

Labirinti 150



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO
Dipartimento di Lettere e Filosofia

Collana Labirinti n. 150
Direttore: Pietro Taravacci
Segreteria di redazione: Lia Coen
© 2013 Dipartimento di Lettere e Filosofia
Via Tommaso Gar 14 - 38122 TRENTO
Tel. 0461-281722 - Fax 0461 281751
<http://www.unitn.it/lettere/14963/collana-labirinti>
e-mail: editoria@lett.unitn.it

ISBN 978-88-8443-514-9

Finito di stampare nel mese di novembre 2013
presso la Tipografia Editrice TEMI (TN)

AVVENTURE DA NON CREDERE
ROMANZO E FORMAZIONE

a cura di
Walter Nardon

Università degli Studi di Trento
Dipartimento di Lettere e Filosofia

COMITATO SCIENTIFICO

Pietro Taravacci (coordinatore)
Università degli Studi di Trento

Andrea Comboni
Università degli Studi di Trento

Paolo Tamassia
Università degli Studi di Trento

Il presente volume è stato sottoposto a procedimento di *peer review*.

SOMMARIO

<i>Premessa</i> di Walter Nardon	7
Il beneficio dell'influenza, MICHELE MARI risponde a WALTER NARDON	13
WALTER NARDON, <i>Romanzo e formazione</i>	35
ALESSANDRO RAVEGGI, <i>Gingio/Giannettino. Formazione e deformazione tra Gombrowicz e Collodi</i>	53
GIANCARLO ALFANO, 1945: <i>Italian Ground Zero. Rappresentazione romanzesca e comprensione della distruzione di massa</i>	85
GIANNI CELATI, <i>Fellini e il maschio italiano</i>	111
MASSIMO RIZZANTE, <i>Ivo Andrić o un giorno del 1954</i>	139
ALESSANDRO GAZZOLI, <i>Manganelli. Confessioni, diari, fiabe. Formazione di un non-romanziero</i>	149
HELENA JANECZEK, <i>Messico e Male. Su 2666 di Roberto Bolaño</i>	177
PIA PETERSEN, <i>Realtà dello scrittore</i>	183
ENRICO DE VIVO, <i>Alla ricerca della forma perduta. Scuola, letteratura e realtà</i>	197
Note bio-bibliografiche	211

PREMESSA

L'AVVENTURA E I SUOI INSEGNAMENTI

Per quanto si possa cercare a latitudini diverse, la promessa più frequente che il romanzo rivolge al lettore rimane quella di offrirgli delle avventure incredibili. Il maggior numero di romanzi in commercio, oggi come in passato, non chiede infatti che di dar spazio a vicende inattese, che sconfinano nel meraviglioso. Si tratta di un aspetto parziale di quest'arte narrativa, presente fin dalle sue origini. Dalla prima età moderna ai primi decenni del Settecento il romanzo ha richiamato sulla pagina pretesti e azioni improbabili per indagare la natura dell'uomo, e anche nella lunga stagione del realismo non ha certo lesinato sugli intrecci melodrammatici e sugli eccessi, colti nell'interiorità dei personaggi: eccessi sentimentali, coscienze al limite della patologia e talvolta ben oltre questo limite. I romanzi d'avventura, e così tutti quelli di genere che cominciano a diffondersi nell'Ottocento, rappresentano un lungo catalogo di vicende eccezionali. Del resto, la singolarità dell'esperienza di un individuo costituisce sempre, in sé, un'eccezione irripetibile, come si vede in Stevenson, Melville, Conrad e nei grandi autori russi. Nonostante la tendenza realista e alcuni intervalli durante i quali nel romanzo è prevalsa l'urgenza della testimonianza, questa promessa di avventure si è conservata anche nel XX secolo. Se in Kafka la questione della verosimiglianza del racconto risulta indecidibile – come poi in certe invenzioni di Gombrowicz – a partire dagli anni Sessanta del Novecento il romanzo ha ricominciato a giocare con le convenzioni della realtà presentando vicende scombinata, storie parallele a quella ufficiale, eventi improbabili e talvolta del tutto insensati. Si pensi solo a certi libri di García Marquez, o a quelli di Pynchon; se si prendono in considerazione i romanzi di consumo questo elemento rappresenta una costante, invariata anche nei periodi di 'ritorno alla realtà'.

Seguiamo ora un po' più da vicino il destinatario di queste promesse.

Un giovane scolaro si ferma in una biblioteca, si guarda intorno e toglie un libro dallo scaffale. Siamo nel periodo delle sue prime letture libere. Quando apre il romanzo lo fa con una disposizione fiduciosa alla scoperta di una realtà alternativa alla propria, una

realtà che però sente già propria, possibile, condivisibile in termini di immaginazione. Sia che egli creda che la realtà sia evidente, sia che non lo creda, si tratti di vicende realistiche o del tutto fantastiche, il romanzo gli offre soprattutto narrazioni appassionanti. Il carattere inedito, sorprendente delle avventure scritte in un romanzo rimane anche in epoca contemporanea uno dei migliori intermediari fra l'autore e il lettore e dunque un aspetto centrale della passione romanzesca, che si nutre proprio a partire da queste prime letture.

A causa di questa passione e delle sue possibili conseguenze nel corso della storia il romanzo è stato visto con sospetto e spesso chiamato in giudizio da parte di autorità politiche, religiose e formative che, nel caso in cui il limite tra finzione e realtà quotidiana non risultasse evidente, lo hanno imposto con forti restrizioni e con la censura. Il timore che il romanzo non fosse riconosciuto a sufficienza come 'cosa da non credere' era molto diffuso: il rischio di identificazione e quindi di emulazione dei comportamenti dei personaggi da parte dei lettori era ritenuto troppo elevato, rischio che interessava una società poco alfabetizzata in cui le rare letture, per lo più devozionali o edificanti, di norma esortavano proprio all'emulazione. Più il romanzo si è avvicinato al realismo, più questa preoccupazione è cresciuta. Questo singolare timore per l'identificazione nei personaggi, dietro l'attenzione per le fragili coscienze dei lettori nasconde a stento la diffidenza nei confronti dell'autonomia di pensiero, diffidenza che trova nel romanzo un antagonista irriducibile. Per secoli trascurato e posto ai margini della cultura alta, il romanzo ha favorito l'espressione individuale e la diffusione sociale della lettura, promuovendola nel senso di una pratica silenziosa, privata e non istituzionale. Da una posizione secondaria e talvolta disagevole, la scrittura e la lettura del romanzo hanno costituito nel corso del tempo un esercizio di libertà.

2. In termini strettamente formativi la narrazione letteraria è rimasta per lo più relegata alla funzione di mezzo per l'apprendimento linguistico; è stata ritenuta strumento poco significativo per la conoscenza della realtà perché considerata del tutto aliena al pensiero analitico o scientifico, secondo un'opinione che risale fino a Platone e Aristotele. Perché la narrazione riconquisti valore bisogna riprendere l'insegnamento concreto della novellistica basso-medievale, l'importanza attribuita all'esperienza da Machiavel-

li, alla fantasia da parte di Vico, o ripercorrere la tradizione empirista inglese.

Nella storia unitaria italiana il rapporto tra romanzo e istituzioni formative appare molto contrastato. Si sviluppa attraverso l'adozione di opere dal contenuto edificante, 'romanzi di scuola' come *Giannettino* (più di *Pinocchio*) di Collodi o *Cuore* di De Amicis, e procede poi con l'adozione di rifacimenti di queste opere, romanzi pesantemente moralistici e molto meno significativi, come ricorda Antonio Faeti nel saggio *Un tenebroso affare. Scuola e romanzo in Italia* (tratto da *La cultura del romanzo*, a cura di Franco Moretti, 2001). I malintesi didattici producono conseguenze a lungo termine. Proprio al contesto formativo, nell'eccesso di schede e prescrizioni elencatorie, va ricondotta secondo Faeti l'origine della mancata diffusione della lettura nella società italiana: una lettura che la scuola ritiene esperienza individuale e quindi poco realizzabile in classe, e che ha considerato a lungo pericolosa perché troppo favorevole all'autonomia dell'alunno rispetto alla centralità del docente. Questa diffidenza ha provocato una marginalizzazione del romanzo in ambito didattico che è finita solo in un secondo momento, grazie a un'altra soluzione poco apprezzabile. Il romanzo è stato infatti reintrodotta in classe con una pratica di lettura analitica condotta non tanto per comprendere l'effettiva costruzione dell'opera, ma per ricavarne elenchi e schemi concettuali, per ridurre la narrazione unicamente al suo contenuto informativo. La storia disastrosa della ricezione scolastica dei *Promessi sposi* a questo riguardo risulta emblematica. In anni più recenti, poi, in una versione banalmente divulgativa dello strutturalismo, la lettura scolastica del romanzo si è ridotta a volte al semplice e geometrico riconoscimento delle categorie narratologiche, o a poche osservazioni sulla distinzione tra *fabula* e intreccio. Faeti nel 2001 arrivava al punto di osservare che «l'assassinio scolastico del romanzo, con le schedine come soluzione finale, è più che mai in atto». Da questo punto di vista, nonostante gli sforzi di un gruppo minoritario di insegnanti, l'affermazione non sembra affatto esagerata.

3. Eppure il romanzo – in particolare il *Bildungsroman*, il romanzo di formazione – ha accompagnato gli anni di adolescenza di generazioni di studenti, che nelle loro letture individuali si sono idealmente confrontati con i personaggi, assorbendo involontariamente anche la lezione narrativa dei loro autori. Non si può affermare che il lavoro della coscienza, la costruzione di un'*identità*

non siano interessati dal confronto con questi esempi narrativi. Nei termini dello sviluppo di un'espressione, il quesito si fa ancora più semplice: come nel caso dell'ascolto di un racconto orale, anche in quello della lettura il ritmo e la cadenza di una narrazione hanno nutrito le espressioni individuali e le aspettative letterarie. Il processo meriterebbe una lunga riflessione. L'ascolto abituale della musica leggera, legata a schemi armonici semplici e ripetitivi, nutre l'orizzonte d'attesa, nel senso che l'orecchio dell'ascoltatore attende che lo sviluppo della melodia ritorni sull'accordo iniziale (anche un orecchio poco istruito *sente*, ad esempio, che una settima di dominante ricondurrà alla tonica della tonalità da cui si è partiti). Allo stesso modo i romanzi hanno influenzato l'espressione dei lettori, il loro stile, ma hanno nutrito anche le loro aspettative, e non solo in senso positivo, quando i lettori hanno sperato in una replica materiale delle vicende narrate nei libri. Bisogna quindi tornare ancora una volta ad interrogarsi sull'*influenza* dei romanzi, riportandoli però al centro dell'attenzione in tutta la loro complessità. In che modo le avventure possono essere prese alla lettera? Qual è la lezione di queste avventure? Quale saggezza insegna il romanzo? Come influenza la nostra conoscenza del reale e la nostra espressione? La risposta a questi interrogativi non può essere univoca. La saggezza del romanzo è sempre ironica, pronta a cogliere le ambiguità dell'esistenza.

Più che confrontarsi con le istituzioni formative – come fanno molti lavori, ad esempio il recente e riuscito *Elogio del ripetente* di Eraldo Affinati – il libro che qui si presenta cerca di indagare il rapporto tra romanzo e formazione attraverso questi interrogativi, a partire da un lungo dialogo con Michele Mari, che illustra *il beneficio dell'influenza* della tradizione romanzesca, sottolineando il peso che le narrazioni assumono nello sviluppo dell'espressione di un individuo e l'eredità che gli autori trasmettono in termini artigianali.

Dopo una parte di ordine generale sul legame tra romanzo e formazione, il volume procede seguendo un ordine cronologico, a cominciare dalla seconda metà dell'Ottocento con il contributo di Alessandro Raveggi che si sofferma sul rapporto tra formazione e deformazione messo in gioco dal già citato *Giannettino* (1877) di Collodi e da *Ferdydurke* (1937) di Gombrowicz, due prospettive profondamente diverse sulla realtà dell'istruzione e sull'oscuro passaggio fra giovinezza e maturità. Giancarlo Alfano parte invece da alcune suggestioni offerte da *Storia naturale della distruzione*

di Sebald per riflettere sulle rappresentazioni della distruzione di massa nel cinema e nella letteratura italiana, ripercorrendo opere di Rossellini, Visconti, Testori, Caproni, ma soprattutto di Berto e di Parise, al fine di indagare il complesso legame formativo fra le generazioni che la Seconda guerra mondiale ha spezzato e che la letteratura ha cercato di riannodare.

Il saggio di Gianni Celati – un omaggio prezioso al Seminario Internazionale sul Romanzo – analizza la rappresentazione del maschio italiano nel cinema di Federico Fellini, che è ad un tempo la narrazione di un complesso fenomeno antropologico e un'illustrazione degli effetti delle disavventure che hanno caratterizzato l'educazione maschile in Italia nel Novecento. Massimo Rizzante si concentra su un giorno del 1954 del grande scrittore slavo Ivo Andrić, chiuso fra la tragedia storica, il suo impegno diplomatico e la realtà dell'arte. In una serie di considerazioni sul romanzo *La corte del diavolo*, Rizzante illustra le difficoltà di Andrić, il suo insegnamento e la necessità di rimanere fedeli alla condizione umana.

Il contributo di Alessandro Gazzoli segue la complessa formazione di Giorgio Manganelli, la sua esigente concezione estetica e la sfiducia nelle declinazioni secondo-novecentesche del romanzo, che lo spinge a cercare stimoli nelle confessioni e nella picaresca (alle origini del romanzo di formazione nel prediletto ambito inglese); a sottolineare il carattere formativo della fiaba (fino a quella singolare fiaba che è *Pinocchio*) e a interrogarsi sulla pratica di scrittura del diario (anche in un confronto col *Mestiere di vivere* di Pavese).

Riflettendo su un romanzo in grado di rinnovare se stesso e di proporsi quindi come opera rilevante anche in termini formativi, Helena Janeczek introduce uno dei libri più importanti degli ultimi anni, *2666* di Roberto Bolaño, romanzo in grado di risolvere l'apparente dicotomia tra la finzione e l'opzione realista in un affresco di vaste proporzioni, diviso in cinque parti, che presenta nella sua quarta parte, nel caso del femminicidio di Ciudad Juárez, una declinazione contemporanea del problema inerente l'origine del Male.

Il contributo di Pia Petersen cerca di definire quale sia oggi l'ambito materiale in cui lo scrittore si muove e quale il tentativo di conoscenza che lo scrittore mette in opera nei confronti della realtà (a fronte di uno *storytelling* mediatico del tutto pervasivo che si pone davanti alla realtà come uno schermo opaco). In accordo con

una lunga tradizione romanzesca, lo scrittore smaschera la retorica narrativa corrente e procede da una posizione estetica di radicale contrasto contro la *telerealtà*.

Conclude il volume l'intervento di Enrico De Vivo che riporta l'attenzione sullo spazio del romanzo e della narrazione nell'ambito operativo della scuola. De Vivo si concentra prevalentemente sulle ragioni della scrittura narrativa, che non si riassumono nella semplice acquisizione di una serie logicamente ordinata di procedure, né si possono ridurre a un gruppo di "competenze".

