissimo innovativi, La Capria si sente due volte estraneo al romanzo-romanzo, quello che si dichiara perenne e "continuo" da Balzac a Bevilacqua, da Manzoni a Eco.

In un certo senso, contraddicendo l'idea o la superstizione (romantica e

moderna) della "formatività" dell'opera d'arte, La Capria fin da principio scrive, cancella, riscrive lo stesso libro sui cui fondamenti scivola e sdrucchiola. È un giovane "perennemente incipiente, incompiuto, adolescente" e nello stesso tempo uno scrittore perfetto, provvisto come nessun altro in Italia di quella "grazia" e "dignità" e "negligenza" di cui parlava Leopardi, quasi eclissate nel mondo dell'informazione: è un giovane – o un vecchio – che scrive e riscrive il libro di cui nega l'ultima compiutezza, ma che giunge paradossalmente a forme nuove e nascenti, dove la lingua è tutt'uno con il mondo, e come in un'aria musicale un piccolo cane salta nel vuoto a "volo d'angelo", seguendo il padrone, e quel gesto all'istante diventa pensiero, slegato ma decisivo e lanciato "in avanti".

Correggere, riprendersi ciò che si è appena detto: in letteratura, scrive La

Capria, per fortuna è possibile mutare o correggere il passato che invece nella vita è “irreversibile”: “Dunque perché non approfittarne? Soprattutto se chi scrive si sente l’autore di un unico libro composto di tutti i suoi libri. E cosa c’è di più naturale per uno scrittore che è andato avanti con il suo libro, che ritornare indietro?” Tra “avanti” d’una narrazione che intravede i “possibili” e non ammette il proprio compimento in un solo “reale”, e “indietro” verso la revisione o la ricreazione di un’opera la cui forma in nessun modo può dirsi finita, La Capria inventa il suo stile: razionale, melodioso, esatto, inimitabile.

Come i recenti *Esercizi superficiali* (2012), tutte le prose di questo scrittore “incompiuto” hanno qualcosa di disciplinato e ignaziano: lo sguardo inteso a mettere a fuoco i suoi Novissimi, La Capria vede nella superficie stessa, nell’increspatura del mondo in sé, quasi una

provocazione. Se sant’Ignazio prestava all’invisibile i colori del visibile – e si dice piangesse di gioia, silenziosamente, di fronte alla bellezza del cielo di Roma – così Napoli, Capri, Roma stessa per La Capria sono luoghi-evento, o luoghi-fantasmagoria, su cui acuire l’attenzione: “A volte di notte sogno Annibale alle porte, sogno il Sacco di Roma, i Barbari e Guai ai Vinti! [...] Esiste più Roma, la Roma che amo, o è solo un’altra Città invisibile che devo disseppellire ogni giorno dal fondo del cuore?”

Certo, l’attuale “superficie” dei luoghi amati è indistinguibile dalla superficie anonima di tutti i non-luoghi contemporanei: non ci sono più “mura arancioni illuminate di sole” o “antiche pietre col verde dei sempreverdi”. Ma in qualche modo, “dal fondo del cuore” Roma si ricrea e rifulge, come Manhattan o New Orleans nei *Portraits and Observations* di Capote. Ed è un effetto

linguistico e sentimentale più che narrativo o romanzesco: un insieme di parole, “una frase salda e tranquilla nella bella lingua letteraria” che La Capria abita felicemente, o infelicemente in quanto solo e superstite in un mondo né bello né letterario.

Se la partita in letteratura oggi è vinta da una lingua d’uso, un “terzo italiano” deducibile dal grande mercato universale, e d’altra parte da una ipernarratività effusiva e snervante, La Capria, che non racconta quasi nulla, abita nella sua casa-lingua e, da esperto qual è di “scienza della costruzione”, mette mano ad archi, chiavi, colmi, fa e disfa, industrie, infaticabile. I muri maestri sono sempre gli stessi: una filosofia “pacata” e un’istanza sperimentale che la rende inquieta; il *mare nostrum*, calmo, “**#dove si chiudono?**”#diafano al di là di ogni immaginazione, ma anche il dio irraggiungibile che ne scruta gli abissi; le “belle

giornate”, ma anche il quasi nulla che esse sono, nel vortice del tempo...

Talvolta, come ognuno di noi, La Capria è annoiato: delle mezze misure, del disprezzo del vero, della “sfrontata ripetitività” degli italiani, ad esempio: “Mai come ora fu raggiunta la noia della noia, la noia di annoiarsi, questa noia al quadrato.” Ma neppure una tale noia lo trattiene al di qua della soglia della lingua-casa, nel silenzio o nell’epifonema sussultorio dei gerghi dell’informazione. Il fastidio si ricrea in capriccio, in quadro letterario d’eccezione, in divagazione fulminea. La lingua stessa riconduce amorosamente l’autore dal no al sì, dal negativo al positivo, dall’apatia alla vita “come violenta volontà di esserci, violenta come il tritolo”.

Raccontare, scrivere romanzi, oggi, a certe condizioni significa situarsi altrove rispetto alla lingua, e al pensiero. La Capria lo sa bene, e diffida di questo altro-

ve. In una pagina recente, come Pascal, immagina di trovarsi di fronte al cielo stellato, e scopre che nessuna narrazione è possibile nel silenzio di “nessuna persona” che risponde, ma continua a interrogarsi: è vero e grande scrittore nel momento in cui è filosofo, protetto dal mistero stesso, dondolato come in una culla.

3.2. *L'antiromanzo di Francesco Biamonti*

Francesco Biamonti era uno scrittore d'élite, cioè, oggi come oggi, il solo tipo di scrittore accettabile. L'uomo era ironico, coltissimo, intelligentissimo e *parlait tout bas*, come certi contadini chini sulle fasce liguri. Spesso la sua reticenza abbracciava e illuminava il mondo dischiuso e confuso di chi gli stava intorno. Le sue parole mettevano in carreggiata il discorso mondano, cioè lo riportava-

no al suo *esprit*, al suo necessario *wit* metafisico, al suo umore fondamentale. Quando ci incontravamo, nell'una o l'altra Riviera, nella sua, “entrata nell'Erebo”, o nella mia, degradata a carnevaluccio povero, subito parlavamo come due vecchi immusoniti del nostro mondo perduto e cancellato dall'“angelo della distruzione”. Ma anche di quello stesso mondo – la Riviera – recuperabile nei libri che stava scrivendo lui: un mondo vivo e tangibile, cosciente, ulteriore. Amava ripetere: “In realtà è destino umano abitare un mondo, ma è anche destino umano sognarne un altro. I libri si giocano su questo passaggio. La percezione di un mondo che entra nella coscienza e la tensione verso un altro mondo sono ciò che fa percorrere le grandi traiettorie stilistiche.”

Di quest'uomo lento, svagato nei suoi passi terrestri, e intimamente fulmineo e deciso, conservo molti ricordi: i viottoli

tra i muriccioli dietro la casa di San Biagio, le cene a Mortola da Vladi Orengo, le risate a scatti, i grandi amori in letteratura, Montale cantato su una nota sola, bassa come un'antifona, le passeggiate sul mare di Latte fino all'alba, la tristezza voltata in tenerezza: il suo e il mio mondo.

Ma un giorno di ottobre, dall'altra parte di quel mondo, avevo appena preso il tè con gli studenti, quando mi chiamarono al telefono: Francesco era morto. Non dissi quasi niente: continuai a fissare i *coral trees* sgargianti nella luce californiana. Sapevo da tempo che Francesco era ammalato e sapevo ora che era morto. Nient'altro. Il dolore stesso si nascondeva, mi sfuggiva in un punto vuoto di me. Tornai al lavoro coi *papers* degli studenti e qualche istruzione che la segretaria del Dipartimento mi dava dalla sua stanza. Poi, dopo due ore, mi incamminai verso la fermata dell'autobus al

centro del campus e, nel breve tragitto fino alla stazione di Palo Alto, l'ombra scese sulla torre, sui viali, sulle jacarande scosse dalla brezza... Sul treno deserto presi appunti per la lezione dell'indomani, mentre la voce del capotreno scandiva le fermate: San Mateo, Menlo Park... Fino a San Francisco, che mi accolse fredda, come ogni sera, con il suo mormorio tenue di automobili e voci. Uscito dal deli dove cenavo spesso, non so come sbagliai strada e presi per O'Farrell Street. A ogni via traversa – Mason, Taylor, Jones, Hyde – le luci della città si smorzavano fin quasi al buio completo. Oltre il Sergeant Macaulay Park, coi suoi magri alberi, in uno spiazzo, fuochi e fumate nere di gomme bruciate, bidoni rovesciati e mezzo sfondati sembravano l'avamposto di un'altra città: un piccolo popolo di neri dolenti o addormentati accanto ai cocci delle bottiglie, ai carrelli stracolmi di stracci, o seduti come lord

nelle scatole-poltrone, intenti a conversare con la luna o il nulla. Mi inoltrai in quei corridoi sghembi tra pareti di latta e cartone fin quasi a Van Ness: un nero attaccato alla bottiglia levava gli occhi sbalorditi, un altro batteva i piedi sotto una coperta di cellophane, un altro, esanime, rovesciava la testa indietro... Improvvisamente, dove mi trovavo, in un punto non determinabile di quel cerchio di fuochi, la voce di Francesco ritornò viva: “Ho guardato questi popoli della notte e della fame... questi passaggi notturni di migliaia d’uomini...” I suoi *passseurs*, schiere di derelitti che rompono il muro di “diplomazia e dolcezza” dell’Europa, erano dinnanzi a me, all’altro capo del mondo. (E io stesso, all’improvviso, ritrovai la corda del dolore, come Giuseppe in Egitto – *Genesi* 42, 24 – quel giorno che “cercò dove potesse piangere”.) Evidentemente, la piega sociale (e originariamente socialista e libertaria),

la *curiositas* per i vinti, il patimento e il ragionamento sull’ineguaglianza sono tutt’uno con il cruccio stilistico, nella scrittura di Biamonti: “In condizione di isolamento e di solitudine – leggiamo in una prosa di commento a *Le parole la notte* – gli uomini entrano ed escono dalla notte, fanno dei passi su questa terra, dialogano con le cose, ascoltano i canti di una liturgia del tramonto.” Ma in particolare: “Ho guardato questi popoli della notte e della fame, in contrapposizione ai francesi e agli italiani di media cultura, che sembrano vivere in un salotto sull’abisso.” Se l’umanità, nel suo complesso, si trova oggi alla svolta di “un grande cataclisma”, sono i “popoli della notte”, quelli già cancellati ed espulsi, cui non è dato neppure cadere, i soli ancora “espressivi”.

L’*ethos* di Biamonti, che si sostanzia di “antica pietà” e compassione, trova tuttavia la sua paradossale cifra stilistica

in una reinvenzione aristocratica e lirica del romanzo degli ultimi, d'un certo Verga amatissimo: una scrittura "non adatta alle grandi masse". "In francese si dice *mot* per indicare le parole quotidiane, mentre *parole* indica già un'invenzione quasi poetica, un'essenzialità e premeditazione più profonde. Bene, io ho cercato di utilizzare sempre delle *paroles*, mai dei *mots*, delle chiacchiere." Chiacchiere, salotti, non ci dicono più nulla. Peraltro, una civilizzazione nata precisamente nei *salons*, nutrita di conversazione e ottime maniere, felice nel paradiso della ragione, oggi si è rovesciata nel mero stridore del mondo globale. Così, se gli attuali libri composti di *mots* hanno perduto l'eco dell'armonia del mondo, Biamonti nel suo lirismo strozzato tenta le vie (oggi abbandonate: senza uscita?) della *parole*. Se il passato prossimo "non lo rassicura per niente" e le tracce del *secolo breve* non lo aiutano, come Montale

"torce il collo" anche alla retorica della memoria e costruisce la sua eccezionale prosa raso terra, troncando le immagini, soffocando ciò che per Tradizione#ok?# è aperto, dispiegato: "Perché la vita è così. Per una questione di verità."

Tutto il mondo morale e formale di Biamonti si trova a metà strada tra il compianto per ciò che non è più – la civiltà dei libri, insieme alla civiltà della terra – e la speranza o addirittura la fede contraria nelle rimanenze o rifioriture d'una civiltà possibile e, di fatto, inesauribile. Si legge nell'ultimo#nel suo ultimo?# articolo sul "Secolo XIX": "Speriamo che la civiltà dell'ulivo torni. Tutto il Mediterraneo ne ha bisogno. In Provenza si sono mossi. Anche da noi in questi ultimissimi tempi qualcosa serpeggia. La gente delle terrazze comincia a crederci. Si vede di nuovo qualche ulivo potato a regola d'arte, a quel modo che sembra che preghi, con le fronde che scendono e

implorano nella brezza.” Dal suo mondo conosciuto – quella “vera” Liguria rupestre risparmiata dai cementieri, e quasi abbandonata – Biamonti concepisce una letteratura possibile che, al pari dell’ulivo coltivato sulle fasce, riconsacri l’umano sul confine del disumano, risuoni a orecchie umane come canto di identità, o d’addio.

Ma è possibile che questo discorso vertiginoso si organizzi nei confini e nel codice del romanzo, d’un istituto che ha bisogno di tempo, spazio, mimesi, ironia, continuità, pazienza? Prima di essere un romanziere, Biamonti è in effetti un teorico e un critico del romanzo. Come Benjamin o Barthes o Thibaudet o Lukács, egli sa bene che oggi la potenza di rappresentazione del romanzo si è consumata. Che *Guerra e pace*, anche se esistesse un Tolstoj, nessuno potrebbe più scriverlo. Se all’epoca di Tolstoj, e quasi fino a ieri, “il tempo dava l’im-

pressione di fluire verso qualcosa di positivo”, e all’arte era lecito rispecchiare quel senso di marcia, oggi una diversa “impressione” di labirinto e di ostacoli imbrogliava l’*affaire* della rappresentazione. “Le due fondamenta del romanzo (lo spazio e il tempo) – scrive Biamonti nel commento a *Le parole la notte* – sono compromesse e precarie. Le poche realtà afferrabili vanno racchiuse in parole che si incidano come una luce sul fondo della notte: parole nuove e parole arcaiche, che si sorreggano nell’antichità della vita e convogliano il sogno, che mostrino quel piccolo aldilà che è ancora possibile mostrare.”

Peraltro, già nel D’Annunzio prosatore il paradosso d’un romanziere che fa della teoria, o letteralmente “vede la visione”, era del tutto dichiarato e sperimentato (lo capirono, per primi, Henry James e James Joyce). E Biamonti: “Ho lavorato sempre cercando di portare alla

superficie le cose più profonde dell'animo umano. Portarle sul piano della visibilità, o della musicalità, se la visibilità non è possibile. Tra una scelta psicologica e una scelta visiva io scelgo sempre quella visiva." In questo senso, Biamonti è un romanziere "moderno", anzi al confronto dei giovani ed elementari e spontanei narratori coevi è un romanziere arcaico e contraddittorio: non crede del tutto alla storia che sta raccontando, ne ignora i particolari, trascura i fondamenti psicologici, trascura la trama, si attarda in digressioni senza sbocco, rinuncia all'azione per la contemplazione. Con le sue stesse pretese di giallista, anche qui, in *Le parole la notte*, è un Simenon distratto che solo al principio e alla fine si ricorda d'un filo che non sbrogli mai nel corso della storia. Più dell'intreccio, la sua calamita è il "cielo velato di carminio", con le stelle "infisse senza alone" in un coperchio di bronzo, l'aria

"melodiosa", gli ulivi "incielati", e poi il tordo infrascato nei cespugli, i tassi, "creature fraterne e invisibili", l'assiolo malinconico...

L'insieme si può ben definire, come subito propose Italo Calvino, "romanzo-paesaggio", magari nell'accezione radicale che poi ne ha tratto lo stesso Biamonti: "Pour moi, rien ne peut être conçu sans lien avec le paysage" (*Une manière de contempler le lointain*, 2001). E si tratta, dopotutto, di materiali lirici e filosofici ubiqui, traslocanti dalla poesia nella prosa, e viceversa, concetti assoluti riferiti al paesaggio, come accade programmaticamente nei liguri: "gli incospicui e negletti licheni" *aiutati* a esistere di un "truciolo" di Sbarbaro, ad esempio; "il patire dei sassi" *riscattato* dalla vastità di un "osso" di Montale... Per Biamonti, il paesaggio è ciò che snerva la narrazione e alleggerisce il personaggio dei suoi pesi tradizionali – il desiderio, i rappor-

ti di forza, l'identità stessa – e lo rende quasi pensiero in atto. È un obbligo, un confine che smaterializza il racconto, lo sospinge avanti e lo interrompe necessariamente, e insieme rende esitante e aperta la forma del personaggio.

Leonardo protagonista di *Le parole la notte* non sfugge alla regola. Il suo pensiero fisso è il male ontologico che tocca gli uomini e da cui è immune, superbamente, la natura. Se in una celebre pagina dello *Zibaldone* di Leopardi tutto soffriva, come in un “vasto cimitero”, qui solo l'uomo soffre, Leonardo, paziente e senziente, circondato da un'umanità sgretolata e babelica. Le rocce, il mare, i colchici, i rondoni, il vento, i prati, i lentischi, la brina, i crinali non soffrono. E questo romanzo “lirico” è innanzitutto un libro di universale pietà, non cristiana ma umana e razionalistica, verso tutti i simili, sconosciuti e vicini, incomprensibili e amabili come fratelli. Curdi, prostitute,

vecchi fuggitivi: da una parte il senso teologico di “pietà”, uno dei sette doni dello Spirito, pronuncia intenerita di *Abbà* – padre, *papà* di tutti – fino all'ardua e stupefacente risoluzione di Bonhoeffer: “fare compagnia a Dio”. Dall'altra questa feriale, patita conoscenza del “mal che ci fu dato in sorte”, questa ragionevole risoluzione leopardiana del “piegarsi” e “organizzarsi”, che presume delicatezza o addirittura amore verso tutti i simili incolpevoli. Il libertario (e leopardiano) Biamonti si ferma anche al di qua del leopardiano (e illuminista) Calvino che, nella morale di *Palomar*, ipotizza tuttavia che la preghiera non sia più irragionevole della cura mondana del prossimo, dell'attenzione pietosa ai mali radicali e storici che lo opprimono. “Una volpe attraversò la strada, coda ritta, pelo fulvo. Dal bordo si volse e guardò con occhi fosforescenti. Doveva sentire di averla scampata bella. ‘Aveva un altro appun-

tamento,' pensò Leonardo. Poi, più che pensarvi, lasciò affiorare la ragazza curda. 'La sua vita è stata breve.' Gli conveniva pensarla morta. Appena affacciata alle terre intorno alla rupe, le aveva intrise della sua scomparsa [...]. 'Ovunque tu sia, qualcosa ti lenisca.'" La preghiera di Biamonti si spinge e si blocca in un "ovunque" in cui nessun uomo, nessun incolpevole, sarà salvato da nessun dio; trasferisce, trascina la dose massima di umana pietà immaginabile dal difficile *qui* della vita al vuoto *là* della morte, in forma di "qualcosa": carezza, conforto nell'espiazione d'una colpa mai commessa. (Peraltro, secondo la logica di Biamonti, consolazione è innanzitutto l'arte, la letteratura: "Lo scrittore che non pone una ricerca di conforto nelle parole che dà agli uomini è uno scrittore che manca al suo dovere.")

E tuttavia il protagonista di *Le parole la notte*, tecnicamente incolpevole come

gli uomini senza nome, come i migranti che "urgono sui confini", si dichiara colpevole. Richiama invano il tempo perduto, quegli anni "corti", che "volarono" (Montale). "I giorni – dice – allora non erano contati"; "È vero, abbiamo perso tempo"; "Aveva perso tre anni in Algeria"; "Siamo andati un po' a caso"; "E io non so davanti a chi risponderò di questo mio tempo, del modo in cui lo perdo": l'idea che, se non avesse perso tempo, anche la storia umana avrebbe mutato senso, sarebbe corsa alla sua redenzione, è un'idea tutt'altro che confusa o sentimentale. Se nessuno, su questa terra, perdesse tempo, il "sogno perverso e affannoso" che, secondo un grande razionalista, trae l'uomo *invincibilmente* al male, si trasformerebbe in bene per tutti, per sempre. Qualcosa del progetto illuminista e umanitario settecentesco passa a Biamonti, dimora e lavora nelle sue pagine. Nel suo "abbiamo perso

tempo” c’è meno Proust, meno spasimo estetico che biasimo o censura morale. (Ma dopotutto, e infine, l’arte ha il suo passo. Guai se il poeta, che è uno zoppo – diceva l’abate Brémond – imparasse a camminare diritto. Guai se Francesco non avesse perso tempo.)

3.3. Ritratti italiani di Arbasino

Ritratti italiani, che contiene tutti i *babillages*, le cantilene, le facezie irrefrenabili del miglior Arbasino, è tuttavia un libro addirittura severo e critico nel senso primo del discernimento e dell’orientamento in una letteratura-letteratura (italiana: da D’Annunzio a Tondelli) oggi quasi priva di istituti e addirittura d’una lingua (letteraria) di riferimento.

Se Gianni Agnelli, dotato dell’*allure* di “un banchiere cosmopolita carismatico e seducente – benché produca automobili

non molto chic”, merita l’attenzione, o la distrazione, del *chroniqueur* (à la Capote), Gadda e Longhi e Praz e Palazzeschi meritano l’estrema e insistente cura stilistica d’un autore che non ammette né denota alcuna discontinuità rispetto al loro stile. Chi creda che la letteratura italiana sia noiosa o morta, legga le chiose e le postille creative al Parini, al Lemene, al Rolli, al Pepoli e al Mascheroni, in calce all’*Anonimo lombardo*; o legga questi *Ritratti italiani* la cui materia linguistica è pressoché incandescente.

Ma come lavora il critico e il saggista Arbasino? Che strumenti usa? Che tono usa? La buona educazione, che il maestro Mario Praz fissava addirittura come unico criterio di lettura dei testi, è la stessa che da *Sessanta posizioni* a oggi ispira Arbasino: dare la parola, più che prenderla e tenercela stretta, gli pare la *via brevis* alla pura e perfetta intellesione, come, sul piano morale, “non mostrare

la propria anima alla folla” (Montaigne) equivale propriamente a non perderla: “il lutto si porta dentro e non fuori”, scrive qui in una pagina molto sommessa e stoica.

D'altra parte, lo stile saggistico-critico di Arbasino consiste nella sprezzatura. Stringere l'intuizione in un capoverso, regalare signorilmente in una pagina idee che per un altro sarebbero tediosamente “sistemi” in un libro, è tutto ciò che in questo scrittore sembra frutto del caso, ed è al contrario il frutto maturo di una stretta economia. “Non so se altri abbiano già osservato – scrive – come sono ‘organizzate’ le storie di Palazzeschi: esattamente come l'apertura del *Bouvard et Pécuchet*, l'entrata-presentazione di due comparati fintamente gaglioffi su una scena vuota e pronta per una clowneria che pare disposta a esaurirsi in due battute, e porta invece incredibilmente lontano.” Che cosa mai avrebbe esteso e protratto

su un'idea simile, posto che l'avesse avuta, un volenteroso accademico?

Ma lo sfondo filosofico (se il termine non gli dispiace) del saggismo di Arbasino è l'idea di incompiutezza dell'opera d'arte innanzitutto cara al Settecento frequentatissimo nell'*Anonimo*, all'abate Parini dei *Principi fondamentali e generali delle belle lettere*, al Du Bos delle *Réflexions critiques*. Niente di ciò che esce dalle mani dell'uomo è compiuto, né potrebbe mai compiersi: lo sa la tessitrice indiana navajo che lascia nella trama del suo tappeto una piccola frattura, un “segno d'incompiuto”, scrive Cecchi, affinché l'anima non le resti prigioniera dentro al lavoro; lo sa l'artista Mengs che a Madrid non finisce mai una sua *Maddalena* **#generico: tondo?#**, perché l'indomani potrebbe essere “un po' più finita”; lo sa l'“incomparabile” ed estremista Max Beerbohm, che scrive: “Quando Michelangelo definiva davvero

una cosa, il risultato non era poi così stupendo.” E meglio di tutti lo sa Arbasino, che non considera “definitiva” neppure la stesura di una pagina e men che mai definitivo *Fratelli d'Italia*: “Perché il variantismo e il perfezionismo possono diventare maniacali, e la versione ultima è solo una fra le tante probabili (l'opposto del ‘ne varietur’ tombale).”