WALTER NARDON

Questo volume nasce dall'esperienza del quarto Seminario Internazionale sul Romanzo – SIR IV 2011-2012, organizzato dalla Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Trento in collaborazione con il Liceo Scientifico "Leonardo Da Vinci", sempre di Trento. Ringrazio i referenti istituzionali che hanno reso materialmente possibile l'iniziativa: Pietro Taravacci, direttore dell'allora Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici e attuale direttore della collana "Labirinti" del Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Trento; Alberto Tomasi, dirigente del Liceo Scientifico "Leonardo Da Vinci" e Amedeo Savoia, referente IPRASE per il progetto "Scuola d'Autore". Un ringraziamento particolare va a Massimo Rizzante, responsabile scientifico del SIR, con cui il ciclo di incontri è stato ideato, e ai vari *discussant* che con ruoli diversi sono intervenuti: in primo luogo Carla Gubert e Paolo Tamassia, quindi Simona Carretta, Francesca Lorandini, Carlo Tirinanzi De Medici e Stefano Zangrando. Ringrazio Alberto Tomasi e Michele Dossi per la collaborazione in termini logistici, Francesca Lorandini per il supporto organizzativo e per la consulenza editoriale e Lia Coen per la cura in fase editoriale.

IL BENEFICIO DELL'INFLUENZA
MICHELE MARI RISPONDE A WALTER NARDON

WALTER NARDON:

In un passo della Vita di Benvenuto Cellini (Libro I, cap. 12) si accenna alla «scuola del mondo», vale a dire alla famosa vicenda in cui Michelangelo e Leonardo furono incaricati di affrescare ciascuno una parete nella Sala del Maggior Consiglio – poi Sala dei Cinquecento – in Palazzo Vecchio a Firenze. I due maestri cominciarono il lavoro, prepararono i cartoni, ma non conclusero mai le loro opere. Cellini ricorda che, finché i due lavori «gli stettero in piè, furno la scuola del mondo»: tutti quelli che volevano intraprendere un mestiere nelle arti dovevano studiare le opere in progress. Le intenzioni dei maestri, come pure le due opere incompiute, sono note oggi solo dalle copie che gli allievi realizzarono. Una copia famosa della Battaglia di Anghiari di Leonardo è opera di Rubens, che naturalmente la rielaborò a partire da un'altra copia. La sala fu infatti conclusa seguendo un nuovo progetto: Giorgio Vasari ebbe l'incarico di risistemarla e di affrescarla, così gli abbozzi delle due opere furono ricoperti e andarono perduti (anche se gli Americani li stanno ancora cercando). La vicenda, cui si ispira questo seminario, ricorda che chiunque voglia impegnarsi nell'arte deve confrontarsi con le opere dei maestri e deve cominciare a farlo fin dagli anni della sua formazione, oggi diremmo da quelli dell'istruzione scolastica. Quale forma prende, però, questo rapporto? In che modo ci si confronta con i maestri? Cosa resta di questo confronto? Molti anni fa, riflettendo su questo tema, Harold Bloom parlò di angoscia o ansia dell'influenza: The Anxiety of Influence. Scegliendo di intitolare questo incontro Il beneficio dell'influenza, hai espresso l'intenzione di partire da una prospettiva che si oppone decisamente al libro di Bloom. Ti ringrazio e ti cedo dunque subito la parola.

MICHELE MARI:

Partirò dall'occasione contingente che mi ha fatto venire in mente questo titolo. Ero stato invitato da Marcello Fois a tenere una lezione in una scuola di scrittura, a studenti che avevano già superato numerosi corsi ed esami. Preciso che non ho mai voluto insegnare in una scuola di scrittura, perché non credo che la scrittura letteraria sia una materia insegnabile, perché non credo di essere la persona adatta, perché non saprei da che parte cominciare. Quando invece mi si chiede di parlare delle mie idiosincrasie, o del modo in cui io lavoro, allora rispondo: se vi interessa ve lo racconto, ma senza alcuna ambizione cattedratica e senza alcuna intenzione esemplare.

Fois mi disse: «Abbiamo un problema in cui da mesi siamo incartati. Vorrei la tua illuminante parola. Il problema è che io mi sto sforzando di far capire a questi ragazzi pieni di talento e di buona volontà l'importanza della lettura, della conoscenza dei classici – dove per classici non si intendono solo Eschilo o Tucidide, ma anche Kafka o Gadda – perché questi ragazzi hanno un senso della tradizione azzerato, o continuamente autoazzerantesi. Pensano che la lingua e la letteratura nascano con una nuova percezione del mondo e che tutto ciò che per loro è e sarà letteratura debba avere più o meno la loro età biologica. Il resto è vecchiume, qualcosa di molto rispettabile e di molto bello, come una vecchia magione di campagna tanto lussuosa da non essere mantenibile, perché per farlo ci vorrebbero maggiordomi, inservienti, giardinieri. Morale, la grande letteratura tanto è bella quanto impraticabile, e perciò la si lascia sullo sfondo. Vorrei far capire a questi studenti perché invece la grande letteratura deve essere aggredita, violentata, ci si debba dialogare, ci si debba muovere al suo interno, non ci si debba solo sentire nani sulle spalle dei giganti. Certo ci si può sentire nani, ma fra i piedi dei giganti, in mezzo ai giganti, non sulle loro spalle, come se quei fiumi, quell'erba, quelle radici non ci appartenessero più.»

Fois si è quindi tirato da parte. La discussione si è dunque svolta fra me e gli studenti, che hanno cominciato a pormi delle domande. L'obiezione più frequente era questa: «Io quando leggo un classico, e so che ne esistono tanti altri, vengo preso dallo sgomento e dalla mortificazione, perché mi dico: a che cosa vale che mi impegni a scrivere di quei dati turbamenti, di quei lutti, gioie, avventure, se sono state già raccontate così bene, e pare

insuperabilmente, da Conrad, da Maupassant, da Gadda?» Di qui la convinzione che tutto sia stato già detto e che a noi non resti che il misero e avvilito ruolo di epigoni, di ricamatori alessandrini, di chi possa più o meno dottamente girare intorno alle cose, ma con lo spirito di chi scrive una nota al testo, non di chi entra nel testo. Altri mi hanno detto: «La grande letteratura è impraticabile, è imbarazzante, perché è ridotta a cartigli dei Baci Perugina. Quella famosa frase di Shakespeare non è più contestuale al mondo di Shakespeare, ma è divenuta contestuale ai cioccolatini. Dante: “Amor ch’a nullo amato amar perdona”, una frase divenuta ora *kitsch*, blasfema.» Su questo punto devo dire che ho avuto poco da rispondere. Ho avuto molto più da dire sul primo interrogativo, su ciò che quei ragazzi confessavano in termini di frustrazione e di rinuncia. Ho cercato di far capire che certe cose non solo si possono continuare a dire bene e originalmente anche se sono state già dette, ma che ci sono cose – anzi, la letteratura è proprio la patria di queste cose – che si possono dire *solo perché* sono state già dette, *proprio perché* sono state già dette. Ho citato quel famoso paradosso di La Rochefoucauld che dice più o meno: se gli uomini non avessero mai sentito parlare dell'amore, se non avessero mai letto un libro d'amore, se non sapessero che esiste al mondo qualcosa che si chiama innamoramento, non si innamorerebbero, ubbidirebbero solo ad impulsi primari e animali. Che è poi quel che ci dice anche Dante. Paolo e Francesca cadono nel peccato non perché – e in questo Dante si contraddice felicemente – siano lussuriosi e incontinenti, no, cadono nel peccato a causa della forza e del fascino della letteratura. Leggono del bacio di Lancillotto e Ginevra e in quel momento cambiano il loro destino, e diventano a loro volta personaggi letterari, perché quello che è stato il destino esemplare di Lancillotto e Ginevra diventa anche il loro. Chissà quanti adolescenti si sono dati il primo bacio (o almeno lo hanno immaginato) avendo letto di Paolo e Francesca...

Non solo. Se pensiamo a tutta una serie di situazioni che non esistevano nella percezione, che non avevano nome, e che hanno incominciato a definirsi alla nostra coscienza di lettori o di scrittori (qui non sto ancora distinguendo il rapporto che ha un lettore con la tradizione da quello che ha uno scrittore), ci rendiamo conto di quante percezioni e sensibilità ci siano state regalate dalla letteratura: come se la letteratura ci avesse dato dei

filtri cromatici, delle lenti, degli amplificatori. Grazie alla potenza dell'arte noi leggiamo la realtà molto più profondamente, molto più archetipicamente (e molto più esteticamente) di quanto potremmo farlo senza letteratura. Quando, nella pagina sportiva di un quotidiano, si legge di un litigio fra il presidente e il suo allenatore, o tra l'allenatore e la squadra, e si apprende che all'interno dello spogliatoio della Cavese o della Sanbenedettese c'è una sorta di spaccatura shakespeariana, ci potrà essere un involontario effetto di parodia, ma sarà anche un'occasione per andare sotto alle cose, e vedere quanto di drammatico, di metastorico, di metacalcistico, si celi in esse.

È stato detto da tutti, ed è diventato un luogo comune, che dopo Leopardi la luna non è più la stessa. Non c'è solo la luna piena, quella calante, la falce a ponente, la gobba a levante, la luna limpida: no, dopo Leopardi c'è anche la luna leopardiana, che non è un satellite, è un pianeta. Esiste. Chiunque di noi in certe sere la guarda e la riconosce. La letteratura ha aggiunto qualcosa alla realtà, ha creato qualcosa. C'è un bellissimo racconto di Borges, *Una rosa gialla*, dove si narra del cavalier Marino che scrive l'*Adone* e si dispera perché ha l'ambizione di restituire la complessità gaddianamente barocca e imprevedibile del mondo – un po' come i geografi del famoso racconto della mappa dell'imperatore, che vogliono cartografare in scala 1:1 il mondo e alla fine soffocano il mondo sotto una carta grande come il mondo stesso. Marino ha l'ambizione di dare un corrispettivo verbale del mondo, e quindi scrive l'*Adone*, anche se è continuamente preso da momenti di sconforto perché si rende conto che per quanto lungo e bello il suo poema non sarà mai come il mondo. Il mondo sarà sempre più ricco, più vario del suo poema. Anche se per un istante il suo poema raggiungesse il mondo, un secondo dopo il mondo sarebbe già lontano, avrebbe già prodotto un nuovo filo d'erba, un nuovo girino, una nuova gemma. Di colpo Marino si rende conto di cosa sia l'arte: non specchio del mondo, come si va ripetendo platonicamente, non riflesso, epitome del mondo, rincorsa riassuntiva del mondo: no, l'arte è *una cosa*, una realtà, un oggetto che viene aggiunto al mondo, e di colpo Marino si rende conto del senso della propria vita: quella rosa gialla che descrive nell'*Adone* non è la copia vacua e verbale delle rose vere, ma è un'altra rosa, una rosa *sui generis*, che si aggiunge alle rose. Il rapporto non è vicario, non è subordinato.

Sono esempi un po' difforni e casuali, ma sono esempi che ci portano a sospettare che, a furia di leggere libri, a furia di interiorizzare aggettivi anche abusati come kafkiano o proustiano (oggi anche chi non ha letto Kafka o Proust capisce, se non è del tutto sprovvisto, cosa si intende con questi termini), troviamo forme di arricchimento, forme di sensibilizzazione, sensori che fanno sì poi che, nei confronti della vita, o di quella vita di secondo grado che è la letteratura, il grande lettore abbia molte più antenne, perché ha vissuto più vite. Vi chiedo: perché quando leggo un romanzo – e posso addirittura essere pagato da un editore per farlo – posso stabilire (certo anche sbagliando) che si tratta di un capolavoro o di una schifezza, oppure posso sospendere il giudizio perché il romanzo appartiene ad un genere che non fa per me? Perché invece chi ha letto pochi romanzi, o li ha letti solo obbligato dalla scuola o dalla famiglia e mai per proprio piacere, non è capace di fare altrettanto? Perché io di romanzi ne ho letti infinitamente di più, perché li ho letti con passione e trasporto quasi religioso, perché li ho letti ogni volta come entrassi in un mondo di cui accettare ciecamente le convenzioni e le regole, come quando si sogna e si è totalmente pervasi da quelle angosce e da quelle gioie, secondo quella che Coleridge chiamava la volontaria sospensione dell'incredulità. Rimanete chiusi due ore in una sala cinematografica, vedete un film di fantascienza, totalmente inverosimile, ma trepidate, palpitate, vi emozionarete, perché avete sospeso l'incredulità. Provate ad andare al cinema con una persona che non ha mai visto un film di fantascienza. È l'esperienza più irritante del mondo. Sei lì, vedi *Alien* e sei solo nell'astronave col mostro, e quell'altro ti comincia a dire, dopo due minuti: «Che scemenza. Ma figuriamoci». È raggelante. Poi quello magari legge la Bibbia e non dice mai: «Ma figuriamoci».

Aver letto tanto mi ha consentito di vivere tante vite alternative alla mia (che, evidentemente, se ero un tale compulsivo lettore, non doveva essere molto gratificante); e il fatto che per me la letteratura fosse quasi tutto ha fatto sì che, 'da grande', quasi per una sorta di riflesso pavloviano, tutte le emozioni, distrazioni, evasioni, scioglimenti emotivi, commozioni, esaltazioni che già a loro tempo provocavano quel meccanismo di ricreazione che è il parlottio interiore (il vero lettore entra nel libro e a libro finito lo prosegue), si traducessero per contagio, per una sorta di infezione, in letteratura. Non esiste un grande libro che non sia in-

fetto, diceva Manganelli, che non sia il regalo a doppio taglio di un untore. Un grande libro non ti lascia più come prima. Se hai letto la *Cognizione del dolore* non sei più come prima, soprattutto se hai avuto certe esperienze; ma anche se non le hai avute. Mi ricordo che in età non sospetta, quando lessi *I turbamenti dei giovani Törless*, ne rimasi turbato ben più del giovane Törless. I turbamenti erano i miei. Quando ho fatto il servizio militare e ho incontrato figure di prevaricatori simili a quelli che tormentano il povero Törless, ho vissuto il mio servizio in quella chiave. Il che mi è stato anche utile sul piano pratico, perché sapevo come il libro è andato a finire, e comunque sapevo anche quanta miseria e quanta povertà umana ci fosse dietro quella violenza. Era come se in quella vita ci fossi già passato. Con questo non voglio dare della letteratura un'idea di catalogo delle vite possibili, come se leggendo di più fossimo più attrezzati, perché posso leggermi tutta la letteratura sul pugilato, da Hemingway a Jack London, ma se poi litigo con uno più grosso di me, con quattro sberle mi mette a terra. Da questo punto di vista, anzi, la letteratura è per definizione ciò che 'non serve'.

W. N.:

Possiamo dunque comprendere il beneficio dell'influenza come amplificazione delle possibilità del lettore, come interesse per le vicende dei personaggi che seguiamo sulla pagina, 'io-sperimentali' che ci arricchiscono suscitando in noi la percezione di un'alternativa alla situazione che ci troviamo a vivere. Noi arricchiamo la nostra interpretazione della realtà di sfumature nuove, di aggettivi nuovi, di uno spazio e di un tempo nuovi. Questo se ci limitiamo all'influenza della lettura intesa in termini generali. La lettura di questi grandi libri, però, non cambia solo la nostra percezione del reale, interviene con qualcosa che diventa molto evidente quando ci poniamo davanti a un foglio di carta, o a una tastiera. Il tono generale di una pagina, il ritmo della frase conosciuto in un libro restano dentro di noi e tendono a riproporsi in quello che scriviamo; anzi, in qualche modo lo favoriscono. E l'influenza è tanto più evidente quanto meno ne siamo coscienti. Tuttavia, se scegliamo di dedicare la vita a scrivere dobbiamo diventarne più che coscienti. Dobbiamo saper riconoscere questa influenza, se vogliamo conquistare la nostra espressione.