Fine, conclusione, compimento non hanno nulla a che fare con la verità dell'opera, anche la più apparentemente conclusa. Neppure un sonetto del Petrarca, a rigore, è finito. E la perfezione stessa, la formatività piena che Arbasino con una specie di ascetismo da stilita richiede alla propria opera, non si realizza. Ma pretendere “maniacalmente” e necessariamente perfezione ultima, e raggiungere perfezione probabile, è il *fatum* di un'arte che lo stesso Arbasino serve con una straordinaria umiltà. (E dopotutto: “L'opera fondamentale del

pensiero italiano degli ultimi due secoli è lo *Zibaldone* di Leopardi, un'opera frammentaria e postuma.”)

Il saggismo, dunque, l'*infarto* saggistico per cui, secondo Gadda, “la stessa proposizione critica diviene personaggio”, è la virtù somma degli italiani, non replicabile in nessun romanzo-romanzo: lo stesso Manzoni, quando Goethe lo esorta a una maggiore “purezza” narrativa, non si decide e lascia nei *Promessi sposi* i capitoli stridenti e incongruenti della peste, della carestia, della meta del pane a Milano.

Così, al contrario, questi ritratti-saggi di Arbasino contengono aneddoti, dialoghetti, reminiscenze, “fabellae non inamenae”. E compaiono amici, come il borbottante Italo Calvino che rivela il significato del tempo vuoto tra un'opera e l'altra, tra un progetto e l'altro, con l'*historiette* di un imperatore cinese e d'un suo suddito artista. Come Elisabetta Ca-

talano, i cui bellissimi ritratti mostrano la bellezza (degli intelligenti) e la bruttezza (delle “mezze calze”). Come Raffaele La Capria, di cui si legge: “Chiunque abbia mai amato la Letteratura, e sia stato ricambiato magari un pochino, ora dovrebbe inventare qualche immagine o metafora più adatta per un Autore che non è mai corso dietro ai frou-frou delle mode ideologiche serieose e cheap, e dunque naturalmente viene riscoperto come un locale ‘doc’ di alta qualità. (Anche Gadda, a chi gli chiedeva: ‘Ma tu non ti muovi?’ rispondeva: ‘No, non mi muovo.’)”

Tutti questi personaggi sono gli italiani che amiamo di più, magari con i loro vizi grandi e minimi, con le loro famose *pierres d'achoppement* (come Luchino Visconti, che provava a conciliare a tutti i costi marxismo e “candelabri”, e spesso non ci riusciva): sono, tutto sommato, gli italiani che noi stessi vorremmo essere, o

continuare a essere, dispersi per necessità ai quattro angoli del mondo o riuniti ancora, per grazia, intorno ai nostri caminetti e ai nostri campanili.

3.4. Atzeni e l'elaborazione del mito

Ho conosciuto Sergio Atzeni nell'autunno del 1995. Avevo appena letto e recensito *Il quinto passo è l'addio*, un romanzo di pura variazione e ricerca sul tema della *Bildung* (da Fielding a Lukács: Atzeni, scoprii subito, studiava il romanzo europeo a partire dalle fondazioni settecentesche fino alle estreme e mirabolanti derive novecentesche). E ricordo benissimo la prima scena del libro: un ragazzo, sul ponte di una nave, si volta indietro e saluta il paese natio: *poeticamente*, nel gesto più segreto ma anche più caratterizzante delle storie di formazione. Guarda al vuoto abnorme

che si apre tra presente e passato con la vertigine e la confidenza del primo passo in avanti nel mondo. Va e si arresta sulla soglia del noto. È come Renzo Tramaglino che, bloccato e affascinato, vede di lontano la “macchina del duomo”, o Tom Jones che, partendo per Bristol, non sa precisamente dove andrà (forse sul mare, “ospitale amico dei disperati”), né sa propriamente che cosa sia quella vastità “tutta dinnanzi a lui”. La dissuasione, che poi si traduce nei vari ostacoli funzionali nel romanzo, è originariamente drammatica e drammaticamente legata all'imperioso appello dell'ignoto.

Dopo *Il quinto passo è l'addio*, e dopo *Apologo del giudice bandito* e *Il figlio di Bakunin*, Atzeni scrisse *Passavamo sulla terra leggeri* (1996), un capolavoro relativamente enigmatico e non del tutto conclamato nella letteratura del Novecento. Questo straordinario romanzo-saggio o non-romanzo che mostra fin da principio

la sua forma metanarrativa e digressiva, ha tuttavia un contenuto schiettamente epico. Come una specie di Erodoto, insieme incantato e interrogante di fronte al *cursus temporum*, Atzeni racconta qui la storia del popolo sardo, da Umur costruttore di nuraghi agli spagnoli armati di alabarde sui colli di Orroli, dal tempo sacro della ferocia primordiale alla prima orma civile – le case di fango imitate dai fenici – fino all'alleanza coi liguri e al giudicato di Eleonora d'Arborea. Si tratta di una parte essenziale della sua stessa storia e preistoria di scrittore sardo, ma anche di una riflessione sulla storia in generale e il *quid* di verità che ci riguarda. (Sul ponte di un'altra nave, immobile, all'ancora in rada a Ortigia, il Virgilio di Hermann Broch, in procinto di *passare* nell'ombra, si interroga sull'arte e sull'aldilà dell'arte, sulla storia, sui suoi cosiddetti fini...)

Proprio all'inizio del suo racconto, Atzeni in effetti si sdoppia in un perso-

naggio che *sa* e in un personaggio che *non sa* (“Non sapevo niente della vita”, “Antonio Setzu raccontò la storia”) e subito ci dice che la narrazione istituzionalmente ha a che fare con qualcosa di vero, che non conosciamo e perseguiamo in quanto necessario e illuminante per noi. D’altra parte, il vero stesso non è niente se non lo diciamo, se non lo esprimiamo in una narrazione. Nei mesi in cui scriveva *Passavamo sulla terra leggeri*, Atzeni leggeva i *Dubliners* e le lettere di Joyce; era affascinato dall’impronta aristotelica dell’estetica joyciana, in particolare dalla sequenza logica e dall’*ordine* creati dall’arte nella vita che è solo un “turbinio di azioni”. Parlava con entusiasmo delle mani demiurgiche dell’artista che creano il senso della vita; della *Poetica* di Aristotele, per cui ogni narrazione è “più filosofica della storia”... E ciò che per il giovane Joyce si tradusse in poetica della *claritas*, in Atzeni, mediante il

folgorante passaggio joyciano, andava traducendosi in definizione dei limiti e delle funzioni della narrazione stessa: discernimento, non solo nel “turbinio di azioni” della vita, ma anche di fronte alla moderna debolezza dell’arte in quanto rappresentazione.

Debole com’è, l’arte è più reale (cioè razionale) della realtà vera e propria: Setzu, ad esempio, è sì il raccontatore orale – portatore di mito – esemplato sul modello del narratore del celebre saggio di Benjamin, ma innanzitutto è un segno di razionalità e logica degli eventi nella “vita mentre avviene”. Con il suo racconto, si oppone non solo all’oblio e al *tempus edax rerum*, com’è stabilito in generale per la letteratura, ma anche all’afasia della storia, alla sua insistente opacità, al suono sordo e monotono della sua “artiglieria pesante” (Nietzsche, *Sull’utilità e il danno della storia per la vita*). Setzu, in definitiva, è il custode di

una memoria remotissima e l'emblema di un'appartenenza assoluta: di un uomo al suo popolo, di un popolo al suo destino: "Ci moltiplicammo in numero e in valore"; "Questo furono per noi i romani, mille anni di guerra"; "Dimenticavamo le distanze fra le stelle".

Proprio come nei *Dubliners* del "sovvertitore" Joyce, anche in *Passavamo sulla terra leggeri* il motore della narrazione è un vero che non si vede nella storia ma che, in qualche modo, è a disposizione. E questo particolare vero, veduto nell'arte più irrevocabilmente del vero storico, è la musa di Atzeni, di cui si è detto con leggerezza che nel capolavoro presagisca la sua stessa morte (come se un libro di quell'altezza potesse avere un fine così limitato). Al contrario, l'umano "passare sulla terra", un semplice dato quasi superfluo nell'insieme generale dei dati terrestri, diventa per lui il fine del racconto, il principio d'una ricerca

di senso. E il racconto, a sua volta, per quanto epico ed erudito, si stabilisce e si riconosce essenzialmente come prosa filosofica. (Qualcosa di analogo scriveva Montale all'indomani dell'uscita in Italia del *Dottor Živago*: il "passare", più che lo stare o consistere, attorno a una certa unità, implica, da parte del romanziere, una considerazione teorica più che psicologica dei personaggi. Quelli di Pasternak "si mostrano quali sono: foglie secche trascinate in vortice dal soffio di una grande tempesta".)

Così leggiamo nelle prime pagine del libro: "Nulla è tanto ordinato e perfetto quanto immotivato e misterioso come il cielo e la volta stellata." Che cosa significa? Perché Atzeni rovescia questo cono d'ombra e dubbio su una vera storia di uomini? E che cosa può esserci di vero e reale, dopotutto, sotto un "cielo immotivato"? (Una domanda simile, squisitamente razionale, poneva Diderot ai suoi

lettori nella digressione sui *serments*, in *Jacques le fataliste*: come possano un uomo e una donna giurarsi eterno amore sotto un cielo “che non è mai lo stesso”.) Con il suo asserto metafisico, peraltro vicinissimo anche a Pascal che considera razionalisticamente il *vuoto* del cielo, Atzeni in un certo senso indebolisce il racconto, sottrae peso e senso agli eventi narrati. Ma allo stesso tempo è scrittore moderno *iuxta propria principia*, quei principi, esattamente, che permettono a Joyce, nella famosa pagina di *The Dead*, di far nevicare sui cancelli del camposanto di Dublino, ma anche su tutta l’Irlanda e su tutto l’universo. La neve sull’universo, in un racconto il cui soggetto è un pranzo di Natale, è incongruente quanto la proposizione “il cielo è immotivato” in un racconto epico sulla Sardegna. In *Passavamo sulla terra leggeri* l’asserto metafisico non è che una tesi che il romanzo stesso, considerato come siste-

ma argomentativo, intende dimostrare. Come i romanzieri moderni, da Sterne a Svevo, Atzeni forza il genere e porta il racconto sull’ultimo confine del pensiero in sé, con tutte le conseguenze di “infarto saggistico” e metascrittura che la critica ha riscontrato nei più alti esperimenti in prosa italiana del Novecento.

Anche i miti, che si affollano a ogni pagina del libro, presuppongono uno *sguardo* sul mito che non ha nulla di romanzesco, ma che anzi è essenzialmente razionale e critico, “elaborante” (nell’accezione che Blumenberg ha proposto in *Elaborazione del mito*): “A settentrione dell’isola, sulla costa d’oriente, in un territorio dove non sorgeva nessuno dei nostri villaggi, sbarcarono cento e cento etruschi che fuggivano una potenza di cui da tempo si sentiva pronunciare il nome: i romani. Accogliemmo gli scampati e donammo la terra dov’erano sbarcati. Erano lascivi come i fenici e

adoravano un dio di morte bello come il sole, un dio di fattezze umane che aveva ucciso il padre, aveva copulato con la madre e era stato sbranato in una grotta da otto lupi divini.” Il mito dunque non si oppone alla verità, ma anzi, grazie alla sua stessa fascinazione iconico-fiabesca, ci conduce nei pressi della verità. La bellissima Sula, che vive immersa in una nuvola di farfalle, è una figura che piega nella bellezza, “immotivata” come il cielo, l’atrocità della storia. Tra mille ali di mille colori, è un lato della Sardegna accanto ai terribili Umur ed Eloi, agli atroci “linciatori”, ai romani che all’alba uccidono mille uomini con una mazza di pietra e squartano mille donne. È possibile che il massacro – con tutte le sue “motivazioni” politiche e tecniche – e la bellezza si dividano lo stesso terreno? Come tutti i grandi narratori, Atzeni non risponde che inoltrandosi in una narrazione letteralmente sospesa sopra

un abisso cognitivo. Ritrova la sua *verve* mentre i fatti premono e domandano spiegazioni.

Che dire allora, e da ultimo, di *Pas-savamo sulla terra leggeri*, anche al di là dell’attuale e prestigiosa *nouvelle vague* di scrittori sardi? Nell’ultima pagina del libro, interrogandosi sul destino della letteratura e sulle vie, propriamente, che la letteratura oggi può (e non può) percorrere, Atzeni scrive: “Potrai aggiungere spiegazioni nuove dei fatti antichi narrati nella storia che ti è affidata, purché con chiarezza e concisione.” Come Montaigne, anche Atzeni sa che il Libro-Creazione è già stato scritto, che è un dato di fronte a cui io posso, eventualmente, consentire. “Nous ne faisons que nous entregloser,” scriveva scetticamente Montaigne. Nella sua breve vita, da parte sua, Atzeni ha aggiunto al Libro essenziali postille e sostituito l’entusiasmo allo scetticismo.

3.5. *Elisabetta Rasy tra saggio e romanzo*

I. È ancora possibile scrivere un saggio su una tazza da caffè, e trarne conclusioni generali, come faceva Charles Lamb? O pervenire a una certa *consequentia* tra i banchi d'una pescheria a Catania, di fronte al pesce luna, come faceva Mario Praz? La materia dei saggi è innanzitutto distrazione, capogiro, inciampo sul cammino diritto delle idee. L'ostacolo, il muro di voci umane o di latrati di cani a un angolo di strada, di odore di cera su una *commode* Chippendale o di cherosene in un arsenale, sono il necessario momento confuso in cui la critica organizza i suoi argomenti e si dispone a classificare, distinguere, produrre i suoi assiomi.

L'umanità o, su un piano appena diverso, la materialità del pensiero critico è il perno su cui ruota questo *Figure della malinconia* di Elisabetta Rasy. Parlando d'arte e di artisti – Hopper e Cima da

Conegliano, Tiziano e un anonimo “riggiolaio” napoletano – ma parlando soprattutto delle cose viste nei loro quadri o nei loro affreschi, l'autrice passa inavvertitamente e continuamente dal piano del riscontro a quello della meditazione o, appunto, d'una laboriosa malinconia. Se guarda il soffitto di Santa Costanza a Roma, quei resti effigiati d'un banchetto capovolto (foglie, lische di pesce, conchigliette, nocciole...), subito li paragona acutamente a quelli poi abbandonati nei quadri di Matisse, di Stevens, di Vuillard, o a quelli originari delle antiche decorazioni musive, ma subito dopo, con un “salto” reso inavvertibile nella tensione armoniosa della scrittura, suggerisce che “l'oggetto che giace al suolo insinua in chi lo contempla il malessere di ogni cosa caduta, abbandonata, dimenticata”. E che “nel tempo eterno dell'immagine nessuno lo raccoglierà”.

Come un moralista – e il contrario di

un moralista: un libertino – Elisabetta Rasy ci accompagna nella caducità stessa con l’equilibrio di chi ama la vita, le sue increspature, accarezza ogni atomo di materia mondana, e d’altra parte l’allontana, la lascia, la vede sola, in sé. In particolare catturano la sua attenzione gli oggetti abbandonati o in bilico nell’angolo di un quadro, quelli che ammiriamo quando sono “dipinti”, come diceva Pascal: un libro “le cui pagine sono sfogliate dall’aria che entra dalla finestra”, un piccolo rotolo che sta per finire per terra, un bicchiere di birra, una pipa di argilla, gusci di nocciole, carte da gioco e una copia del “New York Times” di un giorno perduto dell’anno 1879 (in un quadro di Harnett).

La *Maddalena penitente* del Caravaggio, prima di ogni altro, è circondata di oggetti caduti o dimenticati per terra, una collana di perle, un bracciale, una catena d’oro, un vaso di profumo: “oggetti de-

reliitti che decidono il senso della scena”, segnali di malinconia e d’angoscia almeno quanto la lacrima che scende sulla gota della fanciulla (dagli anomali capelli rossi): “Il terribile abbandono di quella sconosciuta addormentata ci racconta la precisione di quegli oggetti solitari.” Il “di più” di vita del lusso, della cura, della ricerca di perfezione d’un ornamento, di un *amor vitae* eccezionalmente fervido, si volge nel “meno” di un’estraneità assoluta, di una fredda flemma, come se l’uno e l’altro fossero *continui* per necessità, per decreto, per castigo.

L’amore della viva apparenza che ci circonda è anche un castigo. Lo sa bene la scrittrice Rasy che, in una lettera a Raffaele La Capria (in *Confidenziale*, 2011), concludeva: “I principi dell’apparenza non coincidono solo moralisticamente col principe di questo mondo – il diavolo, che da un certo punto in poi della vita o per una ragione o per un’altra si co-

nosce bene in tutta la noiosa estensione del suo dominio. Tu gli concedi l'onore delle armi, cioè che il fascino dell'apparenza è un fascino, non è possibile rinne-
garlo, e però bisogna saperlo guardare.” *Guardare* l'apparenza, ragionare sui suoi principi, significa innanzitutto indebolire l'apparenza, toglierle una parte di credito, venire a un patto tra fascinazione e riflessione, e l'arte dopotutto non è che la forma perfetta di questa disciplina.

Il saggio di Elisabetta Rasy tocca peraltro felicemente una frontiera della modernità, dove l'oggetto guardato si riduce a fantasma, sfugge al suo stesso significato. L'occhio perso nel vuoto dei saturnini (studiati, tra gli altri, da Rudolf Wittkower e da Wylie Sypher) è recuperato più o meno ironicamente da Manet in *La Prune* (1877): una ragazza seduta a un tavolino d'un caffè, una sigaretta tra le dita, il capo sorretto da una mano, guarda oltre la cornice stessa del quadro “un vuoto che le

appare molto attraente”. Ma cinquant'anni dopo, l'americano Hopper, in *Automat*, a un tavolino molto simile, coglie seduta una donna che “guarda sconsolata e assorta una tazza di caffè” come un santo “avrebbe contemplato un teschio”. Il cerchio si è chiuso. La tazza di caffè – questa minima immagine della *verve*, questo promettente conforto feriale – è diventata il vuoto in cui errava lo sguardo dei malinconici classici. Da inerti e abbandonati che erano attorno alle Maddalene o alle Melencolie, gli oggetti nella modernità non sono poi che varchi sul nulla.

Studiosa della malinconia e delle sue infinite metamorfosi moderne, Elisabetta Rasy è tuttavia, in ogni piega del suo libro, innanzitutto una scrittrice. In un momento di assoluta regressione dello stile narrativo italiano, *Figure della malinconia* segnala in effetti un uso relativamente libero della narrazione in un perfetto stile saggistico. E così: “Per

molto tempo ho pensato che i gatti fossero animali esclusivamente napoletani.” Se vuole spiegarci l’aura di spensierata sacertà domestica che sprigiona da una folla di gatti saltellanti attorno a una conversa, in una scena dipinta su una spalliera del chiostro di Santa Chiara, l’autrice ricorre a un ricordo d’infanzia. In un palazzo di via dei Mille, a Napoli, circondato da uno “stento giardinetto”, una vecchia serva alle dieci di ogni mattina prepara la zuppa di pane e teste di alici per i gatti, e un “odore ripugnante e rassicurante” si diffonde in casa. È un rito “necessario”, un omaggio agli dei della casa, “una preghiera senza parole”. Ed è la *fulgurazione*, come diceva Montale, che conduce “più in là” l’intuizione stessa della studiosa.

II. Che dire ancora dell’amore, in letteratura? Ma soprattutto, come dirlo

in un romanzo, genere ormai quasi del tutto decaduto a sottogenere, limato e logorato dagli abusi, dalla mancanza di delicatezza, dal disprezzo delle regole? E un romanzo d’amore, oggi, non sarà espressamente il sottogenere di un sottogenere?

Olga, la protagonista di *Non esistono cose lontane*, romanzo molto intelligente di Elisabetta Rasy, è una lettrice di fotoromanzi e piega per gioco le vite degli altri personaggi nella cornice di un fotoromanzo: “Olga faceva le sue congetture: perché tutto andasse bene doveva esserci qualcuno in meno. Forse poteva morire Gilberto, e Vittorio e Letizia avrebbero vissuto felici e contenti; oppure disgraziatamente poteva morire Letizia che in effetti era smunta; oppure ancora più disgraziatamente poteva morire Vittorio... Però, se Vittorio moriva, Letizia poteva tornarsene nella bella casa con Gilberto e anche così andava bene.”

Lettrice e saggista, prima ancora che romanziera, Elisabetta Rasy sa benissimo che “romanzo”, “amore”, “romanzo d’amore” sono termini oggi quasi del tutto destituiti di senso letterario e con il suo illusionismo ironico-meditativo crea una serie di vuoti nel pieno di una narrazione apparentemente tradizionale. “Fotoromanzo”, dopotutto, è la caricatura moderna della primordiale semplicità diegetica del romanzo, e la protagonista di *Non esistono cose lontane* guarda alla sua stessa vita complessa, dolorosamente reale, segnata da un amore “difficile”, innanzitutto proprio da lontano: con la curiosità straniante del “fanciullo” di Leopardi intento a distruggere “con assidua cura” il palazzo di sassolini e fuscelli che sta costruendo.

L’amore stesso è linguisticamente scivoloso e ubiquo: “hai bisogno dei miei baci”, “mi hai sempre amato e mi ami ancora”, “non mi hai dimenticato”, sono

lemmi peregrinanti, fotoromanzeschi ma anche romanzeschi, tranelli o trappole in attesa di ogni narratore più o meno consapevole, o più o meno ingenuo.

Così la vocazione di Olga al fotoromanzo permette Elisabetta Rasy di costruire impunemente il romanzo stesso di Olga. Anche l’iniziale triangolazione tra Olga (piccolo borghese), Maurizio (borghese), Ettore (artista) ha il sapore di una variante sempre più plausibile e romanzesca del supermodello fotoromanzesco. Come se, pagina dopo pagina, un peso crescente di verità e di realtà guidasse i personaggi verso un luogo e una coscienza nuovi. La piccola Olga maestra d’asilo passa dal suo *entretien infini*, fatto di agnizioni e “frasi infuocate” e soluzioni a portata di mano, a una storia più enigmatica nella quale si orienta a fatica, bloccata nel puro disordine delle cose che accadono.

Gli ingredienti sono gli stessi: una corsa in motocicletta con il vento nei capelli

“che si alzano in volo come una piccola vela nera”, l'impressione d'un “corpo solo lanciato all'inseguimento del mare e della luce”; e poi un ragazzo molto caratteriale e seduttivo che ripete, come in un vecchio film di Truffaut, “sono infelice e basta”; e vicoli, ombre, abbracci rubati... Ma il tono e lo stile sono diversi. Da un tempo all'altro della narrazione, da una digressione all'altra, da un ritratto all'altro (il più “in rilievo”, avrebbe detto Forster, è quello della madre di Ettore), Elisabetta Rasy costruisce il suo romanzo più come un sistema di interrogazioni che una storia conclusa in sé e remunerativa sul piano dell'intreccio.

In un certo senso, *Non esistono cose lontane* è un libro inattuale, molto novecentesco e “moderno”. È un romanzo “critico” in quanto pone domande al romanzo stesso e insieme al mondo, alla vita, e si mantiene in equilibrio tra passione del narrare e vocazione a riflettere.

Ma è anche, paradossalmente, un libro nuovo, che vede nell'attuale deriva post-romanzesca una catastrofe momentanea cui è possibile rimediare.