M. M.:

La letteratura tradizionale preesisteva allo scrittore. Il canone, il genere, gli stili preesistevano allo scrittore. Chi decideva di intraprendere questa attività aveva davanti poche soluzioni: tragedia, commedia, epica, lirica. Una volta eletta una di queste macro-opzioni, sapeva che aveva delle scelte sempre più codificate, termini sempre più cogenti. Al limite, l'oggetto, lo stile, la lingua e il metro coincidevano: c'erano cose che potevano essere dette solo con un sonetto, quattordici endecasillabi divisi in un certo modo. Prima che con il barocco si incrinasse questo sistema e si incominciasse a sperimentare, ci sono stati secoli nella nostra tradizione in cui il problema della scelta dell'argomento e del modo non si ponevano. Il vero problema era quello dell'ortodossia, e al tempo stesso, nella coscienza degli autori più grandi, il problema di un rapporto dialettico con la tradizione. Essere *dentro* la tradizione senza ripeterla meccanicamente, essere riconoscibili come anelli di quella tradizione ma anche come personalità originali. Per questo occorre un grandissimo rispetto della tradizione (ai limiti della venerazione), ma occorre anche un forte carattere. Pensate a Torquato Tasso, che nel pieno della sua creatività si è quasi suicidato artisticamente massacrando più di quanto lo censurassero i retori. Tasso ha vissuto la sua originalità in termini di colpa, forse anche perché non aveva sufficiente narcisismo per dirsi: «Me ne infischio, vado avanti, sono Torquato Tasso». Oggi questo tipo di conflitto è impensabile, perché la maggior parte degli scrittori non ha più alcun rapporto con la tradizione (e intendo un rapporto *vitale* con la *grande* tradizione), non più gloriosamente attraversata né drammaticamente subita ma semplicemente evitata, rimossa.

Più sbrigativamente voglio anche dire che l'influenza ci angoscia solo se ce ne facciamo influenzare. Nel caso mio, fin da bambino, la nozione di influenza – anche se non sapevo cosa fosse e non la chiamavo certo così – coincideva con la percezione di essere stato tenuto a battesimo e preso per mano da tanti maestri che mi avevano insegnato di tutto: uno, un ritmo; uno, una parola strana; uno, un termine marinaro; uno, l'arte dell'ambiguità; uno, l'arte della *suspense*; uno, l'intreccio. Ognuno qualcosa di distintivo. Questo ha fatto sì che quando ho cominciato a scribacchiare sentissi il problema opposto. Come se uno dovesse costruire una casa in un prato e gli altri paesani,

per fargli un regalo, gli portassero delle carrettate di legname, chiodi, eccetera, tanto da avere materiale per costruire non una casa, ma dieci case, un paese intero. Mi sentivo nutrito, anche a livello di voci, di confabulazioni nella mia testa. E questo non mi paralizzava, mi dava anzi un senso di euforia, come se mi rendesse consapevole che tutto era già incamerato. Come dice Borges in un altro racconto, era come se io avessi già dentro di me tutti i racconti possibili e si trattasse solo di trovare le giuste combinazioni.

W. N.:

Nella tradizione narrativa esiste, certo, una linea genealogica molto consapevole di sé. In questa linea uno scrittore può prendere in mano un libro di Thomas Mann e decretare che questi non sia nessuno, come faceva Nabokov. Qui ci troviamo in presenza di un artista che ha una personalità forte al punto da accettare un confronto con qualsiasi autore gli venga posto davanti, ma le cose non vanno sempre in questo modo. Ci sono casi più insicuri e tormentati, senza arrivare a quello di Tasso. È vero che il tormento affligge di norma persone orgogliose, tuttavia a volte questo tormento prende strade diverse, sotterranee, difficili da seguire. Il giovane Gadda del Racconto italiano di ignoto del Novecento non sa ancora dove andare, non sa se col lavoro di ingegnere riuscirà a diventare uno scrittore, ma ha un'intenzione chiara: vuol scrivere un romanzo in quattro mesi per concorrere al premio di un editore. Sappiamo, però, che Gadda non ha mai finito un romanzo in vita sua, non già in soli quattro mesi. Rispettare la scadenza gli è quindi impossibile. Così fallisce, ma diventa uno scrittore. Un altro esempio. Kafka non era privo di orgoglio – come scrive Canetti nell'Altro processo – ma anche in questo caso il tormento prese una strada sotterranea, in cui l'ego non era così manifestamente forte da portarlo a dire degli altri quello che Céline diceva di Proust.

M. M.:

Céline si scagliava contro Proust perché quello era il suo modo di fare i conti con la tradizione; senza aver prima interiorizzato l'armonia sintattica proustiana non avrebbe mai 'inventato' i suoi famosi tre puntini. Io ho avuto nei confronti di alcuni autori l'atteggiamento opposto: penso a Stevenson, Jack London, Conrad, Melville, un rapporto di venerazione tale per cui mai avrei

potuto imporre la mia voce in termini di rifiuto della loro. Sto dicendo che se ti senti non esautorato in quanto tutto è già stato detto, ma una specie di ventriloquo attraverso cui quelle voci continuano a parlare, non sei più un pupazzo di legno, sei un essere vivo, un essere che senza nemmeno accorgersene se ne trova una tutta sua, di voce. Quante volte abbiamo visto film *horror* in cui una marionetta diventa un demone che costringe il suo padrone a fare ciò che essa vuole? Io come scrittore mi sono sentito così. Prima un balbettante apprendista, che ha fatto anche il ventriloquo perché, anche senza avere una concezione manieristica della letteratura, è inevitabile che all'inizio si faccia il verso a qualcuno. Poi, ed è sempre così, il ventriloquo ha trovato la propria voce. È così anche nei giochi. Perché il bambino gioca a cowboys e indiani? Perché ha visto un film di John Ford, poniamo, e allora parla e si atteggia secondo i canoni che ha appreso in termini cinematografici. Se non avesse visto il film giocherebbe in modo non convenzionale, e ci sono giochi in cui la convenzione è tutto.

Il primissimo racconto che ho scritto (nella mia fantasia era un romanzo), dato che in quel periodo leggevo molto Poe, Lovecraft, il *Dracula* di Bram Stoker, si intitolava *L'incubo nel treno*. Era un *thriller-horror*, se oggi dovessero collocarlo. La cosa particolare non è tanto il racconto in sé quanto il modo in cui l'ho scritto, in cui l'ho reificato, perché ho preso un cartoncino nero, ho messo dentro dei fogli – i miei erano grafici, perciò avevo in casa del materiale e avevo ereditato un po' di pratica – li ho rilegati, ho goffrato e cucito la copertina, ho preparato un frontespizio. Ho messo 'Michele Mari' come autore, 'Mari Michele' come editore, e poi 'Collana Libri neri, numero 1'. Il gioco, più che nel racconto, era nel confezionamento, frutto a sua volta dell'aver maneggiato tanti oggetti che erano libri. In questo caso l'influenza della letteratura nera o gialla è stata linfa, vita, energia.

Siccome penso che le forme artistiche siano ricche, generose, imprevedibili, interagenti di volta in volta in modo dialettico con le persone, ho sempre creduto che il tempo e la moltiplicazione dei romanzi non esaurisse il dicibile. Il 90% dei libri che escono sono tutti uguali, sono fatti con lo stampino. Cosa esauriscono? Esauriscono se stessi, non esauriscono nulla. Quindi, non solo di cose da dire ce ne sono sempre e sempre ce ne saranno, ma il fatto che i limiti sembrano essersi ristretti rende il gioco

più interessante. È come quando Dante si trova a dover fare le acrobazie in una terzina per chiudere rime difficilissime. E guarda caso proprio in quei punti gli escono delle terzine geniali, perché ha il canto limitato. Naturalmente, poi, ogni autore ha le sue profilassi e i suoi campanelli d'allarme. Alcuni temi per me sono tabù, nel senso letterale del termine, perché so che li darei il peggio di me, la mia prosa sarebbe opaca, stentata. Per esempio storie d'amore, scene di sesso.

Sempre rifacendomi al tema dell'incontro, alla parola *beneficio*, che non è una gran parola, lo ammetto, ma è quanto di meglio sia riuscito a trovare, specularmente, rispetto all'*angoscia* di Bloom, penso a tutto il filone della letteratura di mare. Sono convinto che Stevenson, Melville, Conrad, London, chi più chi meno – perché non tutti hanno sempre e solo scritto di mare – si siano divertiti, si siano appassionati proprio perché il filone già esisteva, abbiano sentito il piacere di essere una perla della collana. Credo che qui narcisismo ed ego contino poi fino a un certo punto, in quanto il piacere di far parte di una compagnia è premio a se stesso. Se io sono un appassionato del pallone e mi invitano a giocare nella mia squadra del cuore, o forse solo anche a portare le borse col ghiaccio, per me è un grandissimo onore. Non pretendo di diventare il numero dieci di quella squadra. Soltanto andare in pizzeria con loro, dopo la partita, lo riterrei un privilegio. So che può sembrare un discorso ingenuo, ma spesso scrivere di determinati argomenti, secondo determinate retoriche e determinate topiche dipende anche da un elemento affettivo. Così come noi ci scegliamo certi amici, andiamo in certi ristoranti, ci vestiamo in un certo modo, andiamo a funghi o non andiamo a funghi, andiamo a pesca o non andiamo a pesca. Frequentiamo certi scrittori e non altri per avere degli amici di famiglia, e gli scrittori pure, fra di loro, si frequentano e si vampirizzano, si copiano, si sfottono, gareggiano. Da qui nascono i grandi sodalizi, i grandi incroci per cui sembra che tutto il meglio della letteratura si sia consumato in quel trentennio in quel determinato punto del mondo, Londra o Vienna o Parigi o Roma.

C'erano due grandissimi amici, di solito considerati inglesi, mentre in realtà uno era un americano trapiantato in Inghilterra, Henry James, e l'altro uno scozzese, Robert Louis Stevenson. Questi due scrittori, che si stimavano enormemente e hanno intrattenuto un bellissimo carteggio in cui discutono dei propri li-

bri, hanno parlato molto di queste cose. A Henry James, che aveva una stima assoluta di Stevenson, non andava giù che questi continuasse a scrivere storie di pirati. «Ma come, uno come te, con la penna che hai tu, che potrebbe scrivere le cose più profonde, più psicologicamente raffinate del mondo, bamboleggia con queste storie di pirati, di cocodrilli, di gente ubriaca di rum nelle taverne?» Stevenson gli rispose pubblicamente su una gazetta da Edimburgo e gli disse: «Caro Henry, evidentemente tu non hai mai giocato ai pirati da bambino, perché se avessi giocato ai pirati non mi faresti questa obiezione.» Piccato, James, che forse non aveva bene inteso l'argomento, rispose: «Sì, in effetti non ho mai giocato ai pirati da bambino e ne sono ben contento, perché quello dei pirati era un gioco stupido.» Allora Stevenson, con la grazia che gli è propria, disse: «Benissimo, l'argomento è chiuso per sempre. Adesso sappiamo tutti quello che abbiamo sempre sospettato: il signor Henry James non è mai stato bambino.» Quindi, da parte di Stevenson, la frequentazione di questo genere è stato un atto volutamente regressivo. Pensiamo anche a uno scrittore così diverso come Dickens, che parla di scioperi, di problemi sociali, di governi: ma quand'è che Dickens è Dickens? Quando parla di bambini, quando parla di orfani, quando lui stesso torna bambino. Non penso solo a *Oliver Twist* o a *David Copperfield*, ma anche al suo racconto più famoso, il *Racconto di Natale*, in cui Dickens si è trasfuso in Ebenezer Scrooge, questo vecchio cattivo, misantropo, acido, che però ci commuove perché, quando vede se stesso bambino e capisce che è diventato così perché era un bambino sempre solo, che nessuno invitava a giocare, dà luogo a una grande trovata dello scrittore: noi ci commuoviamo, lui no. Lo vediamo solo nell'aula, mentre tutti stanno fuori a giocare e lui si dice: «Già, chissà perché me ne stavo tutto solo nell'aula? Forse mi andava così.» Noi ci commuoviamo, lui lo trova normale. (Questo tema regressivo, questa esuberanza del motivo infantile è anche il motivo per cui la letteratura libera l'inconscio e più lo libera quanto più è sorvegliata. Personalmente, ritengo che il più grande regista dei nostri tempi sia stato Kubrick perché, notoriamente perfezionista, ha fatto dei film – tranne l'ultimo, che gli perdoniamo – che sono dei cristalli, eppure sono i film più conturbanti e liberatori d'inconscio che io riesca ad immaginare, che fra l'altro è anche il motivo per cui ieri abbiamo parlato dei Pink Floyd e della loro classicità.

W. N.:

Da una parte ci sono le letture d'infanzia, la lettura come momento determinante, che arriva a compensare anche alcune carenze affettive: letture private, dunque, che formano e accompagnano un ragazzo anche quando è cresciuto. Queste letture disegnano un albero genealogico personale che nel tuo caso comprende Conrad, Melville, Stevenson, London. Dall'altra ci sono le letture imposte dall'ambiente in cui si vive. Un fatto che raccontavi ieri, ossia che i Pink Floyd all'epoca in cui «erano i Pink Floyd» non ti interessavano, mi spinge a pensare alle nostre idiosincrasie e quindi a ciò che noi scegliamo rispetto a ciò che invece l'ambiente in cui viviamo ci propone e talvolta ci impone. A tuo parere, quale rapporto c'è fra le letture libere e quelle che ci troviamo a fare, quelle imposte dalla scuola, dall'università?

M. M.:

Devo confessare che un'angoscia dell'influenza ce l'ho, fortissima, ed è quella della moda, del conformismo. Vedere che tutti leggono un libro mi dà un fastidio tale (una specie di aristocratico dispetto) che quel libro non lo leggo, e magari lo leggo vent'anni dopo, dicendomi: sì, in effetti non valeva niente; o al contrario: era un capolavoro, però al momento non mi sentivo di prenderlo in mano. È andata così con i Pink Floyd. Io non facevo nulla di quello che facevano i miei coetanei, e il fatto che tutti i miei coetanei comprassero gli album di questo gruppo ha fatto sì che io non li ascoltassi mai. Poi, dopo, la vita mi ha portato a colmare questo errore, perché è stata una mia perdita. Ma per fortuna, anche se tardi, ho colmato la lacuna. In ogni caso questo ritardo, questa sfasatura, è per me condizione ineludibile per appropriarmi di qualcosa.

Per ciò che riguarda le letture che 'bisogna fare' devo dire che è difficile distinguere il confine tra ciò che la scuola impone e ciò che la scuola propone, gettando semi che possono dar frutto a seconda di dove vanno a cadere. Mi ricordo che al liceo ho avuto la fortuna di avere un bravissimo professore di italiano che quasi provocatoriamente finiva la lezione, senza alcun rapporto con ciò che aveva appena detto, dedicando gli ultimi tre, quattro minuti a mitragliare titoli di libri aggiungendo: «Dovreste leggerli». E noi, come stenografi velocissimi, cercavamo di scrivere quanti più titoli possibile. Poi, naturalmente, non c'era

il tempo materiale di leggerli tutti. Io facevo del mio meglio in una rincorsa continua, e per questo ho letto libri meravigliosi. Poi sono diventati quasi dei passaggi obbligati, perché negli anni Settanta non si poteva non aver letto *Cent'anni di solitudine*, ma nel 1973 non era ancora così scontato. Quel professore ci ha fatto leggere *La città e i cani* quando Vargas Llosa non era per niente conosciuto, vale a dire quarant'anni prima del Nobel. Ci ha fatto leggere *Cosmo* di Gombrowicz! Così anch'io nella mia prassi, sia insegnando al liceo, sia poi all'università, ho cercato di imitarlo. Durante una lezione sulle *Grazie* del Foscolo, per esempio, a proposito dei bestioni vichiani che vengono toccati dall'epifania delle Grazie, cito *La macchina del tempo* di Wells, con la città dei Morlocks, sottoterra e degli Eloi, sopra. E poi cito *Metropolis*, il film che Fritz Lang ha tratto da questo libro. Cito poi *2001: odissea nello spazio*, perché l'apparizione del monolite è come l'epifania delle Grazie, perché da quel momento i bestioni non sono più tanto bestioni... Allora mi accorgo, dalle facce più o meno sgomente, che *2001* di solito è stato visto solo da alcuni, ma che già *Metropolis* quasi nessuno l'ha visto, e *La macchina del tempo* davvero nessuno l'ha letto. Allora impongo questi film e testi come compito. Gli studenti svegli si adeguano, tutti gli altri no. Io certo non andrò poi a controllare. Il mio compito pedagogico si esaurisce con il gettito dei semi: che ognuno ne faccia poi quello che vuole.