Così, da una parte, le descrizioni, nel romanzo, sono evidentemente classiche e ubbidiscono a quel precetto di “plastico realizzato” che De Sanctis riscontrava nelle grandi narrazioni realiste: nessuna fuga visionaria, nessun illanguidimento, nessuna smaterializzazione lirica o lirizzante. Le “vedute” romane, in particolare, sono tutte sostenute da un principio di realtà, da una pazienza analitica, da un calmo disegno armonico molto lontani dalle soluzioni o involuzioni percussive ed evasive di una certa prosa contemporanea. È una Roma accidentata, antidannunziana, fatta di “poveri pini scampati” e “palazzi dignitosi”, cementi e stucchi, seguita amorosamente da un quartiere all'altro: “Scendendo verso la Suburra, i palazzi si alleggerivano, c'e-

rano vecchie case di pochi piani, gialle grigie e color mattone scolorito.”

D'altra parte, questo stesso effetto di realtà opera intimamente nella psiche della protagonista e trasforma il suo stesso infelice amore nella “scena illuminata di un melodramma”. Come in un romanzo romantico, Olga “perde peso e cammina leggera, spedita e sbadata come un turista”, slegata da sé e legata ai luoghi che osserva da un potere più incombente, o insidioso, dell'amore stesso. Tutto si mescola: piazze o casali nell'aperta campagna, una città polverosa, un vicolo tenebroso e il “cuore”, che sa e non sa, e si confonde.

L'amore stesso, com'è raccontato da Elisabetta Rasy, è “intelligente” proprio perché si confonde. L'amore sempre netto e uguale nei fotoromanzi, o addirittura nella *Duchessa di Langeais* di Balzac, che non piace a Olga, l'*historiette*, l'andirivieni mille volte ricorsivo che

“non coincide con alcunché”, coincide infine con l'opaco, il confuso in sé, e ci risarcisce da ogni presumibile chiarezza “romanzesca”.

3.6. *Un poeta contro il Novecento*

Il poeta indigente sprovvisto d'aura e ruolo, previsto da Roland Barthes negli anni sessanta e oggi puntualmente succeduto ai poeti laureati e professori, poi *poetry readers* e *entertainers* ai quattro angoli del mondo, non dispiacerà certo al Conte più libertario e utopista nascosto in certe pagine di questo libro. Se da una parte il mitografo e il mitologo autore di *Terre del mito* aborre il Novecento più spoetizzato – demitizzato –, dall'altra però lo considera proprio in quanto vuoto, scomodo, desolato ma colmabile di nuovi sogni. E se il poeta moderno e strutturato di ieri (il borghese-dandy Montale,

ad esempio) prestava formalmente al suo tempo una metodica e riflessiva attenzione critica, Conte, oggi poeta antimoderno e anarchico per eccellenza, vorrebbe spazzare via il nostro e sostituirlo con un tempo che non c'è ancora, una specie di età dell'oro rovesciata e nuovissima. Il suo "spirito dell'utopia" non ha nulla a che fare, cioè, con le utopie concrete né con quella speranza che sta sul fronte della storia, e pone dinnanzi a sé obiettivi conseguibili con precisione razionale, che a partire da Bloch un certo Novecento non ha mai del tutto rimosso. Per Conte, al contrario, il bisogno traumatico di *altro* tempo o *altri* tempi prevale assolutamente su una considerazione critico-progressiva della storia: "la scomparsa della poesia dalle società occidentali non testimonia una crisi della poesia quanto una patologia di quelle società stesse", leggiamo nel *Manuale di poesia* del 1995. E già in *Whitman* (1992):

"Nessuno ascolta più la voce dei poeti. [...] Ehi Walt...! Ti hanno tradito, lo sai?" E poi: il Novecento è "un secolo di nulla e di morte" (*Lettera*, 2000); l'Europa è un continente che si perde "nel suo niente / nella sua concezione del tempo / che scende su un piano inclinato" (*Mio corpo che declini*, 2001). Colpevole dell'indigenza della poesia, dunque, è il "tempo", non certo la poesia il cui *valore* e la cui *essenza* sono fuori discussione.

Ma che poeta è Conte? Chi sono i suoi poeti-padri e qual è il *suo* Novecento, se proprio "in odio al Novecento" e "a tutti i suoi / canoni" Conte scrive da sempre? Il ricorso continuo al mito, da parte sua, all'*illo tempore* dei miti come fondazione del discorso poetico stesso, potrebbe far pensare a una poesia addirittura premoderna: la scena nuda di Leopardi, ad esempio, assolutamente smitizzata e irrituale, primo caso in assoluto di poesia "moderna", decisamente

te influente sulla poesia del Novecento, non fa per lui... Al contrario, la natura “significatrice ingegnosa” dei secentisti, studiata prestissimo nella *Metafora barocca* (1972), e l'*anima mundi* dei neoplatonici fiorentini, distillantesi goccia a goccia dai cieli nelle cose stesse, e studiata nei successivi saggi sul mito, sono anche gli articoli di fede d'una poetica ostinatamente antinovecentesca. L'elementare ricostruzione mitica d'un senso del mondo, che non solo i *philosophes* del XVIII secolo ma anche moderni mitologi “critici” come Blumenberg intendono come il primo e mero effetto culturale e storico della paura, per Conte è invece la chiave stessa della poesia, buona per ogni tempo: “Ancora oggi – scrive nel *Manuale* – il poeta incontra le Muse ed ha commercio con loro.” Le Muse “sono correnti di energia vivente che ci richiamano il brivido sacro da cui tutte le arti nascono, lo scandalo, la per-

sistenza del divino nella nostra mente”. L'acqua di mille fiumi è passata sotto mille ponti e questo “mito”, con il “rito” complementare della condivisione o effusione dell'ispirazione, è sempre in un angolo della scena. È possibile? La storia evolutiva o involutiva dei generi non ha a che fare con il genere poesia?

Ciò che, peraltro, in Conte sembra schiettamente inattuale è, mi pare, deliberatamente inattuale. Commentando una celebre definizione di Pound sul senso poetico del linguaggio, Conte ricupera ad esempio il concetto di tempo storico o epoca, apparentemente eclissato nel discorso mitico: “La vera, grande poesia non si accontenta di dare al linguaggio la carica di senso di cui abbiamo parlato, ma vuole fare in modo che questa carica sia la massima possibile sopportabile dal linguaggio in una determinata epoca storica.” La definizione di poesia come linguaggio-limite, costruito secondo una

“inedita musica ritmica” e relativamente a un tempo storico, determina cioè nel contenuto mitico della poesia stessa di Conte uno scarto essenziale: il mito, la fede che Conte esibisce come un’aggressiva e ingenua macchina di senso nell’insensatezza sofisticata del moderno, diviene mito-ritmo, stile individualizzato, innovazione essenzialmente moderna. Proprio come il borghese e moderno Montale, così l’anarchico e antimoderno Conte crede che l’obbligo della poesia occidentale sia il continuo trascendimento di sé nel *nuovo*: “innovare resta il sine qua non della poesia” e “innovare è avere stile”. La poesia non è dunque un mito acronico né una favoletta cognitiva che si trasmette da un tempo all’altro (come ad esempio Li Po, celebre poeta Tang, si ripete identico, secondo lo stesso Montale, nei poeti cinesi moderni), ma al contrario soggiace al tempo storico abbagliandolo e chiarendone il senso.

Originariamente studioso di estetica e di retorica, Conte non ha mai dimenticato la lezione “continuista” del suo maestro Luciano Anceschi: la poesia è storica e si costruisce sulla tela d’influenze e tracce che lo spirito del tempo, come un ragno insistente, tesse e ritesse senza soluzione di continuità. Forse anche il “taglio” o frattura nella continuità, che qualche storico ha visto nella letteratura contemporanea, non è che una slegatura funzionale dei fili dell’ordito. In particolare, per Conte, i miti e la *fides implicita* nei miti come soluzione ultralinguistica d’una certa attuale barbarie non sono che fenomeni d’un linguaggio poetico specifico. E il discorso continuamente aperto con le *altre* arti (l’oratorio *Veglia*, ad esempio, scritto per il teatro con Mimmo Paladino e Mario Martone) non è che un indice di appartenenza e *curiositas* mai contraddetto da un certo strutturale sentimento di solitudine. La poesia

di Conte, cioè, non è in definitiva meno “novecentesca” della poesia di Zanzotto o di Sanguineti, innovativa ed esplosiva la prima, perfettamente vuota la seconda, ma entrambe ipernovecentesche per statuto e partito preso. Lettore d’un certo Montale “aperto” e contingentista degli *Ossi*, come d’un certo D’Annunzio ritornato “originario” dopo l’esecuzione strettamente fonica dello stesso Montale, Conte mescola le sue carte. E i suoi versi, oggi sempre più netti e nudi, contengono la memoria genetica di quel Novecento divenuta quasi astratta grazie a una specie di ricasazione, un leggero voltar di spalle: “Tu mare non hai chiese / non hai sacerdoti, sacramenti, / non hai preghiere, monumenti.” Parole chiave si rincorrono da un verso all’altro come ritornelli o scabri cartelli di segnalazione, *mare aria sogno*, appena interrotti da immagini d’una ricchezza superstita: “Mi sei venuto immenso in corsa incon-

tro / solcato da soffi di vento / simile a un mantello della Vergine” (*Inediti*).

Anche le tracce di platonismo cristiano nel *Dialogo del poeta e del messaggero* e nei *Canti d’Oriente e d’Occidente* sono il riflesso d’un “esame di coscienza” schiettamente novecentesco: la curiosità metafisica di Montale, ad esempio, l’interrogazione più o meno ironica sul confine dell’essere, e sulla sua stessa forma, passano nei versi emotivi di Conte come una eco ritmica, un’aria conosciuta: “Lo so che non sei qui, padre, lo so / bene che non sei oltre questa lastra / di granito che una patina strana / come di grani di sale o di sabbia / incrostata rende opaca” (*Ai Lari*); “Materia, spugna, sogni, canneti, / crateri come cerchi di botti e travi / tarlate. Noi siamo questo. / Perché cerchiamo oltre, non so. / Oltre ciò che vediamo, che è poco” (*Se pensi che nel cielo*); “Andremo un giorno insieme / fuori dall’irrealtà, da questa / materia

fatta di vuoti e di sogni / – una spugna non è più salda” (*Materia fatta di vuoti e di sogni*). Vedere l’invisibile, sogno dei platonici ed esercizio dei cristiani (fino al sommo e modernissimo cardinale Newman: *ex umbris et imaginibus in veritatem*), sembrerebbe comunque, e dopotutto, il fine obliquo di chi, come Conte, al visibile – e al sensibile – ha dedicato una specie di culto. Tra “delicate lussurie”, “ettari di piaceri” estesi “come i vigneti d’Aquitania”, bellezze terrene “idoltrate”, “giovinezze nuove” e “spasimi” antichi, il tarlo erotico cede, o meglio divide la stanza con l’instancabile tarlo metafisico. E la stessa sensualità lessicale, compromessa e incerta fin da principio (fin dall’*Oceano* e dalle *Stagioni*), tradita da una certa purezza, ultimamente si stringe tutta ai margini del quadro.

Che la poesia stessa tenti un balzo indietro, fino alle sue stesse origini, e

rimanga bloccata nel nostro tempo, testimone dello spirito del nostro tempo, sembrerebbe il *fatum* della poesia di Conte. Conoscitore di tutte le poetiche ed estetiche novecentesche, questo poeta che dice di voler essere Anacreonte divide invece la sua pena di moderno con chi interroga la poesia stessa sulla sua attuale, tremenda debolezza. E *teorizza* sulla fine d’un certo mondo conosciuto e condiviso, cioè *vede la visione* di questa fine, nel modo che più gli è proprio.

Ferite e rifioriture è, in questo senso, il più emblematico dei suoi libri. La poesia che un certo Novecento considera immune da tutti i virus del divenire – e “sta come una pietra” (Montale), è “infinita / come la vita” (Palazzeschi) – non dovrebbe a rigore né finire né consumarsi. Forse, tutti gli argomenti dissuasivi elaborati nel Novecento stesso (*l’altro* Novecento: dal sommo humour dei surrealisti al sarcasmo piccolo borghese del-

la neoavanguardia), di fronte a quel semplice *stare come una pietra*, dissuadono meno. Conte, da parte sua, e del tutto a bassa voce, dice di detestare i dissuasori: “Lo sai – scrive – che in odio a tutti i canoni / del Novecento, a tutti i suoi must / darei tutto Joyce, Kafka, Proust / per una pagina di Lawrence il ribelle.” Tutto un conclamato sistema di riferimenti, rovesciandosi ed evaporando nel mistico appello a Lawrence, lascia Conte del tutto isolato: come scrivere fuori del Novecento, in effetti, come dire la verità su un albero, sul mare, sull’intimo abisso di noi stessi, orfani dei nostri padri dissuasori, liberi dalla loro influenza ma anche impoveriti dalla mancanza di questa influenza?

Chi non ama Conte, gli rimprovera di parlar d’altro (di ideologia, più che di poesia, di politica, più che di tecnica), o di parlare in falsetto: di crederci D’Annunzio in armi o al Carnaro, di es-

sere ingenuo. D’altra parte, questo “isolamento” è lo stile di Conte. Chiunque riconoscerebbe certi suoi versi infallibili. L’amore che se ne sta lì “snodato, docile / come un gatto che dorme in un cestino”; la morte, “il senso che sarà finito tutto / di colpo come per un proiettile / di fucile”: il piacere “vanità delle vanità / nulla, nuvola, nave senza vele”; una foglia, “il sogno di essere il sole che fa ogni foglia / prima della caduta”. Uno dei testi più belli di *Ferite e rifioriture*, il *Salmo I*, è una preghiera del tutto occidentale e cristiana (anche terminologicamente), vibrante e autoironica come quella d’un gesuita: un uomo che ama il Sauternes e il foie gras, “pronto a gettare / gli occhi in tutte le scollature / lento a distinguere tra le cose pure / e le impure”, prega e si interroga sul senso della sua stessa preghiera. Niente potrebbe essere più semplice e obbligato (anche dopo Brémond e le sue classiche osserva-

zioni su preghiera e poesia): una specie di grado zero del poetico, l'antica composizione di un luogo in cui la creatura cerca il suo creatore. Un altro testo, *Cose che chiedono lacrime*, nella sua nuda forma elencatoria, è addirittura il calco di una celebre poesia di Borges, *I giusti*. Ma nell'esercizio della copia ("Un bambino che gioca con il padre in una cucina / male illuminata verso sera") l'atto del copista è meno quello della trascrizione dell'originale e più quello della ricreazione del senso della poesia stessa: *Cose che chiedono lacrime* è *I giusti* ed è altro, pronuncia e tono innegabilmente nuovi di un'aria moderna (secondo il principio, peraltro modernissimo, che il "tutto è già stato detto" non sia un canto di disperazione ma al contrario una modulazione ultima e obliqua dell'invenzione).

Ricorrendo al *già detto* – da millenni: natura, *loci*, tempo, amore, morte – Conte ritrova l'epoca, il colore esatto e

il punto esatto in cui la nostra epoca, in un culmine autodistruttivo, diviene tramandabile: "Nessuno possiede niente. / Chi possiede ha usurpato", scrive. "Il Diavolo è un amico sveglio / che ti consiglia il meglio: prendi, accumula, sfrutta / deridi, abbatti." E ancora: "Morti lasciati alle mosche, / piccoli uccisi a un check-point, / bare che tornano a casa / avvolte nelle bandiere. / Poi arriveranno calme / le petroliere?" Il poeta che eternamente e oggi osserva un'alba, estraneo al divenire come un cinese, diventa qui un inflessibile e amaro poeta ossessionato dalla storia e dal suo male peggiore. Il suo *no* elementare, nudo, all'ingiustizia del possesso e alla cura di tutti i privilegi coincide con una interpretazione originale della nostra attuale e particolare forma di barbarie come particolare forma di menzogna. La poesia stessa, di fronte alla scena ultima di annientamento della verità, diventa esercizio puro del pensie-

ro critico, declinato in forme semplici, quasi puerili, martellanti. E gli attuali, micidiali sofismi di economia e politica si polverizzano nel candore devastante di un fanciullo-poeta che torna a sillabare: *sì, sì, no, no*. Lo “stile semplice” e “moderno” che ci ha insegnato Leopardi prevede, dopotutto, che le istruzioni politiche della poesia siano del tutto chiare e lampanti: “risorto pensier” contro pensiero “servo”; vero contro falso, “franca lingua” contro “fole”; giustizia e “pietade” contro massacri e guerre; innocenza contro orgoglio “forsennato”... E che la poesia, nonostante l’attuale indigenza e nullità, sia oggi più che mai il gesto politico che potrebbe salvare il mondo, mi pare l’atto di fede di Conte: i suoi libri, a partire dagli “storici” *L’oceano e il ragazzo* e *Le stagioni* (che immediatamente calamitarono i critici: da Bertolucci a De Angelis a Calvino a Pampaloni a Bo, Anceschi...) ne sono sostenuti e ispirati. Se

poi il mondo, dopotutto, si presti a essere salvato dalla fede d’un solo *homme d’esprit*, o invece non resti per sempre sordo e assente, non ci è dato indovinare.

3.8. *Ritratto di Alfonso Berardinelli*

In un quadro di esitazioni e precipizi tra i generi, la critica è ancora, formalmente, letteratura di secondo grado, giudizio di valore, prosa d’applicazione? O sta diventando essenzialmente letteratura e prosa d’invenzione? Non so perché Alfonso Berardinelli, il critico più indispettito e impaziente d’Italia, sia anche, senza mezzi termini, il più generoso e il più innamorato della letteratura. In lui i due termini, fastidio e attenzione, stanno benissimo insieme, rimanendo due. Il libro che raccoglie le sue interviste (*Lo scrittore invisibile*, 2013), insieme ai saggi scritti nel tempo su di lui (da

Enzensberger e McDonald a Onofri, Manica, Massarenti, Febbraro, Raffaelli...), è anche l'autoritratto o il ritratto multiplo d'un critico che ha coltivato la sua antipatia per ogni falsa grandezza ipnotica, misurabile dal mercato, insieme all'ammirazione, addirittura l'entusiasmo, per l'increspatura o l'incidente di verità misurabile nell'opera d'arte.

Innanzitutto, il disdegno di Berardinelli per la vaghezza e la frode letteraria è l'espressione d'una *ratio* che mette ordine nel groviglio dei finti razionalismi o sostanziali perbenismi contemporanei e smaschera ogni patologia del potere o dell'"appartenenza". Le celebri stroncature a Scalfari, Magris, Eco, Cacciari ecc. non sono che lo svolgimento necessariamente pungente di un discorso che ha innanzitutto a cuore il "bene" comune, pubblico, "sempre più estraneo – ha scritto Giulio Ferroni – ai nostri contemporanei". Pur versato e impareggia-

bile nella satira, Berardinelli non è uno stroncatore, ma un argomentatore la cui prosa nettissima risulta immune da trabocchetti metaforici, allusioni, ellissi, conclusioni e sorprese frettolose.

Il "male" che Berardinelli vuole colpire per ripristinare il suo "bene" o *bien public* è l'ipocrisia, "la materia stessa di cui sono fatti almeno al cinquanta per cento gli intellettuali, gli accademici e i politici italiani, che usano la cultura per costruire piccoli poteri e continue trame": un incubo, o "un'immagine preziosa di sociologia visionaria", desunta da un Cesare Garboli necessariamente sociopatico in una società patogena e truccata. L'Italia "è sempre uguale", da ieri a oggi: è il luogo in cui le premesse dell'Illuminismo vengono formalmente accolte ed essenzialmente tradite. Nell'introduzione a *L'invenzione dell'Italia moderna* di Giulio Bollati (una recente antologia di saggi preunitari), Berardinelli scrive:

“Passano i decenni, passano i secoli, ma l’Italia è sempre uguale. Noi non vogliamo crederci, ma per gli stranieri è cosa ovvia. Gli italiani parlano, si esprimono, litigano: e questa esagitazione emotiva, verbale e retorica crea un’impressione di dinamismo.” La “conversazione”, insuperabile forma civilizzatrice per francesi e inglesi, dai tempi di Leopardi (il *Discorso* è del 1824) non è a tutt’oggi “costume” degli italiani. Nelle università, nelle fiere letterarie, alla TV, il “dinamismo” in quanto istinto (di aggregazione e promozione) ora come allora la vince sul “dinamismo” operativo della ragione. “Perché te la prendi tanto?” chiede Marino Sinibaldi a Berardinelli già nel 1986, in un’intervista a “Reporter”. In effetti la costruzione di un discorso di “identificazione, adeguamento, appartenenza”, che simuli il discorso critico; l’*idée fixe* del potere; la letteratura intesa come “perpetuo maquillage cultura-

le”, sono peccati gravi per questo anti-italiano che ha la *verve* e addirittura la fede immacolata dei moralisti e l’indole errabonda dei libertini. (“Chi sono io per dire ad alta voce che cosa penso di loro?” chiede un personaggio a un altro nel dialoghetto *Ombre di poeti*: “È vero. Ma chi sono loro, perché nessuno possa dire che cosa sono realmente?”)

Come il suo maestro Giacomo Debenedetti, e l’amato Edmund Wilson, Berardinelli detesta altresì il principio di autorità e l’icona stessa dello specialismo critico, dell’accademismo, del conformismo delle scienze esatte (quali?) applicate alle arti. Una certa “stravaganza” e una certa pregiata zavorra di individualismo gli sembrano infinitamente più fruttuose, nella critica, dei gerghi incorporei delle teorie e metodologie letterarie: chi si ricorda della psicocritica, ad esempio? Perché dovremmo contare e ricontare un certo numero di *métaphores obsédantes*

per accedere al significato di un libro? E dov'è finito lo strutturalismo? Perché una sola svista nel computo di attori-personaggi e attanti-funzioni ci porterebbe fuori strada, o fuori opera? Circa l'attuale microfilologia delle università, poi, Berardinelli non ha dubbi: "Dove prima c'era una persona che in poltrona leggeva dei libri e rimuginava sulle sue impressioni, adesso c'è un intero dipartimento, una decina di studiosi e ricercatori assai meno portati all'introversione, che passano al computer l'opera omnia di un autore per sapere quante volte ricorre la parola *lepre* o la parola *pulce*."

Lo stile, l'orientamento del critico-lettore ha a che fare con "il puro piacere personale", o con il puro abisso personale, naturalmente, e non sarà mai del tutto un mestiere, né una scienza. Su quella poltrona, il critico e il suo *animus* (*animi affectio*) sono parte in causa degli argomenti, della logica, del senso dell'analisi

stessa. D'altra parte la critica migliore è obiettivamente "quella che studia le forme per andare oltre, per fare il ritratto del tipo umano" che le viene incontro nelle pagine di un libro. L'uomo che "ci è" o "non ci è", di cui ragionava il De Sanctis, è lo stesso che, al contrario, una certa critica di scuola o d'accademia non vede e non cerca, nell'opera d'arte, e da cui non è folgorata. A maggior ragione, l'incontro dei due "tipi umani", il critico nella sua poltrona e l'autore nel suo libro, sembra essere sfumato all'orizzonte.

Dunque la grande critica, cioè la grande saggistica, non esiste più? Lettori come Praz, Spitzer, Barthes, Starobinski, che si "intromettono" nella vita altrui e "cercano dovunque se stessi", non esistono più? Berardinelli, studioso della forma-saggio (forma in cui, secondo Lukács, "i temperamenti umani si manifestano e che trova la sua espressione per lo più nello scrivere sull'arte"), non è del

tutto scettico sulla sua sopravvivenza nel mondo postletterario contemporaneo. Un paradosso, si dirà: la poesia è (quasi) estinta in quell'*étalage* di vita esterna previsto da Montale, e nella conseguente disseminazione-evaporazione dei fondamenti poetici su una "superficie del globo terrestre addirittura incrostata da artefatti". Il romanzo, da parte sua, è diventato "una enorme truffa umana", come già intuiva Antonio Delfini nei *Diari*, perché il nostro tempo non merita di essere rappresentato nei romanzi: in particolare, costruire "personaggi romanzeschi come persone vere sarebbe una forma imperdonabile di complicità con individui *irreali*". La forma-saggio, dunque, in quanto opera di applicazione rispetto all'opera d'invenzione, dovrebbe dirsi a rigore doppiamente estinta o doppiamente in pericolo di estinzione.