Voglio però tornare un attimo sulla questione del sostegno e della sicurezza che la tradizione può offrire a uno scrittore. In *Fantasmagonia* ho inserito un breve racconto fantastico sui fratelli Grimm, in cui immagino che oltre a Jakob e a Wilhelm ce ne siano altri due nascosti, segreti. Siccome questo racconto, come ambientazione storica e geografica, richiama un certo tipo di letteratura gotica primo-ottocentesca, immediatamente ho scritto: «All'alba di una fredda mattina del 18** (con gli asterischi, come si usa spesso nei romanzi di avventura), due gentiluomini percorrevano in carrozza la foresta dell'Assia, una delle più rigogliose foreste di querce...» Poi quest'estate per caso sono stato nell'Assia ed ho scoperto che non c'è neanche una quercia. Questo per dire che certe frasi: 'Due gentiluomini percorrevano in carrozza...', 'Sul far del mattino, nell'anno...' sono soglie, attacchi rituali che hanno a che fare con certi attacchi altamente rituali dell'epica: «Cantami o diva», «Io canto...» oppure, più prosaicamente, con gli attacchi delle fiabe. Quando

il bambino sente il genitore che comincia con «C'era una volta...», altro che beneficio dell'influenza, lì è la beatitudine dell'influenza, perché il bambino sa che sta per cominciare quel bel momento che è la fiaba. Provate a fare l'esperimento inverso. Provate a raccontare la fiaba di Pollicino col tono di un articolo di economia del «Sole24Ore», e viceversa, leggete lo stesso articolo di economia cominciando con 'C'era una volta' e con la vocina impostata, e questo diventa una fiaba. Se voi dite: «C'erano una volta gli eurobond...» il bambino non capisce niente, ma resta incantato. La letteratura è fatta anche di queste cose. E queste cose, se hai letto tante fiabe, tanti gialli, se hai visto tanti western, ce le hai, ti vengono spontaneamente. Sempre, al momento di un *incipit*, la memoria letteraria mi ha soccorso, anche se in modo subliminale e filologicamente indistinto: come gli spezzoni di frase che cito in *Otto scrittori* [da *Tu, sanguinosa infanzia*] e che non avrei saputo né saprei dire da chi mi venissero, se da Melville o da Conrad o da Salgari o da Stevenson o da Poe o se li avessi inventati io alla loro maniera. Certo, direte, è istinto di scrittore: sì, ma è un istinto che è stato alimentato ed educato lettura dopo lettura, questo dico per esempio nelle scuole di scrittura a studenti che vorrebbero diventare scrittori senza il necessario bagaglio di letture.

W. N.:

Penso che la cassetta degli attrezzi ciascuno se la dovrebbe costruire da solo, guadagnandosi, uno dopo l'altro, i ferri del mestiere. A volte ho invece l'impressione che queste scuole forniscano il repertorio di attrezzi per scrivere un racconto pulito, o un romanzo ben fatto, un romanzo che spesso è in costume anche quando parla del presente perché rischia di essere costruito in maniera stereotipata. Ma vengo alla domanda. C'è un'attività in cui un autore si scopre e dice qualcosa di sé, qualcosa che a volte non emerge per intero dalle sue opere: nella traduzione. Penso a Celati, che viene indicato come il caposcuola di un movimento emiliano che ha tutta una serie di discepoli e di epigoni. Celati come studioso ha tradotto molto spesso autori lontani, programmaticamente lontani dalla sua espressione. Poi, nei saggi che ogni volta scrive come introduzione a queste traduzioni, emergono invece degli elementi di ricerca fortemente autobiografici, una cosa che si è vista a più riprese nella sua carriera e che dice molto di questa sua scelta.

So che stai traducendo L'isola del tesoro di Stevenson. Non c'è dubbio che si tratti di uno dei testi che fa parte del tuo Pantheon personale. Cosa si mette in gioco in questa attività?

M. M.:

Qui veramente non so come rispondere. Nel senso che sono a metà dell'opera, e devo anche dire che è un'impresa che non ho mai condotto prima per un'estensione di pagine e di tempo così grande. Soprattutto sono in una fase di prima traduzione molto veloce, per mantenere lo slancio e l'entusiasmo, riservandomi poi tutta una fase di controlli, soprattutto terminologici. Certo, la cosa è imbarazzante, perché il romanzo lo so praticamente a memoria; l'inglese di Stevenson è uno di quelli che conosco meglio, sicché a volte traduco in modo quasi automatico. Questo ha i suoi vantaggi, perché dà slancio, ma anche i suoi svantaggi, perché può produrre qualche sciatteria, qualche opacità. Certo, essendo io un lettore che, prevalentemente – con poche eccezioni legate all'inglese e al francese, ma in modo molto discontinuo – ha fondamentalmente letto in italiano, credo di avere un *imprinting* italo-centrico, panitaliano, per cui anche un'esperienza di traduzione mi lascerà prigioniero delle convenzioni e dei ritmi dell'italiano. Come quando ho avuto a che fare con Céline, perché pur avendo cercato di leggerlo in francese, il Céline che è passato nei miei libri è quello di Caproni, di Celati, di Guglielmi. A proposito di Céline, volevo aggiungere una cosa riguardo ai tabù, alle cose che si possono dire o non dire. C'è stato almeno un caso nella mia vita di scrittore, coincidente col romanzo *Rondini sul filo*, in cui ho affrontato una materia che adesso non voglio illustrare, ma comunque scabrosa per me, una vicenda di ossessione e di psicosi che ho scritto da autore ma anche da personaggio, perché il protagonista del libro si chiama Michele Mari, per cui non è che mi sia nascosto molto. Ebbene questo libro scabrosissimo (al limite dell'indicibilità, della non trasportabilità sul piano artistico) ho incominciato a scriverlo con la voce di Céline, o meglio di Bardamu, una voce sincopata, furibonda oppure lagnosa, argotica, frantumata, spesso sgrammaticata, che finisce quasi sempre con i puntini di sospensione. Ho deliberatamente scritto un romanzo 'alla maniera di Céline' perché in questo modo non solo mi sentivo protetto, ma mi sentivo anche esaltato, autorizzato a dire di più, a peggiorare il mio quadro in uno stravolgimento iperbolico-espressionistico. Come

se io dovessi parlare della corruzione italiana nelle amministrazioni pubbliche o negli ospedali, e non sapendo da che parte incominciare mi metessi a parlare, con tutti i suoi tic e le sue *gag*, come Alberto Sordi quando fa l'italiano marpione, il medico della mutua. O come se mi metessi a fare Totò. La maschera, del resto, nella commedia dell'arte ha funzionato così. Arlecchino poteva parlar male del Doge perché era Arlecchino, non avrebbe potuto dire le stesse cose col nome e cognome di un panettiere o di un cavaliere. Ecco, io ho potuto 'dire' questa materia con la penna e con lo spirito di Céline, e credo che questo romanzo, per quanto mi riguarda, sia riuscito. Ho sentito, alla fine, un perfetto collimamento. La voce di Céline non è stata refrattaria, non ha lasciato fuori nulla di ciò che volevo dire.

Capisco di aver fatto un discorso molto autoreferenziale, avendo perlopiù parlato dei benefici della letteratura *su di me*. Alzando il tiro, non posso non parlare del libro che più tutti ha tematizzato la condizione di miseria e splendore del letterato isolato, *Auto da fè* di Elias Canetti. Peter Kien, il protagonista di questo libro è un dio nella sua biblioteca, ha tutti i libri, conosce tutte le lingue ed è signore del sapere. La sua creazione è la sua biblioteca, dalla quale guarda gli uomini come cimici, come vermi, ed è felice, è sovrano. Nel momento in cui si lascia tentare nel mondo, quando commette l'errore fatale di dare udienza prima a una cameriera, poi a un portinaio e rischia l'avventura mondana, da genio diventa un inetto, che non può più parlare le mille lingue della sua libreria, ma è costretto a balbettare i dialetti sboccati del mondo, quindi viene deriso, sputacchiato e fa un'orrenda fine. Ecco, io a volte mi sento così. Quando sono nel mondo, per strada, in metropolitana, nel treno, mi sento un po' come Peter Kien. Mi sento in esilio, in un mondo brutto, esteticamente disgustoso, un mondo in cui non c'è più una vecchia bottega, una vecchia trattoria, perché tutto ha sempre il bisogno di rinnovarsi oscenamente. Un mondo in cui la gente continua a votare diversamente da come voterei io, un mondo in cui l'università è sempre più allo sbando, un mondo sempre più inquinato, cialtrone, ignorante. Ritorno in me solo quando sono fra i libri, come diceva Machiavelli quando si rinchiudeva nel suo studiolo. E senza quel *beneficio*, senza quel coro di voci libresche, Machiavelli sarebbe stato triturato dal mondo, esattamente come Kien. Capita poi, miracolosamente, che attraverso la cristallizzazione formale un artista restituisca al mondo i pro-

pri dolori e le proprie debolezze in termini di energia. Quante volte ero convinto di aver consegnato ai miei lettori qualcosa di disperato, e mi sono sentito dire che avevo scritto un romanzo o un racconto *divertente*! Per quanto sconcertante è una cosa lusinghiera, perché in effetti i grandi scrittori della tragicità, come Gadda e come Céline, sono anche gli scrittori più divertenti che abbia mai letto. A proposito di disarmonia e armonia: alcuni anni fa uscì un libretto che se fosse stato scritto con la necessaria levità e ironia sarebbe stato perfetto; invece era stato concepito con serietà e articolato con pedanteria; scritto da Alain de Botton, si intitolava: *Come Proust può cambiarvi la vita*, un libro che consisteva in una specie di centone, di massime tratte dalla *Recherche*. La premessa – in sé indiscutibile – era: come è possibile che Proust, che ha avuto una vita così disgraziata, così ferita, così bloccata, piena di ansie e di malattie immaginarie, abbia dispensato nella *Recherche* tante massime di saggezza olimpiche, auree? Evidentemente dovette compiere uno straordinario lavoro di alchimia su se stesso per ricavare il bene dal male. Allora perché sprecare tanto lavoro, visto che l'ha fatto per noi? Prendiamo le massime. E invece ne è venuto fuori un libretto che grida vendetta, perché sembra veramente di sentire parlare Madame Verdurin.

Io non ho mai creduto che l'arte, e tantomeno la letteratura, migliori il mondo. Quando ci furono i roghi nel 1933, a Berlino, si era in presenza di una grandissima letteratura, sia a livello scientifico, sia a livello narrativo (noi ce la sogniamo), eppure sappiamo la fine che hanno fatto i libri in quella circostanza. Non credo che i libri salvino il mondo, credo che i libri possano rendere più interessante, più vibrante la vita di una persona, ma possono anche renderla più fragile. Conosco molte coppie che hanno figli 'tirati su' allo stesso modo, e non lontani di età: uno grande lettore, sensibile, introverso; l'altro, una capra. E tutti, *tutti*, mi dicono che la capra è molto più felice del lettore. Allora, cosa devo dire? Onestamente, cosa devo dire?

W. N.:

D'accordo, spesso i libri sono considerati poco concreti, sono visti come uno strumento di evasione. Certo non producono un mutamento materiale immediatamente misurabile, ma incidono sulla nostra percezione nella misura in cui mutano le categorie che impieghiamo per interpretare il mondo: ad esempio l'agget-

tivo 'kafkiano' che menzionavi prima identifica una realtà molto presente e molto chiara, anzi molto più chiara oggi di quanto non lo fosse allora. I romanzi insegnano una diversa forma di attenzione, un certo sguardo sulla realtà. Anche pensando solo ai lettori, come valuti, oggi, questo tipo di influenza?

M. M.:

In questi anni ho cercato di far leggere a mio figlio, ora diciassettenne, un po' di libri. Con risultati devo dire abbastanza deludenti, perché più che sbuffare non faceva. Quando ha letto *L'isola del Tesoro* era palesemente scocciato, ed è arrivato a dirmi (bestemmia delle bestemmie) che è meglio *Il giovane Holden*! Di tutti i libri che ha letto quelli che lo hanno colpito di più, al punto che mi ha perfino ringraziato, sono stati *Fahrenheit 451* e *1984*. Mi ha anche detto: ora ho capito perché il Grande Fratello si chiama Grande Fratello... Adesso, fortunatamente, guarda la trasmissione in modo negativo e critico, anzi non la guarda più, e questa è già una grande vittoria: mia e della letteratura, ma poi sua.

W. N.:

Possiamo dire che i libri incidono prima di tutto sull'immaginario. Producono un mutamento rilevante perché l'immaginario è parte della nostra vita, e le esperienze dell'immaginario valgono a volte quasi tanto quanto le esperienze che noi diciamo 'realmente accadute'. Del resto, quest'espressione andrebbe interpretata, perché anche i desideri in qualche modo accadono. Restando in questo ambito e cogliendo alcune sollecitazioni del pubblico, ti chiederei quale sia il tuo parere sulle riduzioni, trasposizioni, adattamenti dei romanzi, da quelli cinematografici, televisivi, a quelli a fumetti.

M. M.:

Naturalmente mi è capitato di leggere un racconto, trovarlo poi trasposto e restarne deluso, che è quasi la norma, ma anche il contrario: *Lolita* di Kubrick, ad esempio, mi sembra infinitamente meglio del libro di Nabokov. In ogni caso penso che le filiazioni e i rifacimenti, le trasposizioni da un linguaggio all'altro, testimonino della vitalità di una storia, di un personaggio. Ho parlato di giganti, di montagne. Se ci abituiamo a pensare al panorama degli scrittori come ad una successione di valli, pianure,

colline, abbiamo una specie di set, è un po' come trovarsi nella Monument Valley dove John Ford ha girato quasi tutti i suoi western. Certo, quella valle è segnata. Ora noi vediamo quel monumento e pensiamo a *Ombre rosse*. Naturalmente i registi di oggi, se dovessero fare un western, andrebbero ovunque tranne che lì. Io invece, se un produttore mi coprisse di soldi per fare un western (uno dei grandi sogni della mia vita), andrei a farlo proprio lì, non fosse che per il piacere feticistico della continuità.

W. N.:

Gli studenti, e non parlo solo di quelli più giovani, chiedono spesso di confrontare la conoscenza tratta dalla lettura con quella originata dalla viva esperienza della strada, del quotidiano, mostrando la tendenza a sottovalutare quella nata sui libri in quanto percepita come meno significativa. Per discuterne bisognerebbe prima di tutto chiarire il concetto di esperienza, perché i due casi in realtà non sono poi così lontani, ma anche al di là di questo, credo si possa dire qualcosa sul rapporto fra esperienza personale e ciò che si scrive, che forse è percepito in modo troppo romantico.

M. M.:

Bisogna capire quanto per ciascuno di noi, in sede di elaborazione fantastica, conti la propria esperienza. Faccio un esempio. Salgari, senza avere la minima esperienza dei viaggi di mare e degli strangolatori del Gange, ha passato la vita in un buco squallido, prima a Verona, poi a Torino, a scrivere romanzi esotici mirabolanti. La sua esperienza era composta da atlanti, riviste, traduzioni: ma soprattutto dal ribollire della sua stessa mente. Poi c'è chi ha viaggiato come un dannato e ha scritto delle porcheriole, per cui si è visto che l'esperienza pratica non è poi così decisiva. E poi c'è chi, come Conrad, ha fatto l'uno e l'altro: ha viaggiato tutta la vita, ma ha scritto anche capolavori. Io vorrei rispondere in modo obliquo alla domanda perché, se penso alla mia, di vita – così rispondo con cognizione di causa – non ho fatto grandi esperienze nel senso del romanzo di iniziazione, del romanzo di avventure, della grande tradizione romanzesca sette-novecentesca. Ho fatto pochi viaggi, la mia vita non ha avuto molti sconvolgimenti materiali, a parte qualche terremoto familiare. Soprattutto ho fatto tutto tardi, ormai fuori tempo. Fino ai trent'anni la mia è stata una vita da studioso, anzi

da monaco. Però, foss'anche solo per le migliaia di film visti, non ho mai sentito di avere un'esperienza povera a cui attingere: al contrario ho sempre avuto l'impressione di avere perfino troppe sollecitazioni, troppe cose che urgevano e sgomitavano per essere messe sulla pagina. Così come ci sarà chi per tutta la vita ha fatto l'avventuriero, il capo di stato, il rivoluzionario, chi si è sposato diciotto volte, chi è evaso come il Conte di Montecristo, e poi però (o proprio per questo) non sentirà il bisogno di scrivere, di rielaborare, di trasfigurare. Dobbiamo comunque sgombrare il terreno da un equivoco. Io ho giocato tanti anni a calcio, prima di ritirarmi per non finire nel patetico. Ho giocato a discreti livelli, con molto agonismo, e nel momento in cui non sono stato più in grado di mantenere quello standard, poiché non mi interessava giochicchiare, ho preferito smettere. Per me giocare a pallone è stata, soprattutto in certi anni, un'esperienza così piena e totalizzante – nel senso che vivevo ogni partitella con gli amici come una finale di Champions League – che tutto si bruciava nell'attesa, nel rituale della vestizione, nella partita, nel senso di svuotamento successivo, nel ripensare alle belle cose fatte, nel tormentarsi per le brutte. Proprio per questa pienezza, io mai – a meno che mi pagassero cifre stratosferiche – scriverei un racconto su una partita di calcio. Perché l'ho già vissuta. Di cosa potrei scrivere in un racconto su una partita di calcio? Posso scrivere dei *palloni del signor Kurz* [racconto incluso nella raccolta *Euridice aveva un cane*], di bambini che cercano di giocare a calcio ma non ci riescono perché c'è una specie di presunto uomo-ragno-mostro che sequestra i palloni e tutti si chiedono chi sia. Poi, uno dei più ardimentosi decide di provare a scalare il muro che divide il campo dalla casa del mostro, e scopre che c'è una specie di museo dei palloni in cui i palloni non sono persi ma sono tesaurizzati, museificati. È un racconto di morte, di rinuncia, da cui risulta che le cose possono essere belle se cristallizzate, e cristallizzate solo se tolte dal flusso della vita. Ma se io sono vivo e voglio vivere e vado a giocare a pallone, sto nel flusso e mi infango. Anche Machiavelli nella famosa lettera del 10 dicembre 1513 al Vettori dice: sto tutto il giorno a gavazzare, a giocare a carte, divento bestia fra le bestie, litigo per un quattrino, mi ubriaco. Sfoga le sue frustrazioni, ma si distrae e passa il tempo. E vive. Poi finisce il momento della vita, torna a casa, si ripulisce, si mette abiti «reali e curiali» e si mette a sfogliare i classici. Quello è il

mondo della cultura. Non saprei dire quale dei due Machiavelli fosse più contento, sospetto quello che giocava in trattoria. Dice che rinasce come un fiore, come l'araba fenice dalle sue ceneri, quando ritorna ai libri. Sono due modi diversi di felicità, di gratificazione, ma il Machiavelli ingaglioffito non parla di Plutarco, e il Machiavelli che parla di Plutarco si è dimenticato della trattoria e dei gaglioffi. Quindi, parlando di esperienza: io gioco a calcio e per me la letteratura non esiste in quel momento. Vorrei essere Maradona, non Proust. Poi torno a casa e vorrei essere Proust e non Maradona, perché sono fra i miei libri. Sarà una visione un po' schizofrenica, ma per me non può essere diversamente.

WALTER NARDON

ROMANZO E FORMAZIONE

Pur essendo molto stretto, il rapporto tra romanzo e formazione non è privo di aspetti paradossali perché nel corso della storia il romanzo è stato programmaticamente escluso dal curriculum di studi destinato a un'istruzione elevata. In ambito formativo, infatti, ha goduto e in parte gode ancora di cattiva fama. Il repertorio delle azioni eccessive e censurabili che nel corso del tempo sarebbero state favorite e propagandate dalle letture romanzesche – a parere di autorità di varia natura e talora degli stessi accusati – presenta una casistica sterminata, a sua volta fonte di numerosi spunti narrativi. Il fenomeno è tanto rilevante che la cattiva influenza dei romanzi sulla formazione di un individuo costituisce il tema di alcune fra le opere maggiori della storia di questo genere e caratterizza molti personaggi memorabili. Don Chisciotte e Madame Bovary, re e regina di una schiera di lettori eccessivi e totalizzanti, sono infatti i casi più noti e inesauribili di una passione per la lettura che travolge il principio di realtà e diventa inarrestabile. Ma si può risalire più indietro. La provenzale Flamenca – da cui parte Walter Siti nel saggio *Il romanzo sotto accusa* – e soprattutto Paolo e Francesca nella *Commedia* di Dante sono altri lettori che in pieno medioevo incarnano questa passione e si perdono a causa di questo «diletto».¹

Il romanzo ha sempre avuto una vita tormentata. In un saggio dedicato alle letture popolari dal Cinquecento al Settecento, Roger Chartier ricordava i divieti castigliani di esportazione dei *romances* nelle colonie, come pure su quello del 1555, emanato dalle Cortes di Valladolid, che richiedeva l'estensione alla Spagna della proibizione di tutti i libri che dopo l'*Amadigi di Gaula* «erano stati inventati sul quel genere». Un divieto che colpiva dunque i romanzi

¹ Siti 2000, 128-192.

di cavalleria a partire dal più noto, nel protagonista del quale don Chisciotte aveva individuato lo specchio stesso della virtù.² La storia di questi divieti viene da lontano.

1. *Le finzioni a giudizio*

Non si può propriamente sostenere che il romanzo sia stato fatto oggetto del bando che Platone nella *Repubblica* indirizzava alla poesia. Il genere non era ancora nato e lo stesso bando – certo non privo di influenza – va colto nell’arco della riflessione del filosofo, che mitiga la sua posizione negativa nel *Timeo*, dove ammette parzialmente la bontà dell’imitazione sulla scorta di quanto operato dal demiurgo nella formazione plastica del mondo.

Attingendo a molti studi dedicati all’oralità nell’età classica in Grecia, Walter J. Ong ha illustrato come la condanna platonica dei poeti si rivolgesse in primo luogo ai rapsodi, ai poeti orali che improvvisavano mediante l’uso di un repertorio formulaico convenzionale, pronto ad ogni esigenza metrica, un repertorio fisso nella sua schematicità ripetitiva e molto lontano dalla nuova conoscenza che si stava affermando con la dialettica e la scrittura.³ Aristotele nella *Poetica* reintegra il diritto di cittadinanza della letteratura, limitata però ad una funzione catartica delle emozioni, che poco ha a che fare con la conoscenza e che quindi viene a trovarsi, con le scienze pratico-poietiche, in condizione di subalternità rispetto alla filosofia. Se in Aristotele, che scrive nel IV secolo a.C., non può che mancare un accenno al romanzo, anche nell’*Ars poetica* di Orazio non se ne fa cenno.

La condanna delle finzioni narrative di argomento amoroso in ambito cristiano non fa appello alle ragioni ontologiche di Platone: è di ordine diverso e si sovrappone in parte al divieto di lettura degli stessi libri sacri rivolto alle persone ‘digiune di latino’. Contendendo molte parti narrative «i libri sacri, o comunque i libri religiosi sono un pericolo per le ‘menti deboli’» e lo sono perché lasciano la mente libera di fantasticare, non tanto perché la narrazione sia, in sé, un errore.⁴ La narrazione sacra non viene intesa, infatti, come imitazione della copia di un’idea e non la si condanna in

² Chartier 1995, 329.

³ Ong 1986, 48.

⁴ Siti 2000, 130.

nome del pensiero analitico. Anche le narrazioni esemplari, i libri di edificazione possono indurre comportamenti discutibili e così sono fatti oggetto di restrizioni. Tuttavia, nel corso del medioevo la percezione del quotidiano cambia progressivamente.

Rispetto alle Vite dei santi della cristianità dei primi secoli, ricche di discorsi religiosi, quelle scritte successivamente, le *legendae novae*:

Nascono essenzialmente per mettere a disposizione dei predicatori il materiale di cui essi avevano bisogno per assolvere meglio al loro compito che è, per l'appunto, sfruttare a loro volta quel materiale in funzione del destinatario finale, il pubblico dei fedeli di fronte a loro.⁵

Il pubblico era cambiato e richiedeva avventure, peripezie. Il monaco che si ritira in preghiera non era più riconosciuto come unico modello di comportamento. L'agiografia del XII secolo favorisce l'intreccio rispetto alle omelie, e narrativo è infatti il carattere dominante della più fortunata raccolta dell'epoca, la *Legenda aurea* di Iacopo da Varazze.⁶ La predicazione, in quanto performance orale, impone il perfezionamento delle tecniche retoriche e degli *exempla*, in un'esecuzione di cui la novella decameroniana di *Frate Cipolla* fornisce un esempio noto a tutti. Quando la letteratura agiografica sembrerà aver aperto troppo la strada al contenuto romanzesco – e le passioni ed errori delle Vite dei Santi andranno ad occupare maggior spazio rispetto a quello riservato al pentimento – la Chiesa dovrà intervenire, prendendo provvedimenti. E lo farà con più forza dopo l'invenzione della stampa.

La lettura dei romanzi conserva dunque la sua ambivalenza, anche se allo sguardo dell'istituzione sembra per lo più assumere una connotazione negativa: la censura dell'eccesso è censura dell'immaginazione, che si fa più severa, naturalmente, nello scontro fra prospettive diverse, come è quello che opporrà il Papato alla Riforma.⁷

Con l'Umanesimo si era diffusa una nuova esperienza di lettura, un rapporto diretto con il libro, non mediato dai vari commenti che in epoca medievale si stratificavano mirando ad aggiornare il contenuto del testo, più che a spiegarlo. In questo lungo processo riprende vigore la concezione del libro come espressione di un indi-

⁵ Maggioni 1998, 133.

⁶ *Ibidem*, 134-135.

⁷ *Ibidem*, 131.

viduo e non come semplice *corpus* impersonale di proposizioni, concezione che era stata invece caratteristica dell'età precedente.⁸ L'uomo del Cinquecento legge per trovare sollievo dalle preoccupazioni del presente e nel contempo per imparare soluzioni con le quali affrontare ciò che lo preoccupa. Legge anche per motivi spirituali e le varie letture si intrecciano.

Il cardinal Bellarmino, giudicando il progetto di edizione del *Fasti Sanctorum* di Rosweyde del 1607, trova che nelle passioni romanzate dei martiri e nelle vite dei santi ci sono 'molte cose sciocche, vacue, improbabili' – quasi le stesse parole con cui, innumerevoli volte tra il Cinquecento e il Settecento, la Chiesa si pronunciava sui romanzi di cavalleria e in genere sui romanzi e le novelle. Nei conventi femminili si proibisce la lettura dei libri di edificazione in volgare; Teresa d'Avila confessa di averne molto sofferto, 'perché la lettura di alcuni mi procurava diletto', finché non le appare il Signore che le dice 'io ti darò un libro vivente'. D'altra parte, i libri di cavalleria sono stati spesso un nutrimento e un modello figurale per i santi 'nuovi': a partire da Francesco d'Assisi che chiama i suoi fraticelli 'soldati della Tavola Rotonda', fino al 'castello interiore' inventato dalla stessa Teresa di Avila per dare svago alle sue suore, ricco di 'fontane, bei giardini, labirinti e altre cose incantevoli'. Ha un valore emblematico, insomma, che nel rogo di libri davanti alla cattedrale, con cui il vescovo di Santa Severina volle celebrare l'Epifania del 1600, ci fossero tre versioni della Bibbia e un esemplare dell'*Amadigi di Gaula*.⁹

2. La nascita del romanzo moderno

Prima di affrontare la nascita del romanzo moderno varrebbe la pena di ricordare che il rapporto tra le *fabulae* e la Sacra Scrittura non si è sempre risolto in un conflitto.¹⁰ In una lunga tradizione pedagogica le finzioni favorivano l'apprendimento di strumenti indispensabili per avvicinare la lettura del testo sacro: il magistero della cultura classica forniva modelli interpretativi, ma si fermava, come Virgilio nella *Commedia*, sulla soglia della realtà rivelata. L'Umanesimo legge il testo in modo diretto e ne trae diretti ammaestramenti, tuttavia nel primo Cinquecento il limite fra la realtà e la pagina a stampa è ancora molto marcato, per cui si può presumere che la letteratura si legga come una favola, non come a «cose a

⁸ Per questo fenomeno Grafton 1995, 202.

⁹ Siti 2000, 130 e nota 5 per il giudizio di Roberto Bellarmino riportato in un testo di S. Boesch Gajano, *Le metamorfosi del racconto*, in Id., *Lo spazio letterario della Roma antica*, Salerno editrice, Roma 1990, vol. III, p. 217.

¹⁰ Prosperi 2000, 73.

qual si debbi da credere».¹¹ Anche sotto questo profilo, tuttavia, il cambiamento è alle porte.

Nell'arco di tempo che corre tra l'età di Erasmo e di Lutero e quella del Concilio di Trento il rapporto fra letteratura e Sacre Scritture si definisce come un contrasto difficilmente sanabile. Lucien Febvre notava come verso il 1545 gli uomini cominciarono a vedere malizia in ciò che poco prima non sarebbe stato preso che per una semplice burla. Nel 1540 nessuno si scandalizzava per i cani in chiesa. Poco dopo, invece, non solo sarebbe accaduto, ma sarebbe diventato costume generale. In questo periodo si avvia un processo di mutamento radicale nell'atteggiamento della popolazione verso i luoghi di culto.¹² La prospettiva filologica nei confronti dei testi e delle Sacre Scritture aveva incrinato la lettura allegorica e moralizzatrice dei classici, al punto che gli amori di Ovidio potevano sembrare ormai solo amori (e come tali, amori disonesti). La passione per le statue antiche e per le loro riproduzioni – come pure le notizie e le immagini dei costumi di vita delle popolazioni indigene del Nuovo Mondo – aveva portato a un'attenzione per le immagini di nudo, veicolate dalla stampa, che modificò l'ideale della bellezza, ma che suscitò la ripresa delle ostilità della morale cristiana verso la sessualità.¹³ Nel momento in cui i temi mitologici divenivano oggetto di magnifiche raffigurazioni da parte degli artisti del Rinascimento, il destino dell'Olimpo greco cominciò a profilarsi definitivamente come quello di un errore, di una menzogna da correggere. I romanzi amorosi furono visti con sospetto crescente e la paura dell'eterodossia – nel conflitto con la Riforma – fece il resto. Per sottrarre alla gerarchia ecclesiastica l'esclusiva del controllo sulle finzioni gli stessi umanisti furono i primi a protestare contro la diffusione incontrollata dei libri e i primi a vedersi affidato il compito della censura.