Perché, al contrario, Berardinelli la trova viva e progredita? Una risposta

"storica" a questa domanda è di fatto elusa nelle interviste e addirittura nelle opere del critico, dalla giovanile monografia su Fortini (1973) a *Leggere è un rischio* (2012). Berardinelli si limita a "progredire", lui stesso, in un genere tradizionalmente debitore di altri generi che la nostra epoca, forse la nostra trascuratezza, ha reso evanescenti. Se "il verso è una tecnica in via di estinzione", come diceva Edmund Wilson, e (quasi) estinto è il romanzo, la critica si riprende e trattiene qualcosa dell'uno e dell'altra. È in prima linea, "umoristica e malinconica, piena di idee e di immagini". È concentrata in un impulso nuovo e creativo di conoscenza, che un tempo avrebbe innanzitutto riscontrato e salvaguardato nell'opera d'invenzione. Probabilmente, è anche del tutto sola. Non ha successo né magnetismo. Non compete con nessun best seller. Poco male. Fino a ieri, dopotutto, per uno scrittore

vero il successo “era quasi un incidente di percorso”.

3.9. *Una sostanza sottile*

La religione del romanzo, oggi come oggi, ha pochissimi fedeli. Tutti scrivono romanzi, naturalmente. Ma le funzioni, le devozioni, le contrizioni, i sacrifici e i precetti della religione quasi nessuno li conosce più. Non si conosce più il latino, né la liturgia. Non ci si genuflette più. In un certo senso, molti romanzieri contemporanei sono ritornati semplici e “naturali” come al tempo di Longo Sofista o Achille Tazio: scrivono perché sentono di dover scrivere, nel migliore dei casi dicono ciò che hanno da dire, e la cosa finisce lì.

Franco Cordelli, al contrario, non ha mai perso la fede. Come un vecchio presule alla Chiesa, lui ha consacrato al

romanzo tutta la sua vita. Conosce ogni romanzo scritto nella modernità, a ogni latitudine. E dagli studi capitali (l’inevitabile *Art of Fiction* di James, ad esempio, e Broch, Thibaudet, Butor, Fuentes, Girard, Ricœur...) a quelli più iniziatici di Erich Heller o Beda Allemann, conosce tutto ciò che è stato scritto sul romanzo moderno: grandi teorie e sottili o peregrine divagazioni, affreschi e miniature. Ma da questo articolato ed esatto sapere Cordelli desume innanzitutto un’esitazione, o un insieme di esitazioni: che romanzi scrivere, oggi? Come scriverli? Come continuare a scriverli dopo le ostruzioni e i blocchi che avanguardie grandi e piccole, giganti e nani del pensiero romanzesco hanno messo sul suo cammino?

La questione, vivamente discussa in tutti i libri di Cordelli, dai saggi della *Democrazia magica* ai romanzi, non è abbandonata nell’ultimo non-romanzo

o ultra-romanzo *Una sostanza sottile*. Filosofico fin dal titolo (che cosa significa “sostanza”? Si tratta della “specie formale” della *Metafisica* di Aristotele? E perché può dirsi “sottile”?), questo libro è innanzitutto un libro di interrogazioni. E la prima interrogazione ha a che fare, precisamente, con lo statuto del romanzo: “Credo di aver capito la tua teoria – dice la figlia al padre protagonista –, un grande fiume, la foce, il delta, gli affluenti. Tutto a frammenti, un po’ qua e un po’ là, come ti pare.” E ancora: “Le cose si fanno, ossia non si fanno: non si sa che cosa si va a infilare tra una storia e l’altra! Non si sa mai.”

Eppure vediamo tutti nettamente che ciò che “si infila” nelle storie quasi esplose, ma brucianti e necessarie, di *Una sostanza sottile* è quel vuoto perfetto che, in relazione al *continuum* delle storie stesse, potremmo chiamare pensiero. Il romanzo è dunque, innanzitutto, il luo-

go paradossale in cui le storie non vengono “raccontate”, ma “sospese”. E il narratore, che cuce i suoi ricordi con un filo debolissimo e li ritrova insufficienti, privi di *verve* e colore romanzesco, slegati da una vita che parve il solo e stupefacente “romanzo”, scopre nella loro stessa intermittenza il bene arido e supremo della riflessione. La “forma” del racconto, che si perde, lascia spazio alla “sostanza” della meditazione, che si propaga insistente.

Così il tema – il fine, il finito, la fine –, ovunque modulato, coincide perfettamente con la struttura stessa del libro: un uomo racconta il suo passato di scrittore, di seduttore, di innamorato, di malato, di figlio, e mai la sua storia è soddisfacente secondo i principi della consecuzione causale, ma anzi è discontinua, incongruente, incoercibile dentro qualsiasi forma. Ma continuamente il “tema” ritorna in un disegno melodico superiore alla

trama stessa: è la paura, ad esempio, di cui non si sa “quando finisca” (“possiamo supporre che a un certo punto non ve ne sia più? La paura, un giorno diremo, è un remoto ricordo”); oppure è la tristezza, “nemico indocumentabile”; o “l’idea in bilico”, il “tratto di ambiguità” del successo (“che gli fosse offerta l’occasione d’essere letto in un qualunque altrove lo rendeva all’improvviso leggero”)...

Il *fatum* del narratore – la sua nuda verità – si realizza in una scrittura che procede per “schizzi, abbozzi, allusioni” di fronte a una vita la cui definizione o riduzione, anche per la via obliqua di storie e personaggi, sarebbe disprezzabile, come disprezzabile per ogni grande romanziere è segretamente il romanzo stesso. Che cos’è il sesso, ad esempio? Perché potremmo raccontarlo e figurarlo in *exempla* quando invece, ostinatamente, sfuma in “puro mistero”? Che cos’è un luogo – il luogo per eccellenza di questo

libro, la Provenza – se non l’idea di un luogo?

Addirittura un letto in un reparto di rianimazione non è un letto in un reparto di rianimazione, ma una specie di specchio in cui all’improvviso si osserva che non c’è “nessuna realtà e nessun realismo”, o meglio che il vero nome della realtà è “confine dell’evidente cessazione di ciò che per mero fatto di sopravvivenza linguistica chiamiamo realtà”. Al contrario, il narratore non è “scrittore” per vocazione intellettuale né spirituale. È un malato, “un uomo caduto sul campo di battaglia dei sentimenti, la cui malattia cova dal momento della nascita” e si contrae “con il primo respiro”.

Circondato da muri di materia, senziente e sensibile per un oscuro decreto, questo filosofo-narratore guarda al mondo del cosiddetto spirito come Lucrezio guardava al processo di formazione delle immagini: con inflessibile materialismo.

Il che non gli toglie, tuttavia, una vertigine concettuale e un'inquietudine, o decisamente un'angoscia, di fronte alla materia stessa, impensabili in un materialista classico. Alla morte del padre, ad esempio, il narratore fa un sogno che, "se fosse credente in un vero aldilà", riterrebbe illuminante: sogna un raduno di poeti provenzali – Bertran de Born, Jaufré Rudel, Arnaut Daniel – intenti ai loro statuti lirici, ma il raduno all'improvviso si scioglie e i poeti se ne vanno senza una spiegazione, uno alla volta, silenziosamente e tristemente. Se la letteratura finisce, la vita finisce, si direbbe. E l'ottusa materia cova in sé la sua malattia, la sua disperata stanchezza.

Uomo "schivo dell'umano" per sua diretta ammissione, Cordelli scrive con *Una sostanza sottile* il suo capolavoro in cui umani e irriducibili impulsi alla conoscenza si succedono nelle pagine di un romanzo (o non-romanzo) che

innanzitutto "conta per come è scritto". La stessa ironia e autoironia contribuiscono al timbro e all'aria di questo benvenuto libro: se l'argomento è il fine, o il finito, o la fine, la musica tuttavia è discorde e leggerissima. E alla fine *Una sostanza sottile* è un saggio di stile con mille capriole e inciampi cognitivi, che ci distrae, peraltro, dal passo pesante degli *storytellers*.

4.

STELLE ITALIANE

4.1. *Il nostro De Sanctis*

“In questo momento che scrivo, le campane suonano a distesa, e annunciano l’entrata degl’italiani a Roma. Il potere temporale crolla. E si grida il viva all’unità d’Italia.” Tra le visioni e rappresentazioni medievali e la vita ottocentesca di un borgo irpino, tra la “corruttela” cinquecentesca e le campane che suonano a distesa in questa celebre pagina della *Storia della letteratura italiana*, cioè tra passato e presente, De Sanctis non vedeva una distanza incolmabile. Come filosofo, anzi, vedeva la superiorità del presente sul passato e l’invincibile

progredire dello spirito della nazione: se il mondo moderno ha avuto un'origine "sanguinosa", e la ragion di stato le sue infinite vittime, "oggi il mondo è migliorato" e si preparano "tempi più umani e civili". Anche nella malinconia delle ultime pagine della *Storia*, il nuovo secolo è visto come un approdo di luce.

Ma oggi, nel nostro mondo alquanto *sombre*, come reagirebbe De Sanctis? Sogno ricorrente dell'umanità, il progredire – con tutti i suoi intoppi, le sue eccezioni e i suoi momentanei indietreggiamenti – è stato per lui un oggetto di fede assoluta, qualcosa di sentito entusiasticamente prima ancora che riscontrato o riscontrabile. Una specie di motore che sospinge e anima l'intera storia del mondo e la dirige a un fine: "tutto si trasforma in progresso assiduo", ripete De Sanctis, forse per una specie di automatismo, nel ventesimo sofferto capitolo sulla *Nuova letteratura*. E si potrebbe og-

gi dire che De Sanctis abbia sognato, che anche il suo ideale d'un mondo in cui la letteratura sia principio di umanità e senso morale non sia stato che un sogno.

Eppure, nonostante la smentita d'una certa attuale *oscurità* (del mondo), De Sanctis reagirebbe oggi come ieri: ogni letteratura, per essere tale, non soltanto deve caricarsi dell'elettricità delle cose vive, ma anche determinare e favorire un progresso, una civiltà. Lo diceva Gramsci con ogni chiarezza: De Sanctis, come nessun altro, nel suo lavoro, ha unito il sogno di "un nuovo umanesimo, la critica del costume e delle concezioni del mondo, e la critica estetica". La letteratura, che è essenzialmente libertà, *serve* dunque a qualcosa: è a servizio dell'emancipazione e dell'unità dei popoli.

D'altra parte, lo stato laico emancipato dalla teocrazia e la libertà intellettuale o di coscienza nel senso moderno sono mete raggiunte o raggiungibili solo re-

centemente. Quando Machiavelli si batteva per la libertà, cioè per “la partecipazione de’ cittadini al governo”, l’Italia, scrive De Sanctis, era il popolo “meno serio del mondo”. Vedere “l’ingegno appiè della ricchezza” era un’immagine straziante. E oggi questo “basso”, questo “peggio”, questo “buffonesco” italiani “appiè della ricchezza”, se De Sanctis avesse ragione, certo non tornerebbero.

Ma invece? Non siamo noi oggi nel punto stesso o straordinariamente vicini al punto in cui De Sanctis ha lasciato il suo Machiavelli? Che ne è dello spirito e del suo progredire? Dove sono fuggite la coscienza unitaria nazionale e la letteratura che la rispecchierebbe? Tra i grandi interpreti di De Sanctis, Gianfranco Contini a proposito della *Storia* parlava d’una concezione teologica o “emanatistica” della letteratura, in cui ogni testo si integra necessariamente nel successivo, appartiene a una continuità evolutiva, co-

me necessariamente ogni uomo vivo appartiene e opera per il progresso di tutta l’umanità. Carlo Dionisotti distingueva: da una parte la struttura unitaria del nostro paese, “che nell’età nostra era giunta a fare così trista prova di sé”, dall’altra un capolavoro, la *Storia* di De Sanctis, che “splendidamente rappresentava l’istanza unitaria del Risorgimento”. Tanto Contini quanto Dionisotti ci dicono che l’immagine “imminente” dell’Italia è il motore e l’effetto poetico generale presente in ogni pagina della *Storia*. Tutt’altro che desanctisiani “politicamente”, e non vedendo nessuna “continua realizzazione degli ideali umani” nella storia dell’umanità, entrambi ammirano la prosa inquieta del professore napoletano: il passo avanti che egli compie, solo, con le sole sue forze, cioè la letteratura, le parole, verso il nuovo e il meglio.

Ma infine: “il pubblico abbandonando la letteratura, la letteratura è costretta

a seguire il pubblico”, scrive De Sanctis a proposito del Metastasio. Non è così oggi? Non sono perduto gettati all’inseguimento del pubblico, e d’una nuova lingua globale, cento e cento romanzieri contemporanei, peraltro tecnicamente imparagonabili al Metastasio? Ripensare a De Sanctis e ai suoi classici, oggi, significa innanzitutto chiudere la porta. Andarsene. Ammutolire. Non offrire valutazioni, classificazioni, distinzioni nel mercato generale delle lettere. E ricominciare da capo, cercare nei nascondigli, nei doppi fondi dei generi, nel pensiero fisso dell’*imminenza*, dove, se De Sanctis avesse ragione, la letteratura è tutt’altro che in pericolo.

4.2. *Nei grandi magazzini di D’Annunzio*

Come reagire allo *charme* di D’Annunzio? Come intendere, perlomeno, la sua ossessione stilistica, il suono unico,

strepitoso, vagamente stridulo della sua *voce sola*, le forme del suo estremismo, del suo sperimentalismo di uomo nuovo nella letteratura del suo tempo?

Nei taccuini della crociera nello Ionio e nell’Egeo (1895), di fronte a Salamina, D’Annunzio annota che “tutto è fine, individuale, elegante, *stilistico*” e aggiunge: “S’intende che i Greci, abitando questo paese, abbiano sentito e creato lo Stile.” Dinanzi a un paesaggio le cui forme – montagne azzurre, ciottoli, fili d’erba, “corsa del vento” – più che evidenze, increspature reali, sono i segni di una disponibilità linguistica generale, D’Annunzio dichiara icasticamente una poetica peraltro già comprovata da opere fondamentali: l’arte ha il compito di rivelare l’incorporeità del mondo e consegnare le cose stesse alla loro essenza. Il peso della cosiddetta realtà, che il giovanissimo D’Annunzio vorrebbe celebrare con un romanzo dal titolo *Pantagruelion*

(lettera a Giovanni Nencioni del 1884), è in effetti una pura convenzione cui s'adattano scrittori realisti come Fogazzaro, *in primis*, ma di cui la grande arte si libera. Ciò che appare duro, sordo, opaco, o indifferentemente vitale e seminale, è una specie di muro-ostacolo, una specie di *nonsense* che vela il mondo chiaro e intelligibile dello stile: il mare *blu di Prussia*, le terre rosse che sorgono dal mare, le ombre "crivellate d'oro"...

A questo oltrepasamento del realismo (di *Pantagruelion*, ma anche di *Terra vergine* ecc.), inteso come restrizione e blocco mimetico, verso l'intuizione di un'entità stilistica pura, D'Annunzio muove da una valutazione della tradizione letteraria italiana del tutto singolare. Chi sono i "padri" di D'Annunzio, dopotutto? Il Tasso della *Gerusalemme liberata*, "fresco poema eternamente giovane", ma soprattutto dell'*Aminta* (con tutto il suo "impasto sonoro", secondo

un Montale dannunzieggiante *malgré lui*, nel *Quaderno genovese*), o l'Alfieri della *Mirra*, il Foscolo delle *Grazie*? O piuttosto il peregrino Joséphin Peladan da cui trarre *morceaux choisis* per *Il piacere*? A parte la gigantesca questione dei plagi o, detto altrimenti, la personalissima tecnica della citazione, si direbbe che la nozione stessa di "padre" sia estranea a D'Annunzio. Lo stesso Dante collettore tra popolo e scrittura (come ha visto acutamente Annamaria Andreoli) e lo stesso dantismo di D'Annunzio, nell'epoca del colossale dantismo di Pascoli, sono indici sicuri di un sentimento filiale? Forse, solo Carducci è avvertito dal giovanissimo D'Annunzio non tanto come un padre influente, ma come un padre fatale: "C'era quel mago del Carducci che mi schiacciava", leggiamo in una lettera a Guido Biagi. "Non mi resta che spezzare gli ultimi lacci e poi *gettarmi nel mio mare.*"

Per D'Annunzio, gettarsi in quel mare – color blu di Prussia? – significa spogliarsi del mantello della tradizione e rimanere rorido e nudo, vibrante di note sensuali, diceva Praz, “rapite fuor dai sensi”. Come la sorda, opaca realtà, così anche la tradizione per lui è un peso immenso che può *schacciare* e annientare. E l'una e l'altra evaporano, in definitiva, in uno stile suo e irripetibile che risulterà poi, autorevolmente, il meno umanistico, o antropico, del Novecento. Ciò che Ortega y Gasset descriverà come la fondamentale deriva tragica e disgregante dell'Occidente moderno – la “disumanizzazione” dell'arte – per D'Annunzio è il progetto non differibile dell'artista *solo* e probabilmente ultimo, il segno volatile, freddo e preciso della sua smisurata passione: “La sua precisione nel rendere il volo di un'ape – scrisse subito Renato Serra – o il riflesso di un faro fuggente sulla strada, la sua dolcezza nel

tingere la cresta di una nuvola o la bianchezza di un melo o il lividor della sera in una piazza fredda, aveva qualcosa di appassionato.”

Questo *stile*, che secondo l'ammirato Henry James è innanzitutto *charme*, non si stabilisce né si costruisce a partire da un contatto vero e proprio – una scossa, una sensazione – ma al contrario da una distanza allucinatoria e deviante, da una lontananza creata, ad arte, rispetto alla cosa in sé: “The charm that appeals to him as if he were one of the pilgrims from afar” (*Notes on Novelists*, 1916). Solo un pellegrino che viene da lontano e vede Roma per la prima volta, la vede davvero. Solo uno sguardo d'insieme coglie l'essenza ma non il peso, la cifra ma non la vicissitudine: *vede la visione*. Ciò che al moralista Serra pare stilizzato e falso (benché *unico* e magistrale), all'esteta Henry James pare “generoso” e addirittura innovativo.

Ma poi: “fantasia eminentemente instabile”, “melodicità aperta”, scrive Contini; “manichini senza volto”, “suoni uditi e non parole”, rincara Mario Praz; “originaria povertà di sintassi *coperta* da complicate architetture verbali” e decisamente “trascrizione arbitraria di ampliamenti decorativi”, per Adelia Noferi. I sistemi critici più evoluti del nostro Novecento escludono, dalla parte dell’unità umanistica, che D’Annunzio sia valutabile e accettabile secondo principi tradizionali. Ciò che piace assolutamente a James, con la sua concezione millimetrica e labirintica della psiche umana, piace non del tutto a metà dei nostri critici, che del romanzo a venire non prevedono l’evoluzione o l’involuzione necessarie, il futuro schiettamente sperimentale previsti da James. (Ma anche il D’Annunzio poeta delude una certa attesa di senso umanistico, manca il bersaglio, rimane del tutto estraneo a una catena causale:

se il poeta, nel Novecento, sarà innanzitutto un critico della poesia o addirittura un critico-critico, come Montale o Zanzotto, il D’Annunzio *artifex* è tutt’al più l’unico – il *primum* inimitabile – d’una serie che peraltro lo abbandona e lo relega al suo splendore.)

D’Annunzio, detto altrimenti, diviene ciò che è secondo una logica – sua, non trasmissibile – di fronte alla quale lo stesso Serra ammette: “Fra i vivi, il solo che conta è lui. Che cosa importa il suo distacco dalla cosiddetta storia?” La dismissione o la frattura del *continuum* umanistico non escluderebbero cioè l’eccellenza dei risultati nell’unica sede che uno scrittore, tecnicamente, persegue: lo stile. D’Annunzio, che non è il prodromo né il padre, sia pure degenerare, d’un Novecento critico drammaticamente – virtuosisticamente – umanistico di poeti e prosatori quali Montale e Gadda (per limitarci all’assiologia continiana), è

fin da principio *il solo*, se non restrittivamente *solo*.

Ma infine, come collocare questo “solo che conta” in un canone storico o storiografico che non postula una tale obliqua eccellenza? Slegato e inconsequente com’è, D’Annunzio risulta innanzitutto il titolare d’un magazzino di attrezzi rari o rarissimi, arcano ma aperto al pubblico. Le quarantamila parole “non men vive di lui”, censite per la prima volta nel 1984 dall’Accademia delle Scienze di Praga (Goethe sta a ventimila), sono il fondamento – il sostentamento – di un’*altra* lingua, diversa da quella che usano gli uomini per comunicare tra loro ma anche estranea a una *traditio* e a un’economia – dantesca – in cui le parole stesse “si deono molto discretamente sostenere e lasciare”. L’indiscrezione è peraltro, e decisamente, la virtù di D’Annunzio, inventore di un’iperarte e di un’iperletteratura senz’aria, senza cuore, senza

fondo, ma a disposizione: *vanni, trevieri, ralinghe, pèrsiche*, ma anche *lituo* e *multivolo*, con *liliale* e *sinfoniale*, sono gli archi rampanti del tempio al “nessun dio” e al “nessun fine” che l’artefice innalza smaniosamente, puntualmente, nel vuoto. Ignorando economie o prescrizioni canoniche, D’Annunzio non “lascia” le parole neppure sull’orlo delle voragini: l’amore, la morte, il vertiginoso cuore dell’uomo non sono che modi o varianti fantasmagoriche della materia. (Tra i lettori novecenteschi di D’Annunzio, anche il più solidale, Tommaso Landolfi, farà un passo indietro verso la discrezione: “Passò così una parte di quella notte – leggiamo d’una trepida notte amorosa nel *Racconto d’autunno* –, né tutto riferirò quanto vi avvenne o fu detto: vi sono cose che devono rimanere chiuse nel mio cuore.”)

4.3. *Un taoista a capo Berta*

Dopo Leopardi, e prima di Montale, Mario Novaro, con i suoi affannosi ceselli, nei confini mobili del suo unico libro, è stato un poeta-filosofo. Montale stesso, innanzitutto, parlò di lui: era “rivolto agli interessi supremi”, ma i suoi versi “ansiosi” avevano “l’ondulazione e l’argenteo grigiore” del Ponente ligure. E se Montale, fin da principio filosofo spiritualista e contingentista, tra le sue vetrate d’afa e farandole e voli dritti delle pernici, e poi fino al *Quaderno*, tra numi scettici, signorine svampite e nefasti tritacarne, non dismette mai i panni del leopardiano pastore errante-interrogante, Novaro, ispirato dal cartesianismo teologico di Malebranche, non è da meno. Uccellini che dondolano, onde, albe d’aprile, lucciole su steli d’erba, fresche d’ulivo, pigne crepitanti: nella poesia terrestre e ligustica di *Murmuri ed echi*,

apparentemente idillica e “greca”, consona, o stride, una specie di idea fissa o addirittura una metaidea, una strettoia dove il mondo stesso, con tutta la sua “incuranza”, è obbligato a passare, una domanda chiave: che cos’è – com’è costituito, come agisce – il pensiero che pensa uccellini, onde, albe, lucciole?