Nella commissione nominata dal Concilio di Trento per l'elaborazione dell'Indice, la letteratura fu affidata a Ludovico Beccadelli, un fine cultore della poesia, amico del Bembo, scrittore egli stesso: un uomo che approfittava del tempo libero per andare in pellegrinaggio sui luoghi del Petrarca e che intese la

¹¹ *Idem.*

¹² Febvre 1978, 156.

¹³ Prosperi 2000, p. 85. Il punto culminante di questa tendenza fu raggiunto con la pubblicazione dei sonetti lussuriosi di Pietro Aretino (1526): di lì in poi – nota Prosperi – lo sguardo della gerarchia ecclesiastica si fece intransigente.

sua elezione come una missione di salvataggio di altri letterati suoi amici (in primo luogo Marcantonio Flaminio) dalla persecuzione dei frati.¹⁴

L'Indice dei libri proibiti del 1558 colpiva a fondo le finzioni, annoverando fra gli autori vietati: Dante, Petrarca, Boccaccio, Enea Silvio Piccolomini (ossia papa Pio II), Luigi Pulci, Francesco Berni, Giovanni Della Casa, Marcantonio Flaminio, Niccolò Machiavelli, ma l'oggetto di questa reazione scomposta, più che le finzioni, erano il libro stesso e la stampa.¹⁵ Il controllo della censura fu vasto, profondo, fino a interessare tutta la letteratura profana: come anticipato, ne fecero le spese anche i volumi agiografici, i libri di devozione. Di lì a poco papa Paolo IV avrebbe invitato i confessori a non assolvere più chi possedesse dei libri proibiti.¹⁶

È proprio in mezzo a questa ripresa della serietà come virtù, a una moralità grave, troppo cosciente di sé e della propria ortodossia, che nasce una forma che per secoli ne avrebbe costituito l'antidoto più efficace: il romanzo moderno nella sua versione comica. La narrazione dichiaratamente finta sembra l'unico modo in cui una prospettiva umanistica possa sopravvivere in una stagione profondamente mutata, nella quale la Controriforma sembra conservare dell'Umanesimo solo il rigore, la disciplina.

L'opera di Rabelais ha una struttura aperta, enciclopedica, parodistica: tutto è serio, ma nulla va realmente preso sul serio.¹⁷ Lo scrittore francese, umanista, filologo, medico è critico feroce dell'autorità ecclesiastica in ambito formativo, di una cultura libresco e vuota. La lettera di Gargantua a suo figlio Pantagruel compendia la passione e l'equilibrio che il programma di una formazione umanistica dovrebbe portare con sé e che nel romanzo si coniuga con l'atteggiamento ottimista nei confronti di una realtà inesplorata.¹⁸ Nella lettera prevale la fiducia nell'uomo, il senso di un equilibrio nei confronti della natura e una consapevolezza delle proprie capacità che non teme l'insorgere delle passioni, perché gli eccessi sono intemperanze veniali, quando l'oggetto della ricerca è il bene. Non a caso gran parte dell'opera sarà dedicata al viaggio di Pantagruel e degli amici alla ricerca di una risposta al quesito di Panurge (sul fatto se egli debba sposarsi o meno). Ciò che appare

¹⁴ *Ibidem*, 71.

¹⁵ Riprendo l'elenco da Prosperi, *ibidem*, 92.

¹⁶ *Ibidem*, 93.

¹⁷ Bonfantini 1993, XII.

¹⁸ Per la lettera, Rabelais 1993, 204-208.

spregiudicato si fonda in questa formidabile fiducia nell'uomo e nella sua intraprendenza, peraltro rispettosa del cristianesimo erasmiano. Rabelais incorse nella condanna dei teologi della Sorbonne, esplicita a partire dal Terzo Libro, ma la libertà con cui si muoveva è esemplare. Un passo, fra i molti che si possono citare a riguardo, può facilmente riassumere lo spirito irriverente del romanzo. Si tratta di un dialogo fra il narratore e Panurge:

— Caro mio, – disse lui – tu non hai proprio nessun divertimento nella vita. Ma io, io ne ho più del re. E se tu volessi metterti d'accordo con me, faremmo il diavolo a quattro.

— No, no, – dissi io – per Sant'Antonio di Padova! Perché una bella volta tu sarai impiccato.

— E tu – mi rispose – una bella volta sarai sotterrato: è un elemento più nobile l'aria o la terra?¹⁹

La denuncia della vacuità della cultura libresca, ma anche di questa nuova tutela della purezza che produrrà principalmente il conformismo, si vede ancor più nel *Don Chisciotte* perché il protagonista – vittima della lettura – fa proprio l'insegnamento più nobile dei romanzi cavallereschi, che è ciò che salva il suo agire incongruo in un mondo del tutto trasformato: il magistero morale. Il romanzo si ritaglia uno spazio di riflessione critica e antidogmatica nei confronti di una realtà troppo frettolosamente passata in giudicato. Lo sguardo di chi condanna le imprese bizzarre del cavaliere è quello censorio di una cultura convenzionale. E va detto che le imprese dell'*hidalgo* conservano un aspetto che rende questa finzione inespugnabile, perché Don Chisciotte è pienamente cosciente dell'incoerenza delle sue azioni rispetto al mondo circostante, salvo che lui ne attribuisce la causa all'incantesimo che ha sfigurato il mondo trasformandolo in qualcosa di irriconoscibile, mentre gli altri hanno serenamente accolto quell'incantesimo come regola di vita.

3. *La distanza tra romanzo e formazione*

In questa marcia trionfale della serietà, che non cesserà più di raccogliere successi – molto al di là della stagione controriformistica – e che si consoliderà nell'Ottocento, le accuse più frequen-

¹⁹ *Ibidem*, 245

temente mosse contro il romanzo saranno queste: sedizione, blasfemia, diffamazione, oscenità.²⁰ In sintesi, una lettura da tenere a distanza, da maneggiare con cura, meglio se fuori le mura della scuola.

Nell'ambito formativo, il romanzo ha così ricoperto il ruolo di principale lettura non istituzionale e non irreggimentabile, lasciata in mano alla volontà del singolo, sia pure fra un numero crescente di divieti e raccomandazioni di ordine morale accumulatisi nel corso del tempo. A questo proposito va ricordato che i romanzi *Giulia, o la nuova Eloisa* di Rousseau, *Jacques il Fatalista e il suo padrone*, *Madame Bovary*, *Notre-Dame de Paris*, *I miserabili*, il *Viaggio sentimentale* di Sterne, accanto a tutte le narrazioni di argomento amoroso dei due Alexandre Dumas, padre e figlio, di Stendhal e di Eugène Sue – e all'opera omnia di Zola e di Gide – si trovarono iscritti nell'*Indice dei libri proibiti* fino alla sua ultima edizione, del 1948 (con aggiunte del 1954).²¹ Eppure, proprio perché la narrazione romanzesca costituisce il paradiso della singolarità irripetibile, e non quello della norma, la lettura del romanzo ha costituito per secoli un momento determinante della formazione personale di ogni studente. Valutando questa incidenza Walter J. Ong ha scritto in modo persuasivo che perfino la struttura della personalità in epoca contemporanea è stata concepita dalla cultura occidentale sull'esempio di quella di un personaggio di romanzo, un *round character*.²²

Finché l'eredità classica del sistema dei generi ha mantenuto la sua forza, ossia fino al Settecento, il romanzo non ha goduto di grande prestigio nell'ambito dell'istituzione letteraria, che favoriva forme di più solida tradizione come la lirica, e narrativamente il poema e la novella; poi, invece, è esploso. Sul fronte della produzione editoriale, Franco Moretti ha ripercorso le stagioni nelle quali in alcuni dei maggiori paesi europei si è passati dalla pubblica-

²⁰ Siti 2000, 137. A proposito di serietà, c'è un lungo intervallo di cui qui non si tratta, quello della letteratura d'*Ancien Régime*, del classicismo e della 'giustizia poetica', che ha avuto rilievo in termini formativi. Per tutta la questione si rinvia al fondamentale capitolo III di Mazzoni 2011.

²¹ Wolf 2006, si veda l'elenco riportato alle pp. 233-246.

²² Ong 1986, 215 e Moretti 1999, 12. Bisogna aggiungere che già nel 1961 René Girard aveva sondato l'ipotesi con *Menzogna romantica e verità romanzesca* illustrando i processi di mediazione e identificazione che la lettura pone in essere fra il lettore e il personaggio. E certo ci si potrebbe chiedere perché Freud preferisse i personaggi tragici a quelli romanzeschi.

zione di cinque, dieci titoli all'anno, a circa un romanzo a settimana. Questa *ascesa* del romanzo ebbe luogo in Gran Bretagna fra il 1720 e il 1740, in Italia fra il 1820 e il 1840 e in Spagna fra il 1845 e il 1865.²³ In Inghilterra, le *novità* del 1788 furono ottanta, nel 1796, novantuno e nel 1808 ben centoundici.²⁴ Nel mondo inglese la lettura del romanzo divenne «una necessità della vita moderna»:²⁵ ma è il caso di riflettere su quante persone in Europa potessero avvertire la modernità di questa esigenza.

Prima ancora di giungere alla forma del *Bildungsroman*, ossia del romanzo di formazione, che conosce la sua grande fioritura nella prima metà dell'Ottocento, nel mondo anglosassone il *novel of education* rappresenta nel Settecento e primo Ottocento una tendenza rilevante. Sulla scorta della tradizione empirista e delle teorie di Locke, l'istruzione diventa una delle fonti privilegiate per la narrativa.²⁶ Defoe è un autore emblematico per questo tema, fin da *The Family Instructor* del 1715. Se nella struttura questi romanzi possono ricordare quelli picareschi, lo sviluppo del personaggio se ne allontana decisamente.

Robinson Crusoe, pubblicato nel 1719, fra le varie avventure e peripezie del protagonista affronta il tema in più modi, sia nella parte dopo il naufragio, in cui si vedono gli effetti dell'istruzione sul naufrago, sia poi nell'incontro e nel processo formativo dell'indigeno *Venerdì* (con tutto ciò che questa concezione antropologica porta con sé). Nella *Prefazione* a *Moll Flanders*, romanzo pubblicato due anni dopo, Daniel Defoe motiva più o meno persuasivamente la narrazione appellandosi alla necessità di illustrare gli effetti della mancanza di istruzione sulla voce narrante e protagonista, la quale – come ricorda il titolo originale – fu per dodici anni prostituita, cinque volte moglie (una delle quali col fratello), per dodici anni ladra, per otto detenuta e infine visse ricca, onesta e morì penitente.²⁷ Se il romanzo di Defoe avesse davvero avuto soltanto funzione retorica di *exemplum* contrario per mettere in guardia dai pericoli della cattiva educazione, l'autore avrebbe mostrato davvero un clamoroso eccesso di zelo. L'aspetto paradossale della *Prefazione* sembra invece sintomo di un altro fenomeno, per cui si

²³ Moretti 2005, 11-12.

²⁴ *Ibidem*, 14.

²⁵ *Ibidem*, 13.

²⁶ Per il *novel of education*, si veda Barney 1999.

²⁷ Defoe 2012.

impone la nuova necessità sociale di riflettere sul passaggio fra due concezioni della quotidianità: da territorio inesplorato, dimensione avventurosa ed incerta nei tempi e negli spostamenti, a scenario ragionevole in cui muoversi con gli strumenti prescritti dall'istruzione e da un progresso tecnologico ormai evidente. Lo scrupolo dello scrittore in quanto cittadino – che invita i suoi lettori a non identificarsi nella protagonista – è materialmente smentito nell'opera dallo scrittore in quanto artista, che infatti destina queste considerazioni ad uno spazio liminare ma non determinante. La conclusione più efficace, non può essere che questa: Defoe venne a trovarsi, consapevolmente, sul crinale fra un'epoca e l'altra.²⁸

Tom *Jones* di Henry Fielding esce nel 1749, *Betsy Thoughtless* di Eliza Haywood, nel 1751, *The Female Quixote* di Charlotte Lennox è del 1752. Questi due ultimi romanzi non hanno al centro solo una storia di istruzione, ma testimoniano la necessità di un'educazione femminile che risponda al desiderio delle donne di ampliare il proprio raggio d'azione oltre le pareti domestiche. Il *Tristram Shandy* di Sterne (1786-1787) è imperniato su una riflessione digressiva in merito all'educazione e alle singolari passioni conoscitive dei protagonisti.

4. Bildungsroman

Nei romanzi conosciamo i lettori e il modo con il quale ci si confronta con i libri, il modo stesso di essere lettori, scolari e studenti. Eppure tra romanzo e scuola si ripropone un secolare antagonismo. L'istituzione formativa ha censurato e di norma ancora censura gli studenti troppo dediti ai romanzi – e magari meno inclini ad un apprendimento esclusivamente concettuale – mentre il romanzo ha offerto raramente un'immagine positiva della scuola. Se si esce dalla pagina scritta, l'esperienza dello studio istituzionale e quella della lettura del romanzo sembrano perseguire finalità diverse: di «integrazione funzionale nell'ordine sociale», la prima, di riflessione sulla propria identità e i propri desideri in rapporto all'ordine sociale, la seconda.²⁹ Dal punto di vista sociologico, nell'Ottocento e in buona parte del Novecento lo studio istituziona-

²⁸ Sulle prefazioni paradossali, Celati 2001, 8-11. Di diverso avviso Mazzoni 2011, 137-144.

²⁹ Moretti 1999, 5, nota 3.

le e la lettura privata possono essere registrati come due contesti affini, ma in buona parte alternativi. Per molto tempo le persone che hanno potuto fare piena esperienza su ambo i fronti sono infatti risultate un numero piuttosto esiguo: chi aveva accesso a un'istruzione elevata, di solito aveva anche tempo da dedicare ai romanzi; diversamente, chi era costretto a fermarsi ad un'istruzione elementare leggeva per lo più narrativa.

Se stiamo alle vicende narrate nei romanzi, questo processo di sviluppo della personalità, che esce dal privato ed entra nella «sfera spaziosa, totalmente diversa della realtà storica», ossia il nucleo centrale del *Bildungsroman*, ha successo per lo più con protagonisti provenienti da una classe di media borghesia che aspirano agli ideali aristocratici (perché è proprio in ambito aristocratico che sono state elaborate le forme di socializzazione più elevate come il corteggiamento, o la stessa conversazione).³⁰ Per tutta la prima metà dell'Ottocento – significativamente, fino al 1848 – il romanzo di formazione racconta i tentativi più o meno riusciti di affermazione in questo ambito, le testimonianze di una più o meno concreta mobilità sociale, al punto da porsi, secondo Franco Moretti, come «forma simbolica della modernità».³¹

Così, dal *Werther* (1774) all'*Educazione sentimentale* di Flaubert (1869), romanzo che conclude e vanifica questo modello, seguiamo le aspirazioni di un numero di personaggi celebri da Wilhelm Meister a Fabrizio del Dongo, da Jane Eyre a David Copperfield, da Julien Sorel a Elizabeth Bennett a Emma Woodhouse, a Evgenij Onegin. Superando il modello estremo delle tragedie romantiche (che celebrano l'inconciliabilità dell'ideale rispetto alla prosa della vita borghese) il romanzo di formazione racconta l'accomodamento ragionevole di chi ha compreso i propri limiti sociali, le sconfitte di chi ha osato troppo e i compromessi necessari all'inclusione sociale di chi si afferma. Infine, nella vicenda di Frédéric Moreau – protagonista dell'*Educazione sentimentale* di Flaubert – racconta l'aspirazione di chi tiene consapevolmente in sospenso i desideri di una giovinezza che sembra non finire perché sa che la stagione storica è ormai illusoria (come è illusoria la mobilità sociale) che la sconfitta è inevitabile, e che si cade di colpo, verticalmente e senza alcuna ricompensa, nella vecchiaia.

³⁰ *Ibidem*, XII.

³¹ *Ibidem*, 5.

Esempio di una forma estremamente versatile, il romanzo di formazione ha influenzato a lungo la concezione dell'ingresso nel mondo adulto. Di fatto ha costituito e in parte ancora costituisce la raffigurazione del superamento della prima giovinezza come integrazione in un unico processo delle ambizioni pubbliche e dei desideri privati, della sfera professionale e di quella affettiva, del tentativo di far corrispondere le aspirazioni di un individuo con le mete sociali, abbracciando i mezzi che la stessa società propone come adeguati al conseguimento dei fini promessi. Così il processo di formazione è quello della 'personalità' – un tratto distintivo in termini sociali – più ancora che quello della costruzione culturale, o di un'istruzione equilibrata.³²

Se Wilhelm Meister riesce a trovare il suo posto nella comunità e se (coerentemente con la condizione femminile dell'epoca) nei romanzi di Jane Austen tutte le aspirazioni delle protagoniste si riassumono nella possibilità di contrarre un buon matrimonio, nei libri di Stendhal il conflitto del personaggio con il contesto sociale appare invece molto più evidente. Si potrebbe facilmente verificare come anche il contrasto con le istituzioni formative sia una declinazione di questo rapporto. Il curriculum di studi delle istituzioni scolastiche promette una coerenza fra strumenti, mezzi culturali – che la stessa istituzione si incarica di fornire – e fini sociali: affermazione professionale, ricchezza, prestigio, potere. La condizione materiale di un singolo individuo, oggetto delle narrazioni romanzesche, mostra invece che di fronte ai rapporti di forza economici e sociali questa coerenza appare spesso prossima all'illusione.

Come ricordato, il tentativo di integrazione funziona – quando funziona – quasi esclusivamente con personaggi di estrazione piccolo borghese. *Giuda l'oscuro* di Thomas Hardy, o *Martin Eden* di Jack London rendono evidente come per le classi più umili questa mobilità sia sempre rimasta pressoché un miraggio. Gli autodidatti delle classi povere non hanno tempo da perdere, devono costringersi a un «feroce autocontrollo» il quale raramente conduce al traguardo dello status borghese.³³

³² *Ibidem*, 44.

³³ *Ibidem*, XV-XVI.

5. *Il romanzo e la lettura*

La fortuna sociale del romanzo implica l'avvento dell'alfabetizzazione, fenomeno di sviluppo non omogeneo e con diffusione generale nei maggiori paesi d'Europa solo a partire dagli anni Ottanta del XIX secolo, quando l'educazione primaria in Inghilterra e Francia divenne davvero «libera, generale e obbligatoria» mentre nei paesi d'area tedesca l'abitudine di lettura generalizzata può essere anticipata solo relativamente.³⁴

Nella Francia rivoluzionaria, la metà circa della popolazione maschile era in grado di leggere, e così circa il 30% delle donne. In Gran Bretagna, ove i tassi di alfabetizzazione erano più alti, l'alfabetismo maschile raggiungeva all'incirca il 70%, e il 55% delle donne era in grado di leggere. L'impero germanico toccava nel 1871 un livello dell'88%.³⁵

Reinhard Wittman, partendo dai dati registrati dallo scrittore Jean Paul, ha ipotizzato che il consumo di narrativa nell'area tedesca attorno al 1800 potesse stimarsi a circa 300.000 individui, la metà della popolazione complessiva.³⁶ La diffusione del romanzo richiede qualcosa in più dell'alfabetizzazione perché, se la capacità elementare di lettura non si trasforma in una prassi non si può parlare propriamente di un'affermazione della lettura, la quale infatti in Italia conosce, come è noto, un ritardo molto significativo. Se dal punto di vista della produzione letteraria l'Italia aveva già scoperto in pieno il romanzo – e dunque, per quanto riguarda la società colta, poteva partecipare di questo fenomeno europeo – in termini generali le cose andavano diversamente: nel 1861 il tasso di analfabetismo nella penisola toccava la percentuale del 76-78%.³⁷

Lettura poco seria, condotta in modo personale e privato, il romanzo rappresenta il principale oggetto della trasformazione pratica di un rapporto con i libri che passa dalla lettura 'intensiva' di un numero relativamente limitato di testi – per lo più di carattere religioso e continuamente riletti – ad una lettura intensa ma 'estensiva', dedicata ad opere che per lo più vengono lette una o poche

³⁴ Lyons 1995, 372.

³⁵ *Ibidem*, 371.

³⁶ Wittman 1995, 342.

³⁷ Per una breve panoramica, Toscani 2010.

volte, talvolta in modo ancora approssimativo.³⁸ Se questa è la tendenza generale, va ricordato che nella seconda metà del Settecento in Inghilterra, Francia e Germania, le opere di Richardson, Rousseau e Goethe furono oggetto di una lettura ancora più ‘intensiva’ di quella religiosa. *Pamela*, *Clarissa*, *Julie ou la nouvelle Héloïse*, *Die Leiden des jungen Werthers*, posero in atto un rapporto fra libro e lettore – e fra autore, libro e lettore – che in ambito profano in precedenza raramente era stato possibile stringere, un rapporto che indusse comportamenti emulativi e che suscitò numerose preoccupazioni per le sue conseguenze sociali.³⁹ Di qui la cautela con la quale Defoe e gli altri autori si muovono nelle prefazioni.

Il romanzo è il genere preferito da chi ha accesso a una lettura irregolare, ai margini dell’insegnamento retorico, della lettura istituzionale e della formazione scolastica. Non a caso sono romanzi i libri tenuti più spesso fra le mani dai nuovi lettori dell’Ottocento: donne, ragazzi e operai.⁴⁰ E va sottolineato che la versione del genere che più interessa questi nuovi lettori, secondo una tendenza che neppure oggi è del tutto mutata, è quella del *romance*, di una narrazione non priva di elementi fantastici, di peripezie e scioglimenti talvolta improbabili, che si interroga sull’identità dell’uomo come su un enigma che la scienza non ha ancora chiarito e non prende dunque in esame le sue vicende ordinarie. L’Ottocento, come è noto, è invece il secolo della piena affermazione del *novel*, della finzione storiografica del quotidiano, della narrazione seria e realistica che, pur con le cautele di cui si diceva, riesce progressivamente a inserirsi nelle letture che è opportuno aver fatto e talvolta arriva ad imporsi nel novero delle letture previste dell’arco formativo. Con l’affacciarsi di nuovi gruppi alfabetizzati sulla soglia del libro, la lettura diventa un’abitudine diffusa e il discorso sulla lettura un argomento di conversazione, che come in precedenza nella società colta non manca di attrarre il vaniloquio dei finti lettori.

Verso la fine degli anni Settanta dell’Ottocento nel *Dizionario dei luoghi comuni*, in cui ciascuna voce è di fatto la registrazione

³⁸ Per questo fenomeno l’intero intervento di Wittman 1995, 337-369. Si veda anche Moretti 1999, 13.

³⁹ *Ibidem*, 351. Wittman ricorda che *Julie, ou la Nouvelle Héloïse* di Rousseau ebbe fra il 1761 e il 1800 ben settanta edizioni. L’uscita del *Werther* nel 1774 suscitò un fenomeno di emulazione di livello europeo, provocando un’“ondata di suicidi” (sempre Wittman 1995, 352).

⁴⁰ Lyons 1995.

del ragionamento quotidiano e insieme la sua parodia, Gustave Flaubert coglieva con grande ironia l'ambiguità del fenomeno:

ROMANZI. Pervertono le masse.

In appendice sono meno immorali che in volume.

Solo i romanzi storici sono tollerabili, perché insegnano la Storia (Es.: *I tre moschettieri*, ecc.)

Ci sono romanzi scritti con la punta di uno scalpello, altri che vanno avanti sulla punta di un ago.

ROMANZI DI APPENDICE. Scuola di depravazione.

Litigare sul probabile intreccio.

Scrivere all'autore per fornirgli delle idee.

Infuriarsi quando vi si trova un nome simile al nostro.⁴¹

Non sorprende l'attenzione verso il romanzo inverosimile, di avventure, da parte del pubblico più umile, perché l'evoluzione di questo genere tiene vivo un legame col mondo dell'oralità, mondo ai margini del quale buona parte della popolazione continua a trascorrere la propria esistenza; un legame che le altre forme letterarie, salvo il racconto popolare, hanno perduto in favore di una sistemazione poetica e retorica. Il romanzo si afferma come grande genere democratico, sia perché include caratteri e azioni particolari del più diverso grado e livello sociale (e morale), sia sull'altro fronte, quello della lettura, perché, nelle sue più varie espressioni – che si articolano a partire dal secondo Ottocento in sottogeneri (il poliziesco, la *science-fiction*) – si offre quale oggetto di un primo accesso alla lettura, varcata la soglia di una formazione spesso meno che elementare.⁴²

Considerando la sua diffusione e il modo in cui viene letto, il romanzo si afferma dunque come opera con cui il lettore instaura un rapporto libero e personale, al di là di ogni intenzione pedagogica: il romanzo rifugge la pedagogia e si può ben dire che un romanzo a tesi è sempre un cattivo romanzo. Negli ultimi anni in Italia si è avvertita una maggiore attenzione per le narrazioni rilevanti dal punto di vista del 'contenuto' (i romanzi-inchiesta, *non-fiction*

⁴¹ Flaubert 1980, 99. Il *Dizionario dei luoghi comuni* fu concepito da Flaubert come seconda parte del romanzo *Bouvard et Pécuchet*. A differenza del romanzo, che uscì postumo nel 1881 – un anno dopo morte dell'autore – il *Dizionario* fu pubblicato solo nel 1913.

⁴² Sul romanzo come genere democratico, Mazzoni 2011, 245-246.

novel, i *noir* “che raccontano il lato oscuro della nostra storia”), narrazioni che costituiscono un fenomeno culturale ed editoriale di un certa importanza, ma non tale da aver espresso una profonda novità dal punto di vista estetico. È sembrato, più che altro, un modo per rimettere in gioco la narrazione.

Il romanzo è l'ambito del singolare, del contingente, dell'accidentale, dell'irripetibile, un territorio del quale sembra difficile esprimere una sapere formalizzato. A differenza di quel che scriveva Aristotele, però, quando sosteneva che in assenza di elementi ripetibili non può esserci conoscenza, bisogna sottolineare che il romanzo ha contribuito alla comprensione della vita promuovendo una particolare sensibilità per il contingente, anche nel caso in cui questo assuma i colori di un cielo coperto a Yonville, dove Emma Bovary consuma il proprio tempo, o quelli di un pomeriggio in cui Anna Karenina legge svogliatamente, ormai disillusa da Vronskij, cui ha sacrificato tutto. O ancora, quelli di una delle serate tranquille che il poeta John Shade trascorre con la moglie in *Fuoco pallido* di Nabokov.⁴³

Perché dunque è importante conoscere il romanzo? perché la sensibilità per il contingente è indispensabile per affrontare l'irripetibilità della vita. Una dote, questa, che non dovrebbe mai mancare nel corredo formativo di un individuo e una dote al cui sviluppo il romanzo contribuisce molto più delle tassonomie e di altre griglie che in questi anni impegnano e affaticano la scuola. Il romanzo svela il dominio del contingente, i suoi limiti e le sue possibilità. Certo rimane vero che, pur avendo letto tutti i libri in commercio sulla boxe, se in strada incontriamo uno più grosso di noi, le letture non ci aiuteranno molto. Eppure non è detto che, anche in questa circostanza, non si possa valutare diversamente la risposta fisica di un lettore da quella di un non lettore, sia nello scontro, sia nel rialzarsi da terra. Può anche essere che il lettore faccia più fatica a rimettersi in piedi, ma non valuteremo la sua prestanta fisica perché non è questa che la lettura ha favorito. Se si tratta di un lettore maturo, e non semplicemente di un lettore romantico, avrà forse qualcosa in più da dire rispetto all'altro.

⁴³ Su Aristotele, conoscenza e ripetizione e gli *Analitici Secondi* si veda Giudice 2010, 3.

Riferimenti bibliografici

Barney 1999

R.A. Barney, *Plots of Enlightenment. Education and The Novel in Eighteen-Century England*, Stanford University Press, California, Standford 1999.

Bonfantini 1993

M. Bonfantini, *Prefazione*, in F. Rabelais, *Gargantua e Pantagruelle*, Einaudi, Torino 1993.

Celati 2001

G. Celati, *Finzioni occidentali*, terza edizione riveduta, Einaudi, Torino 2001

Chartier 1995

R. Chartier, *Lecture e lettori "popolari" dal Rinascimento al Settecento*, in G. Cavallo, R. Chartier, (eds.), *Storia della lettura nel mondo occidentale*, Laterza, Roma-Bari 1995, pp. 317-335.

Defoe 2012

D. Defoe, *Moll Flanders* (1722), trad. it., *Moll Flanders*, Newton Compton, Milano 2012.

Febvre 1978

L. Febvre, *Il problema dell'incredulità nel XVI secolo. La religione di Rabelais*, Einaudi, Torino 1978.

Flaubert 1980

G. Flaubert, *Dictionnaire des idées reçues* (postumo, 1913), trad it. *Dizionario dei luoghi comuni*, Adelphi, Milano 1980 (2002).

Girard 1965,

R. Girard, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Bompiani, Milano 1965.

Giudice 2010

G. Giudice, *Metafisica come scienza della ripetizione. Note aristoteliche*, in www.filosofia.it ISSN 1722-9782.

Grafton 1995

A. Grafton, *L'umanista come lettore*, in G. Cavallo, R. Chartier, *Storia della lettura nel mondo occidentale*, Laterza, Roma-Bari 1995, pp. 199-242.

Lyons 1995

M. Lyons, *I nuovi lettori nel XIX secolo: donne, fanciulli, operai*, in G. Cavallo, R. Chartier, *Storia della lettura nel mondo occidentale*, Laterza, Roma-Bari 1995.

Maggioni 1998

G.P. Maggioni, *Storie malvagie e vite dei santi*, in A. Degl'Innocenti, F. Ferrari, (eds.), *Tra edificazione e piacere della lettura: le vite dei santi in età medievale*, Università degli Studi di Trento, Trento 1998, pp. 131-143.

Mazzoni 2011

G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Il Mulino, Bologna 2011.

Moretti 1999

F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino 1999.

Moretti 2005

F. Moretti, *La letteratura vista da lontano*, Einaudi, Torino 2005.

Ong 1986

W.J. Ong, *Oralità e scrittura. Tecnologie della parola*, Il Mulino, Bologna 1986.

Prosperi 2000

A. Prosperi, *Censurare le favole. Il protoromanzo e l'Europa cattolica*, in F. Moretti (ed.), *La cultura del romanzo*, Einaudi, Torino 2000 (2008), pp. 71-106.

Rabelais 1993

F. Rabelais, *Gargantua et Pantagruel* (1564), trad. it. *Gargantua e Pantagruelle*, Einaudi, Torino 1993.

Siti 2000

W. Siti, *Il romanzo sotto accusa*, in F. Moretti (ed.), *La cultura del romanzo*, Einaudi, Torino 2000 (2008), pp. 128-192.

Toscani 2010

X. Toscani, *Analfabetismo e alfabetizzazione*, Enciclopedia dell'Italiano, Istituto per l'Enciclopedia Italiana Treccani, Roma 2010 ([www.treccani.it/enciclopedia/analfabetismo-e-alfabetizzazione_\(Enciclopedia_dell'italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/analfabetismo-e-alfabetizzazione_(Enciclopedia_dell'italiano)/)).