Malebranche, nel *Traité de la nature et de la grâce*, suggerisce a Novaro che, se noi pensiamo, pensiamo l’essere, e che pensare il nulla equivale a non pensare a nulla. Il pensiero ha a che fare molto intimamente con l’essere: Dio, la sua esistenza, per Malebranche, ma anche gli uccellini, le onde, le albe, le lucciole, per Mario Novaro. Noi tutti, in quanto pensanti, siamo frammenti vivi di questo essere-natura-Dio: “Da cosa a cosa è spazio / da senso a senso è tempo. / Spengasi l’io: / e tempo e spazio è nullo, / nulla l’arcana infinità astrale.” Il pensiero, che ci pare quasi irrilevante a

paragone della natura pensata, “piccolo parto” della mente, tuttavia “non ha confini” e riflette il mondo stesso: “Le rane – leggiamo in una stupenda scheggia di prosa – ora cantano le gesta d’Achille e le glorie degli antichi, e cantano ora il dolore del Leopardi.” Così, se la mareggiata sospinge “onde fragorose” verso la riva, il nostro pensiero incessantemente sospinge in avanti “altre onde”. Ma infine: “Questi pini / questi cipressi / e le rose come sangue rosse / quante volte ancora, / quando io più non sia, / stupita guarderà la luna / mute cennando guarderan le stelle / sul colle che solo / restava con me / nel silenzio notturno / a meditare!” Tempo e spazio vivi nell’io, rane che cantano il dolore di Leopardi, onde nella mente: l’io è l’essere che si dispiega nelle sue infinite forme, nei suoi colori rosa e azzurro, nella sua luce e nel suo buio, nelle sue gocce di pioggia. E l’essere è l’io indistinguibile dai fiori “occhi di

cielo”, dalle “magre farfalle” che pascolano nell’odore del timo, dal libeccio che soffia “a gran voce”. Questo io-essere – “incatenamento dell’universo”, avrebbero detto i neoplatonici fiorentini – è così forte da poter rinunciare addirittura a se stesso, e prevedere la propria oblazione, e contemplare l’essere in sé, dal punto di vista dell’essere. Quando l’io non ci sarà più, scrive Novaro, rimarrà la luna a guardare “stupita” i pini, i cipressi e le rose rosse quaggiù, nel mondo. L’essere basterà a se stesso, con i suoi milioni di *io*, e fili d’erba, cascate, “pecore con lana monda” in perpetuo avvicendamento e in perpetua amicizia. Da parte sua, nella sua stessa mortalità, l’io è originariamente ed eternamente invincibile e tutt’uno con l’essere.

Questi principi metafisici formano lo scheletro concettuale di *Murmuri ed echi*. Novaro, studioso del *Traité*, poi del taoismo, fin da principio, alle sue prime

prove e indecisioni, tra verso e prosa, trasferisce nei versi una resistente fiducia metafisica. Ma nel farsi della poesia, nel comporsi del suo mondo, è come se, *pari passu*, si producesse una frattura e il pensiero-briciola d'essere del filosofo, con tutti i suoi doni di calma sovrumana, nel poeta scivolasse in una specie di insicurezza o antagonismo di pensiero ed essere, pensiero e natura. L'essere stesso sembra nascondersi, di quando in quando, in un'ombra impenetrabile al pensiero: "Oh quale cieco / liquido abisso / sotto il turchino velo, / quanta compatta tenebra / sotto l'incanto / de la spirabile aria / e il verde manto!" E ancora: "Ah c'è un'ansia / c'è un buio un nero / sotto tutte le cose / dentro tutte le cose / – ma di che? – ma perché?" con una clausola profondamente leopardiana e antimetafisica: "Perché non mi accontento di brucare?" Il pensiero è principio d'infelicità, proprio come in Leopardi, e la natura col

suo "manto" (anch'esso leopardiano) è un termine contro cui cozzano i pensieri, che cerca il "senso" e la luce nel luogo stesso che dischiude il suo buio, il suo cieco e liquido abisso. Ciò che è impensabile nell'avvolgente e ispiratrice metafisica postcartesiana diventa una regola dei *Murmuri*: al "polo dell'anima" ("senso dell'animo", diceva Leopardi nel *Dialogo di Plotino e Porfirio*), che sente la vita e la restaura e la infiamma giorno per giorno, si oppone un'aspirazione al non essere e addirittura un sentimento di "non essere più, / non essere nulla, / nulla essere mai stato" che, per inciso, passerà tale e quale, e da un identico registro leopardiano, ai *Versi a Dina* di Sbarbaro. Scissione, dunque, lirica quanto si vuole, ma non identità germogliante, viva, di natura-Dio e pensiero (Novaro contamina, evidentemente, Malebranche con Spinoza). Tra mondo aperto, dove soffia "furioso sfrenato" il libeccio, e cuore chiuso, in-

timo, doloroso, annientato, dove non soffia nulla, è una scissione che si risolve in disperata preghiera: “tu che pieghi durevolmente gli ulivi... / tu che soffi e soffi a gran voce / coprendo la voce del mare... / soffia, soffia, soffia, / non aver pace / nel cuore mio!” Il cuore è nudo e lontano, dalla notte dei tempi ai moderni, e nessun vento sottile o “furioso” lo animerà, né mai lo avvicinerà e mescolerà all’essere-natura-Dio. D’altra parte, “il mondo è saldo più della... mente”, conclude Novaro nelle prose di *Notte*, e come se non bastasse: “Cenere fu il pensiero, / aurei tra verdi fronde / arrisero i pomi della vita: / rise la vita dall’ampio respiro.” Quando Zhuang zi, che Novaro tradurrà per l’editore Carabba (*Acque d’autunno*, 1921), esorta il saggio ad arrestare la conoscenza “ai confini dell’inconoscibile”, allude probabilmente alla vita, di cui nessuno sa nulla. E il pensiero, sembra arguire Novaro, sulla scia dei

cinesi ma anche d’un Leopardi ostentatamente antimetafisico, non ci conduce che all’amarezza di un distacco dalla vita, dall’essere stesso: “Apprendiamo i confini e i problemi eterni, ma non lasciamo impoverire l’anima nostra col dimezzare il contenuto e il valore dell’essere.” Questo pensiero-cenere, che si oppone teoricamente, e tecnicamente, al pensiero-essere, è il dubbio che vela lo splendore della metafisica di Novaro o, detto altrimenti, la croce che ne spezza il cerchio. L’essere che è intorno a noi nell’acqua corrente, nei monti cerulei, negli scabri ulivi, ci avvolge e ci lascia, inconoscibile.

Inconoscibile o meno, l’essere ha tuttavia “valore”. Il movimento decisivo che Novaro imprime ai suoi versi è un ritorno emotivo, “ansioso”, alle cose. E le cose, in effetti, rappresentano nei *Murmuri* una certa disponibilità dell’essere: “Ai tu considerato ...#omissis?# come la realtà e la vita non entrino per nulla nella rete della

scienza? Come la realtà non sia assorbita dal pensiero né risolta? Che l'essere è grave di sé e tu non lo cogli comunque se non in sé dispiegato o complicato?" Le cose, dunque: un'onda incurante "che spuma appena", la cinghia del pescatore con la rotella di sughero, una buccia d'arancia, una piccola conchiglia "col dosso azzurro", il fiore tardo dell'agave, il paesetto "che diresti deserto / e si sciacqua alla riva"... Tutte queste cose "mute che non dicono niente" non sono altro che essere in sé dispiegato e complicato. Essere disponibile, tempo disponibile. Anche questo "ora" ha impiegato un tempo infinito per diventare "ora": e "come mai è diverso dal prima donde pur si deriva?" Le cose, il tempo, la natura, disponibili *hic et nunc*, sono l'essere stesso che "si complica" e in cui noi abitiamo come a casa nostra. I doni quotidiani del "terso azzurro", della roccia da cui "sorgon gli abeti", o del rametto di timo, o della "ma-

nina che dapprima àgita le dita", sono i frutti originari di un tale "dispiegarsi" e "complicarsi". A sua volta, il pensiero, circondato di doni-frutti che ne bloccano la vertigine, diventa tutto dono, tutto cose fuori di sé. Addirittura, morendo, il pensiero compensa l'essere: "il cielo mio e il vento / che tanto amai / abbiano alcun / compenso da me / che presto io rida e odori / in erbe e fiori." Come al funerale di Zhuang zi, celebrato dai grillitalpa e dalle formiche, così a quello del pensiero, nei *Murmuri ed echi*, officiano fili d'erba e rossi papaveri, che ne perpetuano l'immane forza terrestre.

4.4. *La barchetta di Montale*

Il pubblico della poesia e della critica, in Italia, è scomparso. Poeti e critici vagano nel nostro paese come sonnambuli che la gente scansa, incredula. A che

serve la poesia? Come potrebbe sopravvivere nel mondo dell'informazione? Le stesse domande che Montale poneva *urbi et orbi* nel discorso del Nobel (1975) trovano oggi una risposta chiara nei "niente" e "in nessun modo" che echeggiano da un ministero a un'aula di scuola a un programma tv. Il sogno di De Sanctis – una società progredita o progressiva in un grande racconto di sé – che è stato, pur traumaticamente, lo stesso sogno di Montale, è oggi infranto. E la poesia, anche quella dei poeti laureati, si è nascosta nelle catacombe, in attesa che qualcosa cambi.

Ma che cosa è accaduto? Perché la poesia è diventata un gesto che non ci riguarda? Montale, già all'epoca degli *Ossi*, in uno dei suoi *Sarcofaghi* ci dice che il fuoco del caminetto "verdeggia" in "un'aria oscura": cioè che l'umanità si raffredda, l'"uomo umano" patisce e in-tristisce nel mondo "meccanico" dell'in-

formazione. Difensore ironico, ma intransigente, della continuità umanistica di fronte alla disumanizzazione dell'arte e al male sociale che ne consegue, Montale oppone i suoi *no* all'ingranaggio globale.

L'individuo pensante e poetante è per lui la sola alternativa all'indecisione, poi allo spegnimento di quel focherello nel camino e in definitiva alla tenebra. Il poeta *soleil couchant* di Baudelaire è per lui l'artefice che umanamente, con il suo calore residuo e insufficiente, disegna figure angeliche "sullo sfondo di una guerra cosmica e terrestre, senza scopo e senza ragione": l'irrequieta Clizia della *Buferà*, ad esempio, la cui fronte "si confonde con l'alba". (La stessa angelica Clizia, nel mottetto XV delle *Occasioni*, visita il poeta "al primo chiaro" e "al primo buio". È l'angelo che rende non angelica ma *umana* la giornata di un uomo incerto, annoiato, malinconico: intreccia mat-

tino e sera con il suo “refe”. E “umano” è la parola chiave che la critica in genere ha sottovalutato, in Montale, preferendo parlare di “egologia negativa” – Sanguineti – o “ironia diminutiva” – Luzi – o “congenita impotenza” – Zanzotto.)

Poeta e “umano” è pure il dandy utopista che protesta contro la disarmonia storica e il cui gesto “implica sfiducia e insieme ottimismo, disperazione e fede nel destino individuale”. Ma è soprattutto chi, pur ineluttabilmente attratto verso l’oscurità e l’aria che grava, presta le sue cure al mondo: il viandante (*viator*) che aggiunge all’esigua e indecisa fiamma di quel focolare un ramo o una pigna, e riprende poi il suo cammino. La poesia stessa è essenzialmente pietà e comprensione: lo sanno il giovanissimo Montale spiritualista e contingentista del *Quaderno genovese* e degli *Ossi di seppia* (lettore di Boutroux, di Šestov) e il vecchio Montale scettico del *Quaderno di quattro anni*.

Se la vita umana è stupida come il “sonno dell’abbandonato”, priva di segni, segreti, miracoli, fini ultimi, smagliature nella rete che ci stringe, se è precisamente l’*idiozia* di cui parla l’amato Flaubert, la poesia è il paradosso che rende intelligente la vita. Nonostante il suo leggendario *understatement*, Montale parla chiaro: la vita da sola, da sé, senza la poesia e i poeti (e il loro antico ruolo sociale), è simile a quella del vecchio “abbandonato” accanto al focolare freddo: un doloroso, sordo non senso. E quando, nel discorso del Nobel, si chiede: “È ancora possibile la poesia?” la risposta, dalla logica stringente, è affermativa: “Inutile chiedersi quale sarà il destino della poesia. È come chiedersi se l’uomo di domani, di un domani magari lontanissimo, potrà risolvere le tragiche contraddizioni in cui si dibatte dal primo giorno della Creazione.” Come dire: la poesia durerà finché durerà la pena degli

uomini. (D'altra parte, se la pena non ci fosse, non sarebbe possibile la poesia.)

Questa cosa che non ci riguarda più, in quanto collettività e nazione, per Montale è inscindibilmente legata al concetto stesso di umanità. Nell'*Epigramma* dedicato a Camillo Sbarbaro, vediamo una barchetta di carta che un bambino "affida alla fanghiglia mobile d'un rigagno": il bambino è il poeta che scrive i suoi versi-barchette e li consegna al mondo-ruscello. Il bastone di un "galantuomo che passa" deve poi guidarli al sicuro, a un "porticello di sassi". La poesia, dunque, è un bene di tutti, cui tutti contribuiscono. È una nota che deve centuplicarsi in noi con reti di risonanze ed echi "che rappresentano la *sostanza* dell'arte stessa". È il principio di qualcosa che si compie nella lettura, e non si compie mai del tutto in una sola lettura. Noi stessi siamo o dovremmo essere la sua dimora, il suo "porticello di sassi".

Il punto è indovinare se ci siano o ci saranno ancora galantuomini come quello che passa, o passava, nell'*Epigramma* di Montale.

4.5. Gadda e la verità della lingua

Lingua italiana? Letteratura italiana? Per Gadda, la letteratura italiana dei contemporanei è "insopportabile" perché non trattiene il peso di nessuna materia e nessuna esperienza. E la lingua italiana letteraria, "immortale monolingua", è di fatto intrasmissibile e incomprensibile a coevi "scrittori o lettori italiani" (*Intervista* a Moravia, 1967). Ma anche ieri questa stessa letteratura e questa lingua sono state sempre retoriche, rarefatte, refrattarie al vero, alla storia naturale, alle ere geologiche, all'economia, al Malpighi e allo Spallanzani, alla matematica, alla biologia: fatte "di toc-toc, d'impulsi,

di batticuore” e prive di “sottofondo logico e riflessivo”, non hanno mai pescato il “torbido” che ogni vera letteratura e ogni vera lingua devono pescare (*L'apoteama del mattone*, 1962). Se il Carducci, “in una geniale afèresi verso la sublimità”, immaginava un Alfieri svolazzante nei cieli della patria come “grande augello fulvo, irrequieto”, l'immagine risulta perlomeno una “pennellata contraddittoria”. Se il Foscolo, che scriveva “t'amerò eternamente” alla Stolzberg e alla Mocenni, si fosse invece “sbattuto un frittatino alla svelta”, ci saremmo risparmiati poi tutta la “splendidezza”, la “lindura” dei versi suoi e di tutti i poeti monolinguistici del severo Ottocento (*La battaglia dei topi e delle rane*, 1959).

Il “torbido”, cioè il profondo e il vero, è surrogato nell'uno e nell'altro da immagini “di tipo grottesco-grullo”: “far volare la gente è sempre pericoloso”, per di più, nella toilette di Icaro (Arbasino,

Certi romanzi, 1977). Peraltro, “accreditare nel nostro cuore gli enunciati dell'inverosimile” è l'ufficio “primo e altissimo” del Foscolo, che nelle *Grazie*, tra l'altro, raffigura un “giovinetto cigno” (“augello” anche lui) il quale “si attorce al collo della sacerdotessa e la rimira innamorato negli occhi: un lavoruccio, codesto, degno piuttosto d'un serpente boa”. (*Comforti della poesia*, 1949). Gadda vede in queste iperboli una variante moderna e necessariamente grottesca e invariabilmente comica della canonica evanescenza sentimentale della nostra letteratura, fino alla memorabile chiosa su una sestina del Prati (“dormi, fanciulla: meglio è sognare / su la stellata volta del mare”): “L'idea di invitare in barca la ragazza, e una volta che ce l'ha in barca suggerirle per prima cosa *dormi*, è innegabilmente un'idea sublime: essa contribuisce in modo indubbio ‘a elevare il livello culturale degli italiani’ che di solito pendono

a fare un uso alquanto dialettale delle ragazze in barca” (*La battaglia dei topi e delle rane*). Il sublime, peraltro, è doppiamente falso in letteratura, in Italia, in quanto espressione di quella monolingua o “lingua unica” che non è mai esistita come parametro comunicativo tra i parlanti, ma anzi è stata ed è “fortemente minata e disgregata nella sua unità dalle diverse lingue parziali e di settore” (*Processo alla lingua italiana*, 1961). Così le “spadellate” del Foscolo del Carducci del Prati non sono che *glissements* da questo falso fatale e tradizionale al ridicolo vero e proprio: scivoloni e sbucciature del vecchio sublime italiano. (Anche il surreale Ariosto è “un tantino fasullotto”, e quando gli chiedono che libro porterebbe sulla luna, Gadda subito risponde Shakespeare, senza esitare: “Il cosiddetto canone dello Shakespeare. Perché mi porge il metro o misura della distanza intercorrente tra la noia e la poesia.”)

D'altra parte, la *realtà* o il *vero* che la letteratura italiana (salvo eccezioni: una, eminente, è l'apologizzato Manzoni) ha metodicamente trasferito nel sublime, sono gli stessi che un acclamato ma scialbo e facile neorealismo reclama come parola d'ordine dallo scrittore moderno: “esperienza di vita vissuta (eventualmente in un lager)”, attitudini “di carattere pratico-esecutivo”, frequentazioni di “dive quindicenni” (*Intervista a Moravia*)... Positivista devoto di “Saint Louis Pasteur”, ignaro o indifferente agli appelli e alle mappe degli *empires des signes*, Gadda diffida tuttavia d'una *realtà* confezionata e inscatolata dentro un linguaggio non toccato elettricamente da essa. *Gomorra*, di Saviano, l'avrebbe lasciato freddo. Inoltre, quel “piccolo” che già l'idealista De Sanctis vedeva nelle vite dei grandi, e che potremmo chiamare *realtà*, per il Gadda pettegolo o “basso” del *Guerriero*, *l'amazzone*, del

Luigi di Francia, degli *Accoppiamenti giu- diziosi*, ma anche per quello “alto” della *Cognizione*, è la stessa forma-sostanza della lingua: “Sì. Nella vita dei grandi, a volte, è un che di scombinato, di doloroso, di fatalmente eccessivo, di erroneo, di particolarmente peccaminoso, che sembra costituire, appunto, il contrappeso biografico, il compenso (negativo) della loro purità operante, della loro vittoriosa iper-cognizione” (*I grandi uomini*, 1950). Non si tratta d’una *correspondance* romantica o decadente: purezza e iper-cognizione sono il risultato, in un certo senso assoluto, che il relativista e pluriprospektivo Gadda (con tutto il suo Einstein e il suo Proust) trae dal dolore-vita o dolore-realtà. E il “torbido” reale è il motore stesso d’una lingua che si stabilisce, per gradi, nella sua perfezione.

Ma che cos’è, esattamente, come si presenta questo *reale* o questo *torbido* o *dolore* in sé, prima della sua eventuale

cognizione o iper-cognizione? O, propriamente, prima della sua pronuncia? Interventista e militarista nel 1915, furiosamente, cupamente patriottico nel diario dal fronte (il *Giornale di guerra e di prigionia*), Gadda giunge poi a una definitiva derubricazione dell’ideale guerresco (*La sfilata del disprezzo*, 1968): “Non credo più alle vittorie, ogni vittoria in guerra è una vittoria di Pirro.” Dalla fantasticheria “di andare all’ultima guerra del Risorgimento italiano” allo choc della carneficina, al ricordo chiaro della carretta piena di cadaveri bluastri, su una sponda dell’Isonzo, il passo è una vita in cui il *reale* si impone e incombe come confusa minaccia o sottrazione dell’umano, garbuglio e intruglio di sillabe strozate, sfocate: cosa esplosa, riduzione e annientamento della pretesa dello spirito, pura materia *souffrante*. La realtà è quella famosa scarica di mitra (“due ettogrammi di piombo”) che costituisce

“fatto in sé” e a cui solo la lingua può restituire una “tensione tragica”.

Reale è ciò che è essenzialmente e segretamente infelice, come la famiglia per Gadda, o la famiglia di Gadda: “Per favore, sorvoliamo su questi argomenti familiari che potrebbero procurarmi solo dispiaceri. Non mi va di parlarne. Sarebbe normale fare troppe lodi, ma bisogna che la gente capisca che non tutte le famiglie sono state, come dire?, felici” (*La mia vita, i miei amici*, 1969). Fulcro dell’inespresso, male, ostacolo *reale* alla felicità-vita, come la “scarica di mitra”, la famiglia è ciò di cui a Gadda “non va di parlare” e che invece insistentemente, furiosamente è tratteggiata di libro in libro: nel sublime e tragico della *Cognizione*, con la celebre madre [la “campagna apparita” ecc.: controllare]#ctrl#. Oppure nel comico basso rabelaisiano di *Accoppiamenti giudiziosi*, con la sposa promessa Adelaide Carpioni vedova

Golliati: che soffriva “o meglio usufruiva e godeva di una insigne stitichezza, che aveva il suo ipocentro in una inclinazione tesaurizzante del crasso, il quale, in lei, andava preclaro per l’assolvimento di quei medesimi compiti onde si suol pregiare un salvadanaio di ferro”.

Reale è il “fatto in sé” estraneo alla *ratio* o “ragione del meccanismo (del mondo)”. È la cadenza “strimpellante” (nuda “percussione”, per Montale) o il mero da-da estraneo alla ragione armonica delle grandi lingue, come il latino che ci rende atti “a pensare, a intendere, a indurre, a dedurre, a immaginare il vero”. È la barriera viscerale a una logica e a un *logos* visti come spazzatura in un mondo, contemporaneo, tutt’ al più emotivo (di “cuori commossi”: *Il latino nel sangue*, 1959). (Peraltro, già nella *Meditazione milanese*, “il cumulo delle agglomerazioni reali ha aspetti di pandemonion”.)

La realtà è dunque un ostacolo, una

massa torbida (particolarmente torbida nella modernità, secondo una leopardiana e incontrovertibile legge del “peggio”, costante in Gadda) a cui la lingua “reagisce”. E tale reazione è innanzitutto un’infrazione degli obblighi di una lingua convenzionale il cui metro non è affatto la realtà ma la norma unitaria e l’astrazione o la distrazione sublime dalla realtà stessa. Ogni “petizione di principio” e “compostezza” e “decoro verbale” si polverizza per Gadda nell’inosservanza dei riti e dei frasari d’acatto e nell’irrisione dei “buoni sentimenti”, delle “anime belle”: “Ahi! la *beauté de l’âme* mi ha sempre sedotto, purché installata negli altri” (*Intervista* a Cavallari, 1957). Anima bella e bello stile sono i trucchi di una letteratura ripulita, alta in volo sulle correnti torbide dell’umano e del mondano, del tutto ignara, a maggior ragione, delle “correnti sotterranee”, materia stessa della letteratura moderna, secondo Joyce. Al contrario,

l’immersione nel grigio fluido-fiume che distrae ogni nostra meta o *telos*, e ci trattiene bassi e naufragati, è la sola garanzia di verità della lingua.

La verità della lingua, in effetti, non è il “basso” popolaresco, nudo e lineare (Gadda peraltro ribadisce spesso la nozione opposta, d’un basso “inventato” dall’alto, d’un latino, ad esempio, “reinfuso dalle energie umanistiche della nazione per entro le vene del parlato”): è invece il “basso” ontologico, l’umano ontologicamente torbido e misto, inquieto ma anche operoso, fertile, rimescolato nelle ere storiche. Ogni lingua, insiste Gadda, è più vera in quanto più è “pastrocchio di idiomi e vocaboli” per “consuetudine reciproca e necessario commercio dei simboli”; “forzato plurilinguismo dei viventi operosi e operanti i lor traffici, o le loro passeggiatine”; “realtà espressiva d’una miscela di dialetti, o addirittura di popoli e di genti”

(*Il latino nel sangue*). Condiscendenza all'essere ("passeggiate") e "profonda pena del nostro essere" formano il nucleo linguistico fondamentale, la "verità sperimentale" e umana della lingua che Gadda riscontra, innanzitutto, nel *di più* dei dialetti: "Non credo a una storicizzazione della lingua, intesa come possibile 'faraonizzazione' o rimbalsamazione eterna della lingua stessa. Il dialetto può, se mai, 'vivificare' delle predette patite verità una lingua che si auspica, da taluni, poter codificare nei lessici." Verità è il dialetto-lingua, creato nell'inquietudine e nella "felicità naturale", ma anche nella memoria viva delle lingue razionali. La lingua unica delle accademie, dei lessici, dei principi "livellatori" (con il loro "trombazzante finale"), è invece una conclamata bugia storiografica (*Processo alla lingua italiana*, 1961). Quando Don Abbondio dice ai bravi: "fanno i loro pasticci fra loro, e poi... e poi vengono

da noi, come s'andrebbe a un banco a riscotere: e noi... noi siamo i servitori del comune", non parla affatto una lingua unica. I "pasticci" (amore), i tre *noi* "tremolanti" (il curato stesso), i cassieri di banca (ancora il curato), il soggetto non pronunciato (i promessi sposi), sono il "dialetto" che Gadda, a partire dal suo "dialettale" Manzoni, senza mezzi termini indica come la verità raggiunta e il vertice di ogni lingua. (Peraltro Don Abbondio, insieme a Virginia de Leyva, la monaca di Monza, è il "rospo" che la chiesa ha dovuto ingoiare: paura dell'uono e amor sensuale dell'altra sono "istanze fisiche, ormoniche, nervose [...] collocabili a un livello più basso del sistema organato della ragione platonica", ma non meno *reali* e strutturali delle istanze logiche e spirituali... E ancora, su Don Abbondio: l'umorismo stesso è una specie di caduta verso il *torbido*, "un cedimento momentaneo della consapevolez-

za, quasi uno svenire del senso logico, un *fading* della ragione”.)

Questa complessa vocazione espressiva si realizza per Gadda in narrazioni inadempienti o inconcludenti o non concluse. L'idea settecentesca, sterniana, felicemente riequilibrata in forme fluide, che nessuna narrazione possa a rigore chiudersi o celebrarsi nel proprio fine, si drammatizza in Gadda. Chi ci assicura, dopotutto, che lo stesso genere-romanzo, di cui una solida *traditio* moderna dichiara l'invulnerabilità, non si sia invece polverizzato, come accade nel tempo storico a tutti i generi e a tutte le forme? E se sì, che farcene di una forma esplosa? Come imprigionarne la forza centrifuga? “Il romanzo – scrive Gadda – non vive in un tempo assoluto, in una regione astratta dello spirito: vive nella storia degli uomini (e delle donne), vive nel mutevole costume. Il ‘genere letterario’ si modifica, si evolve, approda a quella

particolare forma del suo non essere, che è la parodia. Il *Furioso* è parodia del ‘genere’. Il grande lavoro di Balzac e quello di Tolstoj sono ‘genere’. In altri l'infarto moralistico o saggistico è tale, per cui si deve dire che la stessa proposizione critica è divenuta personaggio” (*Intervista a Cavallari*). Questo romanzo che non vive in un tempo assoluto è dunque per definizione disobbediente alla sua stessa norma (regola: di genere) e va e viene nel tempo storico svuotandosi e riempiendosi, dicendo sì e no, professando e tradendo la fede, come vuole il “costume mutevole”, cioè il mondo, cioè la corrente che trascina il mondo. Parlare di romanzo come forma conclusa, o concludibile, o addirittura come forma stabilita, è assurdo. E il *Pasticciaccio* e la *Cognizione* – i due capolavori assoluti della nostra prosa novecentesca – sono perciò *difformi* necessariamente, impediti dal *vero* e dal *reale* (per quanto torbido) a

chiudersi nel perimetro “romanzesco” (per quanto trasparente).

Piegato da questi pesi inevitabili, obbediente al solo imperativo leopardiano – e manzoniano – del vero riscontrabile nella lingua, lo scrittore Gadda mette mano alla sua propria invenzione o *costruzione*: “se pur lenta, sgraziata, infelice”. Va incontro e si avvicina alla meta per *tatonnements*, per sussulti, sincopi. Riscontra a ogni passo la sottrazione, l’evanescenza della meta, il culmine dell’inadempienza nel cuore stesso della sua “affaticata ricerca”: “Uno dei momenti tormentosi della mia modesta e frantumata carriera di scrittore... Contini per il caso mio molto giustamente parla di ‘letteratura perduta’, rifacendosi a Proust... e di un sentimento di frustrazione che starebbe e sta di fatto alla base del mio lavoro e del giudizio che faccio di me stesso... un fine non raggiunto” (Arbasino, *Certi romanzi*).

Ma un fine che si sottrae o non è raggiungibile in una singola opera d’uno scrittore, o nell’insieme delle sue opere, è tuttavia ontologicamente e formalmente un fine. Una letteratura *perduta* è tuttavia una letteratura. E Gadda, con tutto il suo acuito – *gradatim*, nel tempo – sentimento dell’infelicità dell’opera, è tuttavia quasi carezzevole quando accenna all’umano e invincibile slancio verso le opere e proprio all’umanistica fede in una *res edificatoria* buona per ogni tempo. Sgraziate o disgraziate, compiute o meno, le opere dei moderni obbediscono alle stesse regole degli antichi e soprattutto alla stessa speciale cura nella costruzione: “Nel mio caso – Gadda ammette in un’intervista (Costanzo, Costantini, 1967) – non posso parlare di vocazione irresistibile. Posso dire che sin dalle elementari avevo la tendenza a fare con grazia i compiti e questa tendenza a fare bene i compiti presiede ancora ai

miei interventi e ritarda la consegna del pezzo o del volumetto. [...] A ogni modo, ho fatto quello che ho potuto.” Lo scrittore, coi suoi fogli e l’immenso regesto delle sue letture, dei suoi cortocircuiti diacronici, è simile all’ingegnere chino sulla tavola da disegno: “Con quale gioia, con quale ‘partecipata commozione’, io stesso guardai e contemplai canali e manufatti, alternatori e turbine e condutture e le torri a traliccio, dalle aperte braccia sullo strapiombo del monte! E il lavoro in corso d’esecuzione non era men bello e men puro che l’opera finita al coltello. L’ingegnere progettista non vede sé, vede l’opera, vede ‘la cosa che dovrà essere’, il filo dell’atto, degli atti, che discende dalla conocchia del pensiero. Vede il compito davanti a sé, il ‘problema da risolvere’, la disciplina dell’esecuzione” (lettera a Leonardo Sinisgalli, marzo 1953). Ciò che sta per compiersi, e mai si compie perfettamente, ciò che dovrà

essere, e mai sarà come avrebbe dovuto essere: l’opera dell’uomo è questa cosa di cui Gadda chiede di *avere pietà*, come si ha pietà delle creature viventi. Le opere che ci “assistono” – il *Don Chisciotte*, l’*Amleto* – sono atti spirituali, materia dei nostri sogni, ma anche ponti, strade, porti, moli, fari: atti “ragionevoli”, “beni acquisiti”. Come Manzoni e Leopardi, e sul condiviso modello illuminista, Gadda, nonostante i noti precipizi di furore, crede che la ragione, nei suoi limiti segnati, non si perda, né si interrompa, né si polverizzi e, per quanto riguarda le opere, che il loro inceppamento, nella modernità, non sia che una variabile razionale del cosiddetto pieno regime. Quanto a lui, ingegnere progettista, non si perde d’animo: “vede il compito davanti a sé”.

4.6. *L'amaro* Gattopardo

Ma questi siciliani, raccontano tutti la stessa storia? E la *sicilitudine*, questa mitica malattia morale di cui ha parlato Sciascia (a proposito di Brancati), colpisce proprio tutti i siciliani, anche quelli più refrattari al virus, cioè al “mito” stesso dell’Isola? In effetti, un tratto comune, da Verga a De Roberto a Brancati a Tomasi a Sciascia, è un certo dispetto, se non rancore, verso l’immobilismo irrazionalistico dei siciliani e un’opposta infatuazione per l’attivismo razionale dei nordici. Come se “troppa” Sicilia, con le sue canicole e i suoi assopimenti e la sua dolcissima uva inzolia, fosse insostenibile per i siciliani stessi, che dunque spesso fuggono via, a Parigi, a Londra, a Torino, dove i “limiti” del luogo coincidono con l’eccellenza delle soluzioni produttive.

In un notturno magistrale e straziante del *Mastro-don Gesualdo*, Verga ci

parla dell’*amarezza* del paesaggio siciliano: “Uno struggimento, un’amarezza sconfinata venivano dall’ampia distesa dell’Alia, dirimpetto, al di là delle case dei Barresi, dalle vigne e dagli oliveti di Giolio, che si indovinavano confusamente, oltre la via del Rosario ancora formicolante di lumi, [...] dal cielo profondo ricamato di stelle.” Su questa stessa nota si modulano le successive arie siciliane di De Roberto e Tomasi e di tutti gli altri, come se “struggimento” e “amarezza” fossero i termini esatti con cui riferirsi non solo al cielo ma alla mentalità dei siciliani (così astratta, peraltro, così poco psicologica).

Non uno dei grandi personaggi siciliani, da quelli di Verga a quelli di Sciascia, è immune dalla sconfinata amarezza che sta, prima di tutto, nelle cose intorno, nella vastità stessa del suolo isolano, nel sole a picco sui tetti o sulle macchie di sugheri e tamerici. Quando, nel *Gattopardo*, a mez-

zodì, i due cacciatori don Fabrizio e don Ciccio vi giungono, la cima del monte rivela “l’aspetto della vera Sicilia, quello nei cui riguardi città barocche e aranceti non sono che fronzoli trascurabili: l’aspetto di un’aridità ondulante all’infinito in groppe sopra groppe, sconfortate e irrazionali, delle quali la mente non poteva afferrare le linee principali, concepite in un momento delirante della creazione”. Il luogo stesso, in cui i due amici riposano, bevendo vino dalle borracce di legno e mangiando “soavissimi *muffoletti*”, è dunque “sconfortato” e “irrazionale”. Un elemento di sconessione e di demenza agita e blocca le onde di quel mare di pietra.

È possibile, tuttavia, definire “irrazionale” un paesaggio? Anche al di là della distinzione di natura e paesaggio (stabilita, una volta per tutte, da Joachim Ritter) e prescindendo dall’eventuale tributo di irrazionalismo umano nella composizione d’un paesaggio, la Sicilia di Tomasi

ha a che fare con un doppio irrazionalismo: quello di chi guarda, il principe di Salina, e giudica i luoghi “sconfortati”, “dementi”, “deliranti”; e quello della creazione stessa, originariamente non preordinata a un fine. È come se Tomasi, equidistante dal discorso illuministico – la creazione è l’opera di un orologiaio, di un architetto – e dal discorso idealistico – la creazione cammina verso il suo compimento – sprofondasse in un suo particolarissimo disgusto (vicino, tutto sommato, a un certo Settecento radicale, per cui la natura è brutta). La creazione è da principio un delirio che non si addomestica nella civilizzazione: città barocche e aranceti sono i “fronzoli” trascurabili nell’insieme.

La Sicilia di Tomasi è dunque il luogo più vicino alla demenza originaria della creazione: “Un mare che si fosse ad un tratto pietrificato nell’attimo in cui un cambiamento di vento avesse reso de-

menti le onde. Donnafugata, rannicchiata, si nascondeva in una piega anonima del terreno e non si vedeva anima viva: sparuti filari di viti denunciavano soli un qualche passaggio d'uomini. Oltre le colline, da una parte, la macchia indaco del mare, ancor più minerale e infecondo della terra. Il vento lieve passava su tutto, universalizzava odori di sterco, di carogna e di salvia, cancellava, elideva, ricomponeva ogni cosa nel proprio trascorrere noncurante." In una piega anonima del terreno – nell'aridità, nella pietra, nella minerale infecondità, nella noncuranza della cancellazione del vento – Donnafugata, piccolo emblema di civilizzazione, *si nasconde*. Detto altrimenti, il *bello* e il *vivo* (aranceti e arte, le chiese del Gagliardi, gli angeli del Serpotta...) in Sicilia sono sovrastati dal *brutto* della creazione, così ripugnante all'uomo, all'umano.

L'aspetto della vera Sicilia, in questa pagina, è simile all'aspetto del mondo

primigenio nella *Storia del genere umano* di Leopardi: è arido, estraneo, noioso e l'uomo, dopo il primo sbigottimento, vi muore, appunto, di noia. Anche il razionalismo di Tomasi assomiglia a quello leopardiano: la natura, per essere abitabile, deve essere oltrepassata in una sua piega segreta, in quel tanto di bellezza e senno che si producono nascostamente, nel corso del tempo. Alla natura siciliana, in particolare, "impensabile per la dimora di esseri razionali", si sovrappongono nel tempo monumenti "magnifici ma incomprensibili", muti come "bellissimi fantasmi". Dunque, una creazione originariamente irrazionale e una civiltà successivamente incomprensibile: ecco la Sicilia del principe di Salina, con "sei volte trenta giorni di sole a strapiombo sulle teste", su "cui nevicava fuoco come sulle città maledette della Bibbia" e su cui, d'altra parte, si sono depositate "opere d'arte enigmatiche".

Il miglioramento della natura, che, per gli illuministi, avveniva nella civilizzazione, qui, dove il lume della ragione è accecato da un sole “narcotizzante”, “sfacciato”, “violento”, “arbitrario” come i sogni, non avviene. Il sole, non la ragione, è “l’autentico sovrano della Sicilia” e nessun ornamento ragionevole, nessun giardino fiorito, nessuna ombra conveniente possono limitarne la violenza. Le “pomate curative”, le creme antisolari dell’arte non hanno effetto. (Un altro grande, grandissimo, scrittore “mediterraneo”, Albert Camus, a proposito della relazione natura-ragione, sole-Storia, la pensava esattamente all’opposto: “La misère – scrive in *L’Envers et l’Endroit* – m’empêche de croire que tout est bien sous le soleil et dans l’Histoire; le soleil m’apprit que l’Histoire n’est pas tout.”)

Inoltre, nel sistema gattopardesco, si osserva che inizio e fine, principio arbitrario della creazione e ultima disinte-

grazione, coincidono. Lo sgomento che afferra il principe sulla cima del colle, di fronte alle linee inafferrabili del mondo creato, ha a che fare con l’idea stessa della fine: il “senso di morte”, la “cupezza” che promanano da Palermo, la sera; Palermo tra aranceti e conventi, “annullata” dal plenilunio; i “disperati dirupi” sulla via di Donnafugata, che “saggine e ginestre non riuscivano a consolare”; la “campagna funerea, nera di restucce bruciate”; il “rantolo della Sicilia” attorno alla fattoria di Rampinzeri; la Chiesa Madre nel “grande lutto dell’estate siciliana”; le stelle torbide nell’afa; gli alberi “nell’aria inerte”. Inizio e fine, ci dice Tomasi, sono allo stesso modo irrazionali e incomprensibili. E la Sicilia esemplarmente e duramente mostra la sua aporia.

Come uscirne? Dove guardare? Ci sarà altrove, nel “silence éternel de ces espaces infinis”, una creazione razionale? Il principe di Salina fa i suoi calcoli mate-

matici, nella torretta di Palermo, e scruta le galassie. La sua stessa cultura europea è fondata sulla speranza che la ragione, da qualche parte, costruisca il suo paradiso e, come certi romanzi, *formi* le menti. Ma infine: il cielo stesso, sarà razionale?

La grandezza dei siciliani è davvero in questo a tu per tu con la creazione. Anche la storia, e lo strozzarsi della storia nell'ingiustizia (argomento dei *Viceré* di De Roberto) ha a che fare, in Sicilia, con una specie di continuata suggestione o persuasione metafisica: che la creazione non abbia senso e nessuna cura umana, nessuna intelligenza, nessuna diligenza, nessun disegno possano restituire mai ciò che, forse per pura distrazione, originariamente non fu previsto. L'atroce cupidigia degli Uzeda, nei *Viceré*, la stupefacente follia imprenditoriale di mastro don Gesualdo, il disincanto del principe di Salina, non sono, in effetti, che reazioni più o meno paradossali allo stesso

male. E quando illustra a Chevalley l'*irredimibile* paesaggio insulare, il principe di Salina allude precisamente a quel male: "Il peccato che noi siciliani non perdoniamo mai è semplicemente quello di *fare*." Di fronte al non senso della creazione, e alla sua tangibile evidenza nelle linee irrazionali del paesaggio siciliano, fare o mutare alcunché è stupido.

D'altra parte, è proprio da questo circolo vizioso – nichilismo, irrazionalismo, immobilismo – che il siciliano, contravvenendo alla sua stessa "intelligenza", vuole uscire: il Nord amatissimo è una specie di retroguardia dello spirito insulare, un campanello d'allarme, una scossa nel delirio d'immobilità. Le lezioni di letteratura inglese dettate al giovane Francesco Orlando sono l'*altro* capolavoro di Tomasi: l'autore si muove tra elisabettiani e puritani, tra Wordsworth e Jane Austen, come nelle stanze di casa, tra i più cari amici, con la stessa suprema gentilezza, con

la stessa arguzia e lo stesso genio dell'ospitalità. E ancora: nelle lettere scritte dall'Inghilterra (raccolte ora in *Viaggio in Europa*, 2006), l'"incredibile serenità" delle campagne inglesi, i "prati con armenti", i fiumi pigri e "ricolmi", le colline "fastose" come in una pastorale di Sidney, sono precisamente all'opposto delle sconfinata e sghembe macchie di carrubi di Donnafugata.

Ma la mera esistenza di un altro paesaggio, sereno e razionale, non è sufficiente, anche per un siciliano, a postulare addirittura la possibilità d'un altro universo, su cui il non senso del primo si spunti? La *sicilitudine*, dopotutto, non è una sempiterna esitazione tra il no e il sì?

4.7. *Sadismo di Landolfi*

La letteratura, quella vera, diceva Thibaudet, è una scintilla elettrica e la

realtà è la pietra su cui scocca. Landolfi, scrittore vero e letterato vero per definizione – "coltissimo letterato", secondo Montale – ha guardato sempre con una curiosità spasmodica a quella "scintilla", e con la sua non comune attrezzatura si è ingegnato per di più a provocarla, a propparla, ma sempre invano, perché la realtà stessa, di per sé, non prendeva fuoco.

Leggiamo nei diari, innanzitutto nella *Bièrre du pêcheur*: "non ci capisco nulla"; "ogni oggetto appare fumoso". Oppure, al contrario, ogni oggetto è minaccioso: "Come preoccupante, faticosa, minacciosa è la realtà; come è meglio ciò che non lo è! Somma è veramente la mia ripugnanza della, e alla, realtà: non solo, intendo, delle piccole e meschine cose che in prevalenza la costituiscono, ma della realtà in quanto dimensione." Nell'opaco della realtà comunque Landolfi si annoia, si dispera, si dice a disagio, è malato di "impartecipazione" e di

“attonimento”. La sua realtà, ha scritto Zanzotto, “è congegnata in modo più che mai sviante, è sfogliabile in innumerevoli pelli e pellicole”.

D'altra parte, se anche, nella stessa *Bière*, dichiarai che di fronte a una tale realtà la stessa letteratura è “impossibile”, Landolfi non fa che produrre letteratura a getto continuo, dapprima fiabesca e romanzesca (dalla *Pietra lunare* a *Cancroregina*) poi autobiografica (da *La bière* a *Rien va a Des mois*). Che cosa significa? Di che letteratura si tratta, se la letteratura è “impossibile”? L'invenzione non gli pare del tutto distinguibile dal vero, protesta Landolfi: nell'atto stesso di raccontare un fatto vero, “quasi *gli* verrebbe da dubitare della verità”, ma un tale dubbio e una tale protesta significano che per altri, tradizionalmente, la realtà esiste (o è esistita) e la letteratura si fonda (o si è fondata) sulla rappresentazione della realtà stessa.

Quella letteratura – la decifrazione e l'interpretazione della realtà – per Landolfi è “impossibile” perché impossibile è interpretare ciò di cui “non si capisce nulla”, e che non è distinguibile, per di più, dall'invenzione di un'altra o di altre realtà. È “possibile” invece una letteratura che non senta il freno o l'obbligo o il limite del reale, né ricerchi o riconosca la Verità, come nelle grandi narrazioni romantiche, né si risolva da sé in critica, come nelle narrazioni moderne. Non del tutto romantico, né del tutto moderno, Landolfi scrive i suoi libri *possibili* facendo a meno del nutrimento originario della realtà e gettando via le vecchie chiavi, i vecchi grimaldelli, facendo saltare i ponti.

Eppure la realtà, quella atroce e nera della guerra, è la cornice del fiabesco *Racconto d'autunno*. A una scena inverosimilmente fiabesca in cui il protagonista fuggitivo, erede degli eroi del

Novalis e del Tieck, vede da lontano e circonfunsa di nuvole la “provvidenziale dimora”, con il suo benaugurante filo di fumo, fa riscontro alla fine la casa com’è, disfatta e “sventrata”, “lamentevolmente vuota del suo mistero”: “Essa giaceva sventrata, mostrando le sue viscere, sorpresa dalla luce nei suoi più intimi segreti, nei suoi cunicoli, nei suoi passaggi un tempo nascosti entro lo spessore delle vecchie muraglie, in quanto rimaneva delle sue suppellettili, gelosamente sacre un tempo alcune, delle sue tappezzerie che ora pendevano come lembi di carne disseccata: lamentevolmente vuota del suo mistero, che era come il suo sangue; trapassata dal cielo.” Annientata dai disastri della guerra, nella sua silente e piena prostrazione, la casa dalle ultime pagine del *Racconto* partecipa un sentimento acutissimo, quasi fosse una bella creatura oltraggiata, morente, silenziosa, sola.

Negli stessi anni, Mario Praz scrive un suo appunto sulle aeree rovine d’un palazzo bombardato, a Viterbo: salette sospese sul vuoto, bracci di lampadari, angoli ancora intatti tra le macerie, con la *bergère* e la *chicchera* sul tavolino. Particolari strazianti d’un tutto vivo, un tempo. Oppure: “il massimo della partecipazione umana” raggiungibile da scrittori *disumani* quali Landolfi e Praz, commenta maligno Montale. Il fatto è che la rovina, la casa dilaniata, è un emblema ma anche un infallibile appello emotivo, il *principium* di una realtà dolorosa, tutta fatta di lacrime. Di fronte a questa realtà insostenibile – e incomprensibile, si è visto – Landolfi reagisce con una narrazione fiabesca, più che fantastica. Leggiamo in *Rien va*: “Autore di racconti fantastici. Sommatamente lusinghiero, cioè inteso come tale: come mi dispiace, al contrario e come è anacronistico. Ma se avessi voluto essere uno scrittore di racconti fan-

tastici... Che cosa invece ho voluto essere o sono? E chi lo sa...” Altrove, nella *Pietra lunare*, reagisce con una “vera e propria rifondazione di miti, una nuova teogonia o cosmogonia che viene sparata vulcanicamente su, dalla sorgente stessa della vita” (Zanzotto).

Non del tutto “fantastico”, dunque, ma fiabesco e rimitologizzante, Landolfi evade dal troppo di realtà che tuttavia lo circonda. Così *Racconto d'autunno* è anche una galleria di luoghi altamente convenzionali (e in un certo senso plausibili) che contrastano l'implausibile realtà. C'è il fitto di un bosco nel quale, fin da principio, l'eroe si smarrisce; la casa manzoniana – ma di un Manzoni iper-romanticizzato, nero, retrocesso al *Fermo* – con la sua “fumata scompigliata dal vento”; la sontuosa sala “vivamente illuminata”, sorta per incanto fra quelle selvatiche montagne (e d'un fiabesco vagamente meridionale, tra Basile e Ca-

puana); i grossi cani dalla “fisionomia feroce”, muti come spettri; il vecchio ospite che “pareva un gatto”; il giardino, che è “un giardino d'Armida, per dir così, alla rovescia”; il contadino decrepito dal viso grinzoso come “una mela al forno”; i tre zolfanelli che l'eroe-Pollicino smarrito nei sotterranei accende “al momento opportuno”; un segno d'unghia in margine a una lirica del Tasso, in un volume stemmato... (Ancora il Tasso magico e sonoro: l'*impasto* sonoro dell'*Aminta* è uno dei temi chiave del *Quaderno genovese* di Montale e la “sonorità” è un assillo per Landolfi. Se l'uno vede nella poesia “combinazione di suoni”, *stregheria* grazie alla quale tuttavia le idee ci vengono comunicate necessariamente, in modo certo, attraverso parole che tuttavia non le esprimono, l'altro musicalizza le sue narrazioni in chiave antagonistica rispetto alla sordità del mondo e, nel *Dialogo dei massimi sistemi*, si

domanda: “Un’opera d’arte può anche non avere un senso comune; può essere solo fatta di suggestione musicale e suggerire a centomila lettori centomila cose differenti. Può insomma non avere alcun significato?”)

Ora, nel *Racconto d’autunno* tutte queste occorrenze favolose – il bosco, la casa, la sala, i cani, il vecchio gentiluomo che sembra un gatto e così via –, concepite per disgusto della realtà (“come è meglio ciò che non lo è!”), sono in effetti temperate da un certo sapore realistico. La stessa casa, incantata fin che si voglia, è minutamente descritta seguendo ogni indicazione e misura raccomandate dai classici o addirittura la regola di quel “plastico analizzato” che De Sanctis riscontrava nel famoso incipit orografico del Manzoni: “In generale, riconoscevo con una certa perplessità che la dimora era assai più grande di quanto non l’avessi giudicata al mio arrivo. La sua ubi-

cazione ho già sommariamente descritta; aggiungerò che le selvagge montagne incombenti da una parte sulla minuscola conca le lasciavano, verso il falsopiano già rammentato, qualche respiro, al di là peraltro di alcune non notevoli elevazioni. Una forra scoscesa veniva a morire non lungi dalla facciata posteriore della casa.” Inoltre: il vecchio gentiluomo – “nero”, sublime, ma inopinatamente disceso al mondo reale – da un suo orticello si presenta all’eroe recando sotto il braccio “un grosso cavolo”, né più né meno come Perpetua sorpresa da Renzo, nei *Promessi sposi*. E ancora: la prima alba, dopo il lungo sonno nella casa fatale, è descritta come ogni alba realistica è stata descritta in letteratura, corredata di ogni congruente emozione: “L’aria, luminosa e trasparente, era gradevolmente fresca. Ogni cosa, infine, spirava una così compiuta e benefica calma, che il mio buon umore divenne addirittura

una specie di irragionevole esultanza; e la stanchezza, le inquietudini della sera precedente, e fino il lungo incubo della mia vita perigliosa e randagia, mi parevano cose irreali o remote nel tempo.”

Che significa? Che cos'è, per Landolfi, una letteratura che non comprende né accetta la “ripugnante” realtà e che, d'altra parte, necessita di realtà come del propellente essenziale per il moto fantastico? È come se Landolfi esitasse tra arido e arduo, flaubertiano divertimento, “fuori delle bassezze del mondo”, e mondo come è, o addirittura sentisse una certa nostalgia di umanità, di umano equilibrio e appagamento, con il tiepido sole al mattino, l'ordinata e confacente dimora, i cavoli deducibili dall'orticello...

Questa esitazione – cui talvolta Landolfi ha alluso per sottolineare l'inadeguatezza della propria opera, “quasi totalmente sommersa al modo degli iceberg” – sembra concludersi, in *Rac-*

conto d'autunno, di fronte a Lucia, la donna segregata e notturna di cui l'eroe si innamora. (Lucia, altra occorrenza manzoniana, antifrastica o parodistica ma anche problematica, ben al di là di quell'“ozio parodistico” tipicamente landolfiano di cui ha scritto Luigi Baldacci.) Lucia è una concentrazione paradossale e insostenibile di realtà: un appello commovente o disperato che realtà e umanità, da sé, rivolgono all'eroe innamorato. La *realtà* di Lucia è troppa e troppo pesante o sfuggente per eccesso. È una “forma vera” che viene gettata via nel momento stesso in cui si costituisce, e scivola e cola tra le mani dell'amante: è natura infinita, infinitamente reale e umana, e umanamente ulteriore allo stesso principio di individuazione: “Sento i rumori che qualcuno voleva fare – dice di sé – ma che non ha fatto... **#omissis?#** Odo il gesto che ciascuno sta per fare, le parole che dirà; odo quello che pensa.”

Ma al tempo stesso è una donna amabile, diretta, fanciullesca, sensuale e sentimentale, su cui il discorso d'amore si sospende, secondo una clausola antica, per troppa dolcezza: "Passò così una parte di quella notte, né tutto riferirò quanto vi avvenne o fu detto: vi sono cose che devono rimanere chiuse nel mio cuore."

Di fronte a questa creatura misteriosa e ineffabile, Landolfi – o il narratore – si trova come quegli eroi romantici a un passo dal velo di Maya o dal tempio di Iside: stremati dal lungo viaggio, sconsolati ed eccitati, impazienti di sollevare quel velo o aprire quella porta. D'altra parte, Lucia, diversamente da una dea, è già con il narratore nel letto e proclive alle confidenze, gotiche, raccapriccianti invero (all'insegna del Divin Marchese), ma anche amorose e ingenua. Di Lucia e dei suoi tenebrosi genitori sadomasochistici conosciamo tutto, le *caves* abissali del maniero hanno mostrato i loro

orrori, le catene, le pene tremende. Ma sappiamo anche che nel loro amore – dei genitori tra loro, di madre e figlia, di padre e figlia e della figlia per il narratore – l'assillo vero, a parte i soprusi e le nerbate, è l'eternità.

"L'amore è così?" chiede Lucia al narratore: è crudele e folle come volevano Swinburne e altri decadenti, ma è anche *eterno*? Ci si amerà ancora nello stesso modo nell'eternità? E come potremo riconoscerci tu, io, lassù, laggiù? "Avevamo studiato per l'aldilà / un fischio, un segno di riconoscimento", scriverà Montale nei primi anni sessanta. E così Landolfi, qui: "Le prove di adorazione dello sposo si spinsero fino all'erezione d'un altare su cui l'ancor giovane donna doveva rimanere, ignuda, per molte ore del giorno, e specialmente della notte, davanti a candele accese e fra nuvole d'incenso, del che tuttavia pareva contenta; e, durante accessi d'ingiustificata

gelosia o semplicemente d'amore, a sevizie varie e torture persino, di cui del pari ella non pareva scontenta. Subito dopo queste insanie, egli si rifugiava nel di lei grembo a piangere amare lagrime sui tormenti che le aveva inflitti, ed ella, per altra cagione piangendo, lo pregava d'infliggergliene sempre di nuovi, di inventarne se necessario. Coltivava inoltre, costei, l'arte magica, che trasmise al marito e in parte alla figlia e in cui spiegava naturali e sorprendenti capacità; e ciò dovette contribuire non poco allo sconvolgimento e disordine delle menti. I coniugi si giuravano fedeltà oltre la morte, facevano mille progetti per quella che sarebbe stata la loro vita in comune nell'aldilà, della quale non dubitavano, si promettevano segni per il caso che uno di loro fosse morto anzitempo.”

Accanto all'orchestrazione terrena e ultraterrena dell'amore dei due – sempre più *lei* e sempre più *lui*, per sempre – la

domanda di Lucia è metafisica: “L'amore è così?” e Landolfi si ritrova sul confine d'uno spazio inesplorato, proprio come Montale, ma non vi si inoltra.

Il suo stile lo induce ad arrestarsi sulla soglia stessa della speculazione, come chi veda un albero o un lago, in fondo alla via, e passi oltre. “Un aspetto dell'opera del Sade sovente se non sempre trascurato – scrive Landolfi – è quella specie di oscura, oltreché tetra, e non si sa quanto consapevole ironia, che non si manifesta nelle forme consuete, ma tuttavia svuota la pagina di ogni possibile contenuto speculativo e la pone al servizio di scopi, ancora una volta, letterari”: come quelle di Sade, tutte le pagine di Landolfi si ottengono da uno svuotamento di contenuto speculativo, anche se tale *svuotamento* non è mai in lui una fuga ma, letteralmente, un limite valicato.

4.8. *La valigia indiana di Pasolini*

Per un ragazzo eurocentrico degli anni settanta, adorniano e ironico in proporzioni variabili, molto infastidito dalle “altezze” dei Siddharta nostrani e dai loro irresistibili sconfinamenti simbolici, progettare un viaggio in India si sarebbe detto quasi disdicevole. Giorgio Manganelli, scrivendo un articolo per “Il mondo”, nel 1975, non aveva dubbi: “Come, credo, molti europei ideologicamente perplessi ho l'impressione che l'India sia un luogo ad alto tenore di Dio, una foresta che produce scimmie, pavoni ed asceti; qui esistono ancora i Maestri, i Profeti, e quando si parla della verità non si allude a un caso giudiziario, ma alla Verità totale, cosmica; ecco, l'India non sarà mica un paese cosmico? Per noi che di cosmico non abbiamo più niente, eccetto un po' di astrologia settimanale, potrebbe essere un trauma intollerabile.”

E il trauma raddoppia filosoficamente, in quanto né le *Upanishad*, né le immobili cosmogonie della Trimurti, né le litanie dei *mantra* si conciliano con il nostro *logos* evolutivo o addirittura evoluto.

Così è chiaro che lo stesso pregiudizio d'un trauma culturale, o di un nodo di Gordio filosofico, è di Manganelli, ma anche di Pasolini e Moravia, quando, nel 1961, insieme a Elsa Morante, decidono di partire per l'India (*L'odore dell'India*, di Pasolini, e *Un'idea dell'India*, di Moravia, escono entrambi nel 1962). Se Manganelli ironizza proprio come Isherwood (“malizioso, terrestre, metropolitano”) e Huxley (“spiritoso, secco, svelto”) alle prese con un Vedanta “terribilmente nobile, e senza riso”, Moravia invece è serissimo: distante come Manganelli dall'Assoluto dell'India, si mette nei panni, tuttavia, dell'intellettuale occidentale che tutto vede, giudica e vaglia. Cita Schopenhauer, studia il bramanesi-

mo, ma anche il primo ministro Nehru, razionalista “autentico e senza contaminazioni demagogiche”, e per contro la società indiana, la cui ossatura è del tutto contraria alla ragione.

Pasolini, nello stesso viaggio, è assolutamente emotivo e sentimentale, come quello stesso Yorick sterniano che Moravia, chissà perché, dice di prendere ad esempio: precipita nell’alterità dell’India come nel fondo di un cratere, una calda voragine che a un certo momento, subdolamente, gli pare casa sua. Andare in India, per lui, significa ritrovarsi altrove, rivestito di un’armatura razionale che non gli impedisce, tuttavia, di *sentire* il luogo e abitarvi come in un drammatico, arcano e dolce paese dell’infanzia.

Di fatto, ciò che innanzitutto lo meraviglia, alla Porta dell’India, è un canto udito nella penombra, alquanto familiare: “Il tono, il significato, la semplicità sono quelli di un qualsiasi canto di giovani

che si può ascoltare in Italia o in Europa: ma questi sono indiani, la melodia è indiana. Sembra la prima volta che qualcuno canti al mondo. Per me: che sento la vita di un altro continente come un’altra vita, senza relazioni con quelle che io conosco, quasi autonoma, con altre sue leggi interne, vergini.” Il canto che oggi in Italia, ma ovunque in Occidente, non è che una forma residuale e più o meno complessa del canto primordiale, in India il tempo non lo tocca. E il segno poetico statico che Montale osservava per i cinesi, da Li Po a oggi, è lo stesso che Pasolini osserva per gli indiani, con l’addizione di un *pathos* clamoroso e di una fantasia di immedesimazione evidentemente impulsiva.

Allo stesso modo, questi indiani ai crocicchi, riversi sulla via, sono indigeni o morenti in un modo inimmaginabile per il cronista: la fame, l’assoluta prostrazione polverizzano la convenzione

stessa della loro umanità, al punto da renderli simili a paradossali, miti cani silenziosi e “ragionevoli”. D’altra parte, Madre Teresa di Calcutta si volge a loro senza *benevolenza* – questa invenzione dei razionalisti – ma con una bontà priva di alone sentimentale, tranquilla e “potentemente pratica”. La stessa religione è innanzitutto assentimento nel dolore altrui e perfetta rinuncia a sé, tanto semplice e spontanea quanto al contrario nella mistica occidentale (ad esempio quella renana) è il risultato d’una complessa e drammatica disciplina interiore.

Alterità, altrove. Ma l’immensa società rurale dell’India, non ancora borghese, né preborghese, né piccolo borghese, coincide addirittura con l’utopia sociale (o estetica) di Pasolini e con la sua acuta nostalgia di Casarsa e dei costumi friulani. Se la borghesia è innanzitutto volgarità, nell’India rurale e disperata vista

allora, la volgarità è assente: “Benché l’India sia un inferno di miseria è meraviglioso viverci, perché essa manca quasi totalmente di volgarità.” E tutto è meglio del vuoto borghese per Pasolini, malato d’un certo estetismo (una specie di dannunzianesimo alla rovescia), ma anche storico apocalittico a cui l’origine, la fonte sorgiva del Friuli *d’antan* pare un mondo perfetto, non riproducibile nelle ere successive.

Ma, a parte il canto, la disperazione, la mitezza, il primitivismo e la religione dell’assentimento, qual è il salto vero tra l’immobile India (degli anni sessanta) e l’Occidente evoluto e degradato? Si direbbe, in una parola, che l’io di un indiano sia poco convinto di sé, poco persuaso, poco volenteroso. Lo stesso Moravia, in viaggio con Pasolini, scrive che “in India come in Europa la gente comune preferisce la vita alla morte. Ma la preferisce, per così dire, senza intima

e razionale convinzione”. Al granitico principio di individuazione – *from here to eternity* – di un europeo si contrapporrebbe cioè il debolissimo io dell’indiano, disponibile impulsivamente e immediatamente al non-io della morte. Se l’europeo coltiva il proprio io come una pianticella rara o addirittura unica, da cui trarre il frutto d’un quotidiano *divinum aliquid*, nonché il seme d’una pianticella perenne, l’indiano al contrario scansa questo stesso io come un ingombro, lo prende a calci, ma non è più infelice né più sprovveduto dell’europeo. Anzi, “la piccolezza a cui [l’indiano] riduce l’uomo – scrive Pasolini – ha qualcosa di grandioso”.

Un esempio: ad Ajanta, Pasolini vede distesa sulla soglia di casa una vecchia morente, secca, immobile, supina e avvolta in una veste d’un verde abbagliante. Solo la bocca storta dal dolore si muove impercettibilmente ed emet-

te una specie di cantilena: “Il dolore, lo spavento, la tortura avevano trovato quella cifra in cui cristallizzarsi: sfuggivano alla loro particolarità intollerabile per sistemarsi, e quasi ordinarsi, in quel povero meccanismo di parole e melodie. Era poco più che un pigolio, che usciva da quel seno nudo e rattrappito, da quelle povere membra giunte alla fine della loro vita fisica, avvolte in quel vestito verde di giovinezza: eppure bastava a trasformare l’intollerabilità della morte in uno dei tanti disperati, ma tollerabili, atti della vita.” La vecchia di Ajanta è un emblema della distrazione dalla persuasione di tutta l’India o, indifferentemente, della sua disponibilità all’Essere. (E per inciso: una tale distrazione, un tale modo di stare al mondo, canticchiando una nenia quando se ne esce, sembrerebbe, indicativamente, un tratto leggero, aristocratico. Al confronto, la persuasione europea, con tutti i relativi rimedi

allopatrici contro gli eccessi della persuasione stessa, risulta dura, pesante.)

Quando Pasolini e Moravia, in una fredda notte, a Benares, si avvicinano alle pire dei morti, per un istante spartiscono con l'India e accolgono nel profondo del cuore l'idea di una morte "priva di importanza" e l'esperienza di una radicale indifferenza a sé, così inaccessibili per noi. *L'amor sui*, superba evidenza occidentale, da Orazio al Settecento materialista e razionalista, di fronte a quei roghi sembra sfuggente, come la vita sembrava "arcana" ai morti del *Ruysch* di Leopardi. Intirizziti, i due si avvicinano alle pire e si scaldano: "Così – scrive Pasolini – confortati dal tepore, sogguardiamo più da vicino quei poveri morti che bruciano senza dar fastidio a nessuno. Mai, in nessun posto, in nessun'ora, in nessun atto, di tutto il nostro soggiorno indiano, abbiamo provato un così profondo senso di comunione, di tranquillità e, quasi, di

gioia." Questa gioia quieta, non strategica, non interrogante, non cognitiva, è lontana anni luce dai nostri inquieti, sofisticati manuali di felicità e dai nostri alti varchi metafisici. Allontanarci da noi stessi, come improvvisamente e leggermente ci alziamo da una poltrona e passiamo in un'altra stanza: a differenza dell'indiano, da duemila anni, prima di alzarci da quella poltrona, facciamo infinite distinzioni e ragionamenti e spesso il nostro discorso si sostituisce alla semplice azione. Il *passare*, per noi, ha innanzitutto a che fare con la folle speranza di *rimanere*.

4.9. Zanzotto "percettivo"

Fin dal libro d'esordio (*Dietro il paesaggio*, 1951), Andrea Zanzotto interroga e misura il paesaggio come confine concettuale della poesia, qualcosa che la poesia pensa e che essenzialmente, da

Leopardi in avanti, confonde il pensiero stesso: “O terra invano medicata / da tutto il verde / che promettevi negando le tue sere.” Allo stesso modo, nelle prose critiche di *Fantasie di avvicinamento*, proprio a partire da Leopardi, Zanzotto parla d’una invisibile spora, conservatasi nella lava o in un relitto meteoritico: l’“irriducibile essenza” della ginestra (*A faccia a faccia*, 1963), che si trasferisce “ampliando la sua presa” dal paesaggio alla poesia stessa.

A cura di Matteo Giancotti è uscita nel 2013 una raccolta di splendidi saggi e racconti o saggi-racconto zanzottiani dimenticati o introvabili dal titolo *Luoghi e paesaggi*, che confermano assolutamente l’*idée fixe* del poeta, la sua incessante speculazione su questo “fuori di noi” e “in noi” che chiamiamo natura e che da sempre – dalle sue fondazioni – la poesia ha coltivato come un giardino aperto, non concluso, non concludibile. Nella

prima di queste prose, Zanzotto insiste sul paesaggio come “orizzonte percettivo totale”, cioè come mondo-limite dentro il quale l’uomo, o innanzitutto il bambino, si rende riconoscibile a se stesso: “Da questo stupore iniziale ha origine la serie interminabile di tentativi (tattili, gestuali, visivi, olfattivi, fonatori...) compiuti dal piccolo d’uomo per giungere a esperire le cose come si verificano.”

Per Zanzotto il paesaggio non è il *fuori*, magari riorganizzato dialetticamente, di tanti teorici del paesaggio, da Simmel a Joachim Ritter a Simon Schama, non natura disposta esteticamente, ma è invece una specie di scambio fondamentale o gioco tra io e non-io, “orizzonte dentro orizzonte”. Come a un “filosofo della natura” rinascimentale, anche al poeta della *Beltà* il paesaggio sembra più la “manifestazione di un *eros* insito nella natura, un *eros* della natura verso la natura e della natura verso l’uomo”,

che non un quadro da osservare o, indifferentemente, da creare. Peraltro, come un “filosofo della vita” moderno, anche Zanzotto sa che nessun pensiero potrà essere pensato al di là della vita-natura che lo contiene, e di cui è espressione. Nel suo paesaggio-eros o paesaggio-limite, l’uomo “pensante e indagante” per un verso è il risultato d’un motore genetico – la natura stessa – che fa essere “quello che non si prevedeva potesse esserci”, per l’altro verso è natura che torna a se stessa, anche *eroticamente*: “In effetti uno potrebbe innamorarsi di un albero: e non è impossibile che Apollo abbia donato a Dafne lo *status* di albero per poterla amare, poveraccio.”

Con questa armatura concettuale il poeta scandisce i suoi versi (“Ancora lo stupore, io me stesso / parlo a me stesso e la valle rilevo / e i profondi suoi veri”, *Vocativo*) e il critico della letteratura italiana rivela i suoi padri: il Petrar-

ca, innanzitutto, che proprio in questi *Luoghi e paesaggi* riceve l’investitura che gli compete di “poeta primo” e inventore dei “paesaggi primi” della nostra poesia. *Climber* come Francesco nella celebre familiare del monte Ventoso, anche Zanzotto riferisce qui d’essersi più volte arrampicato sui pendii e le guglie del suo “ambiente natale”: lasciati “andare avanti nell’incertezza e nel mistero i compagni di cammino”, ha preso solo soletto – *solivagus* – per tragitti laterali, sentierucoli interrotti o tortuosi fino all’“incrudelirsi delle vette”, raggiunte come “sciando all’in su”. Lo racconta in *Fosfeni*, che contengono#contiene?# innumerevoli tracce di vagabondaggi rupestri, lo ribadisce qui nella prosa *Verso il montuoso nord* (1996): l’ascesa-ascesi spirituale e autocosciente di Petrarca al Ventoso, che in qualche modo ha ragione del basso, del bosco, del sottobosco, si trasforma per Zanzotto in una “volon-

tà di levitazione”, complice di qualcosa di materico: “Un ruscello, o un lago ghiacciato, i mulinelli della neve o i vinchi piegati nel greto erano indizi o basi di un fondamento, di un logos e anche di una forma di eros.”

Il fraintendimento, colmo di reverenza, di Petrarca, da parte di Zanzotto, è una scelta compiuta, una risultanza assoluta nel quadro della sua ricerca di una “verità potenzialmente globale in cui origine della natura e origine dell’io si incontrino”. L’“in sé” irraggiungibile dei luoghi, l’aspetto “romito e difficile” dei colli Euganei, ad esempio, è il cruccio di un poeta che nel paesaggio vede non tanto una profusione di bellezza, l’effetto d’una specie di *largesse* dello spirito (come nell’irreprensibilmente agostiniano Petrarca sul monte Ventoso), quanto una potenza gravitazionale enigmatica, un problema aperto: “Che sarà della neve / che sarà di noi?” (*La beltà*). “Neve”

e “noi” si misurano in uno stesso crogiolo, ugualmente incatenati nello stesso universo: i loro “in sé” che si incontrano sono sprofondati e rimestati, “mondo” che scuote se stesso e “le stesse colonne portanti dell’io”.

Naturalmente, il paesaggio coi suoi molti miti oggi è mutato o addirittura scomparso. È ben noto il lamento di Zanzotto sulla sua distruzione (“choc anche positivo, ovviamente. Se ne va qualcosa che era destinato ad andarsene”): il mare attorno a Venezia “si sfibra”, è una “povera pozza ormai addensata di liquami”; la città è una cartolina, un “lotto di soprammobili”; anche la parlata dei veneziani è “stanca di se stessa, impelagata e stagnante”; il mondo veneto, tutto il suo delicato “tono nervoso”, cade a pezzi. Così i colli Euganei dove echeggiava il nome di Laura sono vuoti e l’eco di Laura è svanita: “Le stelle fanno coincidere l’evento con il gran successo al Festival di Sanremo della

canzone *Laura non c'è*, e Nek è il nome del cantautore che viene a sottolineare questa vera e propria *nex* (strage) pur senza volerlo.” S'intende, una volta svuotato e distrutto, il paesaggio non torna più. Al suo “immenso donativo” si sostituisce un principio di desolazione, “una terra desolata in profondità” come quella cantata da Montale negli *Ossi*, “una presa di contatto con la realtà geologica”.

Forse Fellini, nell'ultima scena di *Casanova*, citò e tradusse visivamente Zanzotto: la laguna-palude, il “marciume” del suo fondo, la lingua “impastrociata” voltati in ghiaccio, sconfinato specchio liscio e silenzio, erano un alfabeto di Zanzotto. Ma forse a modo suo Fellini tradì Zanzotto: i “paesaggi primi”, fissi “in una luce di amore primordiale”, a ogni latitudine, sotto ogni cielo, sono duri a morire.

4.10. *Critica e preghiera*

In un saggio molto innovatore (del 1947), Giovanni Getto definì “apocalittica” la poesia di Montale, riferendosi non al significato corrente dell'aggettivo ma proprio al libro o all'insieme di libri dell'*Apocalisse*, e vide innanzitutto in Montale un preciso contenuto religioso, d'una religione effettivamente “spoglia di virtù teologali”, ma non meno profonda, dagli *Ossi* fino alla *Buferà*. Peraltro Montale stesso, in un'intervista ai “Quaderni milanesi” del 1960, accolse questa suggestione, anzi ne sottolineò l'originalità assoluta in quanto “sulla via di Getto si son messi tutti i critici successivi”.

Ma una religione “sprovvista di virtù teologali”, in effetti, che religione è? Getto dedicherà, com'è noto, alla poesia religiosa gli studi tecnicamente e teoricamente molto avanzati della *Letteratura religiosa* (1966), con quella clausola su

santa Caterina valida per tutti (mistici, asceti, estatici, contemplativi, disciplinati e apostolici): “Non è concesso, in sede teorica, parlare di inconciliabilità fra esperienza religiosa ed esperienza poetica.” E in particolare: “Che esperienza religiosa ed esperienza poetica siano inconciliabili nel senso che quando l’anima prega non possa fare poesia, e viceversa, è cosa troppo evidente [...]. Il mistico quando prega, nell’atto stesso della sua preghiera, non potrà essere né poeta né filosofo né oratore, anche se, in quella sua preghiera, com’è naturale, essendo fondamentalmente una la vita dello spirito, egli porterà un ‘abito’ poetico, filosofico, oratorio [...]. Quanto al problema dell’ineffabilità dell’esperienza mistica, e della conseguente impossibilità per il mistico di un’espressione poetica, è necessario non confondere. L’esperienza mistica può benissimo, secondo l’affermazione di san Francesco di

Sales ripetuta dal Brémond, essere incomunicabile, ma tale incomunicabilità e il relativo angustiarsi del mistico che vorrebbe esprimerla, appartiene sempre ad una sfera pratica, è sentimento, e quindi può essere a sua volta materia di poesia, sicché da essa potrà pur scaturire una forma di poesia, la poesia dell’ineffabile. Non importa che il contenuto astratto sia rappresentato da un’esperienza inesprimibile, importa invece che sia chiaramente espressa tale inesprimibilità.”

Montale, da parte sua, è in qualche modo originariamente folgorato dalla poesia religiosa, che occupa “un territorio molto vicino” e dai “confini confusi” rispetto alla sua stessa poesia metafisica: legge Hopkins, molto letto e annotato prima di lui da don Giuseppe De Luca; e in una poesia, *Pace*, dello stesso Hopkins, tradotta peraltro da Benedetto Croce, vede una colomba dalle ali “scontrose” che non cessa di vagabondare attorno

al poeta, ma poi è annientata e messa in fuga da “allarmi di guerra”: Dio, in altre parole, “strappa” la pace dal nostro cuore, ma, aggiunge Hopkins, “suol lasciare in suo luogo un qualche bene. E così egli ci lascia la squisita Pazienza, che metterà piume e diventerà la Pace.”

Si tratta, è evidente, di uno degli argomenti di Getto: è possibile che un emblema così logoro, quasi limato fino all’insignificanza, come la colomba, si riappropri poeticamente di un significato assoluto? È possibile che ciò che santa Caterina dice di non saper dire sia finalmente, di per sé, poetico? L’attenzione alla dicibilità poetica del sentimento religioso e, viceversa, la piega intimamente religiosa di un testo poetico o letterario, è stata l’*idée fixe* di questo grande maestro della critica italiana. I “suoi” poeti religiosi non sono, in effetti, solo il Pas-savanti, Caterina, Maddalena de’ Pazzi, Francesco, e poi Filippo Neri, il Bellar-

mino, Alfonso Maria de’ Liguori fino a Clemente Rebora, ma anche il Petrarca del *Trionfo dell’Eternità* (un Trionfo che “non procede ma riposa”, secondo l’ammiratissimo Leo Spitzer dei *Romanische Literaturstudien*); il Leopardi non solo degli *Inni cristiani*, ma dei *Canti*, con la sua “istanza di infinito” magari espressa sotto forma di “inappagata nostalgia”; il Manzoni della notte degli imbrogli, con il moralista Fénelon sullo sfondo, e quello straordinario *glissement* o suggerimento: “L’homme s’agite, Dieu le mène”; Dante, naturalmente, poeta della grazia glorificante nel canto XXIV del *Paradiso*, il “canto della fede” ricordato da Sainte-Beuve in *Port-Royal*: “La Grâce, pour ainsi dire, cristallise l’âme, qui, auparavant, était vague, diverse et coulante”; e finalmente il Montale metafisico, con il suo “più in là” della *Bufera* e la sua “traccia sottile di inquietudine religiosa”.

In effetti, se il “Giacomino” (Debe-

nedetti), che Getto citava spesso con un sorriso enigmatico, avesse avuto ragione e la critica, quella vera, non fosse che una forma particolarmente sofisticata dell'autobiografia, in tutti i libri di Getto si potrebbe documentare una bruciante – autobiografica – vocazione alla trascendenza: del tutto e solo sua nel modo assediante, logico, a volte lievemente disperato di riscontrarla nei testi e di affidarla, così com'è, alla sua stessa prosa di applicazione. Inquietudine, infinito, ansia, solitudine (e “ritmo” della solitudine, in Tasso) sono parole chiave nel vocabolario di questo critico le cui tesi, peraltro, sono tutte dimostrate “ordine geometrico”.

Da una parte, è vero, Getto è stato un campione della rimozione autobiografica. A differenza di Praz che se, ad esempio, vuol definire il Barocco, indugia su una passeggiata romana fuori porta in compagnia di Vernon Lee, e

sulla comune reazione di fronte a quelle “solenni porte architettoniche, quasi cornici monumentali all'ingresso d'un palazzo”, e che invece “non conducono a nulla”, Getto, al contrario, non racconta niente di sé. Nei suoi libri non ci sono passeggiate, luoghi, amici, nemici, soliloqui, digressioni, divagazioni, infanzie, adolescenze: non c'è *vita* nell'accezione che i filosofi della vita hanno dato come materia tumultuosa e fine stesso di ogni attività ermeneutica; né *vita* alla maniera di Lukács, che definiva la critica, precisamente, un modo in cui “il temperamento umano si manifesta e pone problemi alla vita”; né alla maniera dei Lamb, degli Hazlitt echeggiati in Italia da Praz, appunto, e Cecchi e l'irregolarissimo Tomasi di Lampedusa delle lezioni sulla *Letteratura inglese*: “Negli anni in cui studiavo legge a Roma – scrive Praz – abitavo in camere d'affitto che, a ripensarci ora, mi pare debbano essere

state squallide assai.” Getto, al contrario, lascia vita e io fuori dei libri che sta scrivendo: la letteratura e la disciplina della critica lo obbligano necessariamente a una specie di oblazione di sé, un passo indietro, un certo silenzio.

Se, peraltro, il critico è innanzitutto “una persona bene educata” – è colui che dà la parola, come da parte sua scrive Praz –, Getto è stato sempre una persona educatissima. Lo è stato con gli allievi, la cui impronta gettiana è dovuta all’altezza del magistero, non certo a una qualche strategia d’influenza del maestro. Da Edoardo Sanguineti, con i suoi non trattabili principi antiletterari, a Claudio Magris, con il suo ritrovato d’uno stile saggistico ibrido, a Carlo Ossola, filologo-filosofo, con la sua visione paziente e vertiginosa, alla Unamuno, d’una letteratura reinventabile nella sua copia: questi illustri allievi di Getto sono del tutto liberi da Getto e provano formalmente che ogni

grande maestro consegna e *vede* la strada dell’allievo, non certo indica e obbliga alla propria.

Ma se Getto nasconde la sua vita storica fuori delle opere, e giudica il dato *vita* non più che un peso e una zavorra tra i piani dell’interpretazione, il segreto profondo di questa stessa vita, cioè l’alta o altissima tensione spirituale, è invece la chiave di tutti i suoi libri. La letteratura, per Getto, è stata sempre, innanzitutto, un’esperienza spirituale. Si tratti dell’*Aminta* sensuale e sonora del Tasso (con un ricorso quasi “musicale” a una definizione cervantina della pastorale: “Cosas sonadas y bien escritas para entretenimiento de los ociosos”), si tratti dell’*Infinito* di Leopardi, da una parte Getto si avvicina ai testi poetici con una vera e propria “religion del arte” e della critica (appresa da Ortega y Gasset, ma anche dai maestri “normalisti”) che presuppone in certo modo l’assoluto

dell'arte stessa. D'altra parte – è la tesi di *Ospite dell'anima* – l'assoluto dell'arte non è che un'immagine dell'assoluto vero e proprio, e l'esercizio della critica necessariamente sconfina con l'“esperienza religiosa e talvolta persino propriamente mistica”. Come l'autorevole abate Brémond di *Prière et poésie* (1926), che attribuiva all'esperienza mistica un'originalità inglobante rispetto all'esperienza poetica (“Non è Shelley che mi aiuta a capire meglio Giovanni della Croce, ma è esattamente il contrario”), così Getto, critico letterario per statuto e per vocazione, vede nella poesia quasi “l'abbozzo di uno stato mistico”.

Intermediazioni delle intermediazioni poetiche tra noi e la mistica, molti studi di Getto, a parte quelli sui mistici veri, da Francesco al Passavanti a Bartolomeo Cambi a Reborà, si direbbero folgorati da un'esperienza “propriamente mistica” che non si distingue dal discernimen-

to stesso né dall'atteggiamento critico in sé. Un esempio: la fanciulla Merope – nell'*Aristodemo* di Carlo de' Dottori – si copre il volto “con la tenera man” per non vedere il padre che la sta uccidendo. Su questo solo gesto “senza pose e senza appoggi”, Getto scrive una pagina ispirata e bellissima, evocando l'angoscia stessa del Cristo, l'orrore sacro dell'abbandono, la luce paradossale della *noche oscura*, e suggerisce, in via generale, che il commento sia un'arte intimamente connessa alla preghiera, una forma colta di meditazione.

In *Ospite dell'anima* Getto chiude perfettamente il cerchio: studia cioè due testi di poesia sacra, il *Veni Sancte Spiritus* (della fine del XII secolo, attribuito a Stephen Langton) e il *Gloria Patri* (di Ignazio di Antiochia o di Flaviano o di sant'Atanasio, il sostenitore dell'*omousia*?). Ma lo stile e il metodo sono gli stessi della saggistica profana. Che scriva della “disarmo-

nia pazza” del *Morgante* o delle belle balbe dei Marinisti o, come qui, del “tangibile mistero dell’abitazione dello spirito in noi”, Getto non abbrevia in alcun modo la distanza necessaria al giudizio: anche di fronte a “parole-abisso” come *gloria*, in cui “non si finirebbe di scavare”, a un passo da quel confine tra poesia e mistica che lo attira come una calamita, non dimentica le regole né il regime feriale del critico. *Gloria*, ad esempio, nella civiltà biblica è gloria di Dio in sé, Dio creatore, Dio autore dei libri sacri, Dio signore degli eserciti, Dio ispiratore. Ma nei Vangeli è gloria del Dio terrestre e visibile nell’“immensa ottava della Creazione” e addirittura “una specie di inizio di vita eterna”. Così lo Spirito è “presenza intima a noi, più intima di noi a noi stessi”, come vuole Agostino, ma è anche un misterioso principio di familiarità per coloro che cercano la verità, protesi “sull’abisso del nulla umano”. Tra dossologi, teologi,

padri della chiesa, angelologi, innologi e semplici poeti, Getto si muove con passo fermo e, seguendo Brémond, “adora Dio nella sua immagine”.

Ma che cos’è, dopotutto, e infine, questa “immagine visibile” del mondo invisibile? O, d’altra parte, come può essere visto l’invisibile? Nel suo ammirevole *Philosophical Notebook*, il cardinale Newman (uno degli “scrittori”, tra l’altro, più amati da James Joyce) ci dice che l’esperienza stessa ci consegna la conoscenza del mondo invisibile *insieme* a quella del mondo visibile: “An unseen God, Angels, devils are not strange ideas; they are but a carrying out of a conception, which experience has brought home to us together with a knowledge of the visible world.” Gli occhi che distinguono e vagano tra le immagini visibili sono gli stessi che *non* si smarriscono nel vuoto delle immagini. Getto lo sapeva benissimo.

NOTA BIBLIOGRAFICA

Di seguito, in ordine alfabetico, gli autori e i testi citati: A. ARBASINO, *L'ingegnere in blu*, Milano, Adelphi, 2008; ID., *America amore*, Milano, Adelphi, 2011; ID., *Ritratti italiani*, Milano, Adelphi, 2014; S. ATZENI, *Passavamo sulla terra leggeri*, Milano, Mondadori, 1996; R. BARTHES, *La littérature, aujourd'hui*, in ID., *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1971 (trad. it. *La letteratura oggi*, in ID., *Saggi critici*, Torino, Einaudi, 1966); ID., *Où va la littérature?*, "France Culture", 1973; ID., *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard Seuil, 1980; A. BERARDINELLI, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio, 2002; ID., *Ca-*

si critici. *Dal postmoderno alla mutazione*, Macerata, Quodlibet, 2007; ID., *Non incoraggiate il romanzo. Sulla narrativa italiana*, Venezia, Marsilio, 2011; ID., *Leggere è un rischio*, Roma, Nottetempo, 2012; ID., *Lo scrittore invisibile. Alfonso Berardinelli recensito e intervistato*, a cura di A. Borghesi, Roma, Gaffi, 2013; F. BIAMONTI, *Le parole la notte*, Torino, Einaudi, 2014; ID., *Une manière de contempler le lointain*, in “Magazine Littéraire”, agosto 2001; H. BLOOM, *Where Shall Wisdom Be Found*, New York, Riverhead Books, 2005 (trad. it. *La saggezza dei libri*, Milano, Rizzoli, 2004); G. BOLLATI, *L'invenzione dell'Italia moderna. Leopardi, Manzoni e altre imprese ideali prima dell'Unità*, Torino, Bollati Boringhieri, 2014; H. BRÉMOND, *Prière et poésie*, Paris, Grasset, 1926 (trad. it. *Pregiera e poesia*, Milano, Rusconi, 1983); H. BROCH, *La morte di Virgilio*, Milano, Feltrinelli, 1962; I. CALVINO, *Palomar*, Torino, Einaudi, 1983; T. CAPOTE, *Portraits and Observations: The Essays of Truman Capote*,

New York, Random House, 1995 (trad. it. *Ritratti e osservazioni*, Milano, Garzanti, 2008); A. CASADEI, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, il Mulino, 2007; A. COMPAGNON, *La littérature, pour quoi faire?*, Paris, Collège de France-Fayard, 2007; G. CONTE, *Manuale di poesia*, Parma, Guanda, 1995; ID., *Poesie (1983-2015)*, Milano, Mondadori, 2015; F. CORDELLI, *La marea umana*, Milano, Rizzoli, 2010; A. CORTELLESA, L. ARCHIBUGI, *Senza scrittori*, RAI Cinema, 2011; E. CURTIUS, *Medioevo latino e cultura europea*, trad. it. A. Luzzatto, M. Candela, Firenze, 1992#**non lo trovo: forse Letteratura europea e Medioevo latino, Firenze, La Nuova Italia, 1993?#**; G. D'ANNUNZIO, *Taccuini*, Milano, Mondadori, 1965; C. DE MICHELIS, *Ascesa e caduta della grande letteratura italiana*, Padova, Grafica veneta, 2013; F. DE SANCTIS, *La nuova letteratura*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di N. Gallo, introduzione di G. Ficara, Torino, Einaudi-Gallimard, 1996; G. FERRONI, *Dopo*

la fine. *Sulla condizione postuma della letteratura*, Torino, Einaudi, 1996; ID., *I confini della critica*, Napoli, Guida, 2005; ID., *Storia della letteratura italiana*, vol. IV: *Il Novecento e il nuovo millennio*, Milano, Mondadori, 2013; E. M. FORSTER, *Aspects of the Novel*, New York, Harcourt, Brace and Co., 1927; A. FRANCHINI, *L'abusivo*, Venezia, Marsilio, 2001; ID., *Signore delle lacrime*, Venezia, Marsilio, 2010; C. E. GADDA, *Eros e Priapo. Da furore a cenere*, Milano, Garzanti, 1967; ID., *Il tempo e le opere. Saggi, note e divagazioni*, Milano, Adelphi, 1982; ID., *Giornale di guerra e di prigionia*, Milano, Garzanti, 1992; ID., *Per favore mi lasci nell'ombra. Interviste 1950-1972*, Milano, Adelphi, 1993; ID., *Accoppiamenti giudiziosi 1924-1958*, Milano, Adelphi, 2011; C. GARBOLI, *La stanza separata*, Milano, Mondadori, 1969; G. GETTO, *Letteratura religiosa*, Firenze, Sansoni, 1966; R. GIRARD, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961 (*Menzogna romantica e verità romanzesca*,

Milano, Bompiani, 2002); C. GIUNTA, *Piagnistei*, in "Italianieuropei", III, 2012; E. J. HOBSBAWM, *Fractured Times: Culture and Society in the Twentieth Century*, London, Little Brown, 2013; G. M. HOPKINS, *Poesie*, trad. it. B. Croce, in "La critica", XXXV, 1937; H. JAMES, *Notes on Novelists*, New York, Scribner's Sons, 1914; R. LA CAPRIA, *Confidenziale*, Padova, Il notes magico, 2011; R. LA CAPRIA, *A cuore aperto*, Milano, Mondadori, 2009; ID., *Esercizi superficiali. Nuotando in superficie*, Milano, Mondadori, 2012; ID., *Opere*, Milano, Mondadori, 2014; T. LANDOLFI, *Racconto d'autunno*, Firenze, Vallecchi, 1947; ID., *La bière du pêcheur*, Firenze, Vallecchi, 1953; ID., *Le labrene*, Milano, Rizzoli, 1974; F. LA PORTA, *Maestri irregolari. Una lezione per il nostro presente*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007; J. LETHEM, *The Disappointment Artist*, Faber and Faber, London, 2005 (#trad. it. *Memorie di un artista della delusione*, Roma, minimum fax, 2007); ID., *L'estasi dell'influenza. Nonfictions, etc.*,

#Lethem: esiste la trad. it.: inseriamo? e, se sì, manteniamo anche l'ed. or.? per il titolo seguente di Lethem c'è solo la trad. it. La stessa osservazione vale per i titoli di cui è stata fornita la traduzione

Milano, Bompiani, 2013; G. MANGANELLI, *Esperimento con l'India*, Milano, Adelphi, 1975; R. MANICA, *Exit Novecento. Una raccolta di saggi*, Roma, Gaffi, 2007; ID., *Qualcosa del passato. Saggi di letteratura del Ventesimo secolo*, Roma, Gaffi, 2008; W. MARX, *L'adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Les éditions de minuit, 2005; E. MONTALE, *Prefazione*, in *Liriche cinesi*, a cura di G. Valensin, Torino, Einaudi, 1962; ID., *Nel nostro tempo*, Milano, Rizzoli, 1972; ID., *Fuori di casa*, Milano, Mondadori, 1975; ID., *È ancora possibile la poesia?*, in ID., *Sulla poesia*, Milano, Mondadori, 1976; ID., *Diario del '72*, in ID., *L'opera in versi*, a cura di R. Bettarini, G. Contini, Torino, Einaudi, 1980; ID., *Ossi di seppia*, in ID., *L'opera in versi*, a cura di R. Bettarini, G. Contini, Torino, Einaudi, 1980; A. MORAVIA, *Un'idea dell'India*, Milano, Bompiani, 1962; J. H. NEWMAN, *The Philosophical Notebook of John Henry Newman*, Louvain, Nauwelaerts, 1969 (trad. it. *Scritti filosofici*, a cura di

M. Marchetto, Milano, Bompiani, 2005); M. NOVARO, *Murmuri ed echi*, a cura di V. Pesce, prefazione di G. Ficara, Genova, Fondazione Giorgio e Lilli Devoto, 2011; M. ONOFRI, *La ragione in contumacia. La critica militante ai tempi del fondamentalismo*, Roma, Donzelli, 2007; ID., *Recensire. Istruzioni per l'uso*, Roma, Donzelli, 2008; ID., *Passaggio in Sardegna*, Firenze, Giunti, 2015; C. OSSOLA, *Letteratura italiana. Canone dei classici*, Torino, UTET, 2012; R. PALUMBO MOSCA, *Notes on Hybrid Novels and Ethical Discourse*, in "Modern Language Notes", I, 2013; ID., *L'invenzione del vero. Romanzi ibridi e discorso etico nell'Italia contemporanea*, Roma, Gaffi, 2014; O. PAMUK, *Romanzieri ingenui e sentimentali*, Torino, Einaudi, 2012; P. P. PASOLINI, *L'odore dell'India*, Milano, Longanesi, 1962; S. PERRELLA, *Doppio scatto. La città nascosta*, Milano, Bompiani, 2015; A. PIPERNO, *Inseparabili. Il fuoco amico dei ricordi*, Milano, Mondadori, 2012; ID., *Pubblici infortuni*, Milano, Mondadori, 2013; M. PRAZ,

Viaggi in Occidente, Firenze, Sansoni, 1942; E. RASY, *Figure della malinconia*, Milano, Skira, 2012; ID., *Non esistono cose lontane*, Milano, Mondadori, 2014; E. W. SAID, *Humanism and Democratic Criticism*, New York, Columbia University Press, 2004 (trad. it. *Umanesimo e critica democratica*, Milano, il Saggiatore, 2007); E. SANGUINETI, *Il giuoco dell'oca*, Milano, Feltrinelli, 1967; W. SITI, *Il contagio*, Milano, Mondadori, 2008; M. SOLDATI, *Regione regina*, Roma-Bari, Laterza, 1987; P. SORTINO, *Elisabeth*, Torino, Einaudi, 2011; V. SPINAZZOLA, *Alte tirature. La grande narrativa d'intrattenimento italiana*, Milano, Il Saggiatore, 2012; L. SPITZER, *Romanische Literaturstudien*, Tübingen, Niemeyer, 1959; G. STEINER, *Le silence des livres*, Paris, Arlea, 2006; R. T. TODOROV, *La littérature en péril*, Paris, Flammarion, 2007 (trad. it. *La letteratura in pericolo*, Milano 2008); G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il gattopardo*, Milano, Feltrinelli, 1958; ID., *Lezioni di letteratura inglese (I-II)*, Milano, Mondadori, 1990; ID., *Viaggio in*

Europa. Epistolario 1925-1930, a cura di G. Lanza Tomasi, S. S. Nigro, Milano, Mondadori, 2006; S. VERONESI, *Cronache italiane*, Milano, Mondadori, 1992; A. ZANZOTTO, *Luoghi e paesaggi*, a cura di M. Giancotti, Milano, Bompiani, 2013; ID., *Eugenio Montale*, in G. GETTO, *Poeti del Novecento e altre cose*, Milano, Mursia, 1977.

INDICE

<i>Premessa</i>	5
1. LETTERE NON ITALIANE	11
2. ROMANZI ITALIANI?	67
3. SCRITTORI ITALIANI	129
3.1. “Il romanzo non è fatto per me.” Due discorsi su La Capria	129
3.2. L’antiromanzo di Francesco Biamonti	142
3.3. <i>Ritratti italiani</i> di Arbasino	158
3.4. Atzeni e l’elaborazione del mito	165
3.5. Elisabetta Rasy tra saggio e romanzo	176

3.6.	Un poeta contro il Novecento	189
3.8.	Ritratto di Alfonso Berardinelli	205
3.9.	Una sostanza sottile	214
4.	STELLE ITALIANE	223
4.1.	Il nostro De Sanctis	223
4.2.	Nei grandi magazzini di D'Annunzio	228
4.3.	Un taoista a capo Berta	238
4.4.	La barchetta di Montale	247
4.5.	Gadda e la verità della lingua	253
4.6.	L'amaro <i>Gattopardo</i>	272
4.7.	Sadismo di Landolfi	282
4.8.	La valigia indiana di Pasolini	298
4.9.	Zanzotto "percettivo"	307
4.10.	Critica e preghiera	315
	<i>Nota bibliografica</i>	329

Bompiani ha raccolto l'invito della campagna
"Scrittori per le foreste" promossa da Greenpeace.
Questo libro è stampato su carta certificata FSC,
che unisce fibre riciclate post-consumo a fibre vergini
provenienti da buona gestione forestale
e da fonti controllate.
Per maggiori informazioni:
<http://www.greenpeace.it/scrittori/>

Finito di stampare
nel mese di aprile 2016 presso
Elcograf S.p.A. – Cles (TN)