Wittman 1995

R. Wittman, *Una "rivoluzione della lettura" alla fine del XVIII secolo?*, in G. Cavallo, R. Chartier, *Storia della lettura nel mondo occidentale*, Laterza, Roma-Bari 1995, pp. 337-369.

Wolf 2006

Hubert Wolf, *Storia dell'Indice. Il Vaticano e i libri proibiti*, Donzelli, Roma 2006.

ALESSANDRO RAVEGGI

GINGIO/GIANNETTINO.

FORMAZIONE E DEFORMAZIONE TRA GOMBROWICZ E COLLODI *

L'intervento che vi proporrò oggi, sotto forma di alcuni appunti sparsi, cerca sconfinamenti tra la letteratura italiana e quella mitteleuropea, senza compiacersi del termine *sconfinamento* ed evitando il più possibile la retorica di un eccesso filologico-testuale. Non posso permettermi oggi d'altronde troppi sbalzi perché devo riconoscere che sono sprovvisto dei rudimenti fondamentali per affrontare in modo approfondito specialmente l'universo letterario mitteleuropeo: dovrò pertanto aggrapparmi al testo o ai pochi testi scelti, per non cadere nelle pastoie di un contesto ignoto, per non cadere, appunto, in inutili sconfinamenti. L'eccesso, la spregiudicatezza extra-testuale o para-testuale, anche se necessariamente non vanno di pari passo con una mancanza di giudizio critico, sono proprio alcuni degli elementi che caratterizzano uno degli argomenti, o l'Argomento attorno al quale se ne muovono altri, di questo mio intervento.

Vorrei infatti affrontare quest'oggi con voi il tema, la categoria dello spirito, abbastanza scivolosa, dell'*Immaturità*, e associarla a quella che chiamerò provvisoriamente la forma di un *romanzo di deformazione o ringiovanimento*, attraverso riferimenti letterari circoscritti, e riservandomi in altri luoghi e in altri tempi di fornire un dettaglio maggiore messe di esempi.

Immaturità dell'epoca moderna declinata come infantilizzazione

* Il presente testo vuole conservare la forma estesa di una serie di appunti discussi dal vivo durante il mio intervento al Seminario Internazionale sul Romanzo dell'Università di Trento in data 7 dicembre 2011. Conto presto di ritornare in forma più sistematica e teorica sull'argomento, nonché sui due autori trattati (e da me molto amati), accostabili sotto molti punti di vista per progredire verso una teoria del romanzo definito qui "di deformazione" o "ringiovanimento".

e ringiovanimento, come condizione esistenziale artificiale di stallo e permanenza in un'eterna infanzia che ci proviene dalla Modernità – la modernità della scolarizzazione, della pedagogia istituzionale, e, ovviamente, del *Bildungsroman*, ma anche, perché no, delle rivolte giovanili del '68 e '77, del *dada* applicato alla politica e alla cultura, dello spirito romantico protratto nell'utopia dell'innocenza e dell'infanzia, infanzia individuale e della storia universale. Immaturità, poi, come risultato di quel culto della fanciullezza descritto da George Boas in un saggio di fine anni '60 del Novecento, complice il mito del *bon sauvage* che da l'*Émile* di Rousseau si diffuse presso i Romantici – uno su tutti, il genio bambino della poesia in Schiller, nella distinzione tra poesia ingenua e poesia sentimentale – o quella centralità novecentesca del fanciullo descritta ne *Il secolo dei fanciulli* di Ellen Key. Un secolo, appunto il Novecento, nel corso del quale il divario tra gioventù e maturità si mette in gioco e si restringe sempre più, e trasversalmente nel globo: dal culto della gioventù della Germania nazista e della Russia comunista, fino ai consumistici Stati Uniti, ovunque si hanno parate di giovani, sport, igiene e ringiovanimento ricercato.

Ma leggiamo, per iniziare, da Boas:

Se gli adulti – Boas parla qui degli Stati Uniti – sono spinti a conservare la loro giovinezza, a «pensare in modo giovanile», a comportarsi e vestirsi come ragazzi, ciò avviene perché il fanciullo è stato loro proposto come paradigma di uomo ideale [...] Parlo di ciò come se fosse una peculiarità degli Stati Uniti. La fede nelle sue implicazioni è probabilmente più diffusa qui che in qualsiasi altro paese, ma in questo fatto storico, le radici delle idee che vi intervengono sono europee. Le radici religiose possono trovarsi in San Marco e in San Matteo. Le radici epistemologiche in Montaigne e in Agrippa di Nettesheim. Il tutto, come valutazione di vita, si trova nell'Inghilterra del secolo decimosettimo. La relativa concezione estetica ebbe probabilmente inizio a Vienna, e la profezia secondo la quale il secolo ventesimo sarebbe stato il «secolo del fanciullo» fu fatta in Svezia. Che il bambino sia un essere *sui generis* con propri diritti e privilegi e non semplicemente l'edizione in formato ridotto dell'uomo fu messo in evidenza nella Francia del secolo decimottavo.¹

Anche Rilke, citato da Boas, esaltava così la fanciullezza:

la fanciullezza è il regno della grande giustizia e del profondo amore. Nelle mani del fanciullo nessuna cosa è più importante di un'altra [...] Il mondo è ancora per lui la bella coppa in cui nulla va perduto. Ed egli sente come una sua cosa sacra tutto ciò che una volta ha visto, sentito o udito, tutto ciò che una

¹ Boas 1973, VII-VIII.

volta gli è occorso. Egli non costringe le cose a fissarsi stabilmente [...] Per questo i bambini sono così ricchi.²

E il poeta tedesco proseguiva qui idealmente una tradizione che vedeva nella nostalgia della fanciullezza l'unico valore contrapposibile alla sozzura di una modernità tecno-capitalistica – matura perché infelice, corrotta, compromessa.

L'infantilismo moderno come immaturità e ringiovanimento, quindi, sarà il mio tema più generale per arrivare al romanzo di deformazione o ringiovanimento. Un infantilismo però inteso, si veda bene, come immaturità imposta e non naturale, protrarsi artificiale o Seconda Immaturità, categoria necessaria per una definizione simmetrica della Maturità nella modernità: cioè come ringiovanimento della società, della comunità, necessario, strutturalmente, ad auspicare una sua possibile continuità, propagazione nel tempo. Non si potrà, vedremo, così facilmente circoscrivere, come risultato parziale alla fine del mio percorso per appunti, la questione al conflitto tra generazioni, ovvero tra gioventù e maturità che si susseguono, perché vige tra di loro una certa simmetria, perché la loro dialettica è solidale. E, potremmo dire come scriveva Cataluccio nel suo recente saggio sull'immaturità, che «la gioventù non è più una condizione biologica, ma una 'definizione culturale' [e] ciò sfuma o cancella il confine biologico e crea figure ibride di adolescenti invecchiati, di adulti-adolescenti, di giovani permanenti».³

Con l'Immaturità come nuova tappa dell'umanità, la legge di ricapitolazione che lega assieme linea ontogenetica – la linea dell'uomo come sviluppo individuale – e linea filogenetica – la linea dell'evoluzione dell'umanità come specie – si spezza. L'Immaturità non sarà infatti una condizione temporale ed evolutiva utopica e verginale. Non sarà una fase libera, primordiale e felicemente creatrice, naturale, come in Rousseau e in tutta la corrente della pedagogia naturalistico-intuizionistica che da Pestalozzi si potrebbe dire che arrivi fino all'anti-evoluzionismo antropologico di Lapassade de *Il mito dell'adulto*; oppure ancora nell'idea d'istruzione come «una violenza simbolica in quanto imposizione, da parte di un potere arbitrario, di un arbitrario culturale» nel libro del duo Bourdieu-Passeron.⁴ Tuttavia l'infante immaturità non sarà

² Rilke 1929, 70.

³ Cataluccio 2004, 5.

⁴ Bourdieu, Passeron 1972, 45.

nemmeno solo uno stato imperfetto, da correggere, stato d' inferiorità vitalistico-pulsionale, come in tutta la pedagogia scientifica, montessoriana, positivistica e di matrice psicanalista.

L'immaturità sarà più un'imposizione prospettica e culturale, una definizione che definisce sia l'adulto che l'infante in una regressione e modificazione di adultizzazione-infantilizzazione perpetua.

Lapassade, se andiamo avanti con gli esempi, applicò alla sua antropologia la teoria della neotenia umana, ovvero della nascita umana in uno stadio prematuro d'evoluzione, teoria proposta dal biologo Bolk. La usò per fare un elogio dell'incompiutezza rispetto alla supposta maturità delle società repressive e autoritarie, conformiste, dai ruoli incarnati e dagli schemi mentali retrogradi – oggi però, mi chiedo, può valere questa dicotomia, questo manichismo?

Ma leggiamo proprio da Lapassade, a passaggi, a salti. L'antropologo spazia tra biologia, psicanalisi, antropologia:

L'uomo nasce incompiuto. Diversi segni lo testimoniano: la non chiusura dei setti cardiaci, le insufficienze negli alveoli polmonari, la immaturità post-natale del sistema nervoso. [...] L'infanzia dovrebbe essere definita come quel periodo in cui raggiunge una sua compiutezza ciò che era appena abbozzato al termine della vita intrauterina [...] Essa non sarebbe altro che una nascita continuata o una continuazione della nascita, un inizio che continua a svilupparsi, o come dice Nietzsche, «una specie di lungo capodanno» [...] L'incompiutezza iniziale appare ... come un'indeterminatezza provvisoria [...] la futura perfezione dell'adulto esiste in potenza nell'imperfezione della nascita [...] Il primo contenuto del concetto di *perfettibilità* concerne le *potenzialità* esistenti nell'essere umano alla nascita, sviluppate poi nel corso dell'infanzia. Un secondo aspetto di questa nozione completa il primo. Esso si riferisce all'*educabilità* dell'uomo.⁵

E prosegue:

In questa prospettiva, l'adulto è l'uomo sviluppato e formato; il bambino non serve ad altro che a precedere l'adulto. [...] Ma si può sostenere il contrario e dire che l'adulto precede il bambino. [...] L'ipotesi, verificata per certe specie animali, della *neotenia* evolutiva, non fa altro che riprendere e sviluppare questa idea [ed asserisce il fatto che] il progresso evolutivo non è più conseguenza di un perfezionamento continuo delle forme adulte. Al contrario: una nuova specie può nascere da un'infanzia che viene conservata come tale, e che subentra alla maturità. Nella storia degli esseri viventi, il bambino può succe-

⁵ Lapassade 1971, 33-36.

dere all'adulto invece di precederlo.⁶

La tesi di Lapassade quindi si radicalizza:

Non esisterebbe nessuna storia umana se l'uomo fosse rimasto allo stadio di un animale compiuto.⁷

Il rito di passaggio della scolarizzazione

Come si diventa adulti e, allo stesso tempo, come s'infantilisce? Il rito di passaggio da una *minorità* alla maturità è una congerie di rituali maggiormente o in tono minore sacrificali: di morte e rinascita simboliche, ma anche di scolarizzazione e resistenza alla stessa del bambino, dell'alunno, dell'educando, di quelli che un tempo si sarebbero detti 'il ragazzo di strada' e di contro 'il ragazzo borghese'. Tutti rituali che consentono a una società di pensare la propria evoluzione, conciliandola con la propria *durata*, con una forma costante e salvaguardata nel tempo, risolvendo il problema di una conservazione del gruppo equilibrata con il sacrificio, la perdita, la fuoriuscita, l'estraneità. Ma questo rito di passaggio sarà, nel caso della nostra Immaturità, spiegato come, rileggendo la classificazione dei *riti di passaggio* che più di un secolo fa ci ha donato l'antropologo Van Gennep, un estenuato *rito di margine*: uno spazio liminale protratto di significati e loro rielaborazione, di *eterno capodanno* come direbbe il Nietzsche citato da Lapassade, di ambiguità che crea una logica del *doppio senso* contrapposta a quella del *dissenso* tra generazioni.

Questo spazio di margine è a ben vedere oggi presentissimo nella contemporaneità, un margine perdurante nel tempo e ristretto nello spazio: incontro quanto più ravvicinato tra una speranza del futuro già sfiorita – nella forma di una gioventù precocemente adultizzata – e un passato quanto mai rivisto nell'oggi – nella forma di una maturità e vecchiaia, rimbambinita ed *evergreen*. Vediamo attorno a noi Bambini senza futuro (lavorativo, di propagazione familiare, politica e culturale) e Adulti senza passato (estenuazione di vecchie politiche, idee, forme, rituali del potere), così come la funzione educativa della Scuola – Pubblica, dove possibile, o Pri-

⁶ Lapassade 1971, 41-42.

⁷ Ivi, 47.

vata – si è forse ridotta a mero controllo statistico e produttivistico, piuttosto che a vero rito di passaggio. Per questo, già il sociologo Ivan Illich parlò radicalizzando di una «produzione in serie della ‘fanciullezza’»,⁸ parlando al riguardo sistema scolastico moderno e tradizionale.

Un’analisi dell’Immaturità passa infatti anche da una certa critica della scolarizzazione. Senza che questo significhi negare totalmente il portato educativo della scuola pubblica, la forma possibile di un romanzo che ho già chiamato *di deformazione o ringiovanimento*, prevede al suo interno la messa in questione dell’ethos scolarizzante della società di cui parlava Illich, nel suo progetto forse azzardatamente utopico di *deschooling* radicale e di società conviviale. Utopico perché applicabile a sfere e comunità sociali più piccole, ridotte – quasi un secondo stadio di quella che oggi si chiama *decrecita felice* – in un momento però ancora d’ipertrofia delle città metropolitane e aggreganti milioni di persone e utenti di servizi.

Molte delle analisi di Illich ritorneranno nei nostri appunti per un romanzo di ringiovanimento: la considerazione, ad esempio, del fatto che la scuola non favorisce l’apprendimento e che confonde questo concetto con l’assegnazione di un ruolo nella società. Tanto che Illich ci dice che «l’alienazione della società moderna in un senso pedagogico è ancora più grave della sua alienazione economica».⁹ Se l’educazione, come rituale fondamentale all’apprendimento commensurabile, e la società capitalistica come società degli scambi e dei consumi, vanno di pari passo nell’analisi illiciana, è ancora più perversa la vera e propria *puericultura* (a volte come *puericoltura* – termine che, si intende, è affatto innocuo), dove la fanciullezza è uno stadio prodotto *in vitro* da un controllo occulto e costante della società, che produce il concetto stesso di una giovinezza infantile.

Leggiamo ancora da Illich:

L’istruzione è la scelta delle circostanze che facilitano l’apprendimento. I ruoli invece vengono assegnati stabilendo una serie di condizioni cui il candidato deve ottemperare se vuole ottenere il diploma. La scuola ancora l’istruzione – non però l’apprendimento – a questi ruoli. Il che non è né ragionevole né educativo. Non è ragionevole perché stabilisce un rapporto dei ruoli non con le qualità o le competenze a essi attinenti, ma con il processo mediante il quale

⁸ Illich 1972, 59.

⁹ Ivi, 54.

si postula che tali qualità vengano acquisite. Non è liberatorio o educativo perché la scuola riserva l'istruzione a coloro che in ogni fase dell'apprendimento sanno adattarsi a un dispositivo di controllo sociale precedentemente sanzionato.¹⁰

Interessante, poi, il modo con cui Illich descrive la figura, la tipologia dell'insegnante, nell'onnicomprendività scolastica, l'insegnante come ad un tempo *custode*, *predicatore*, e *terapeuta*, che ci ritornerà utile addentrandoci nei due testi principali da me scelti quest'oggi:

La scuola, per la sua stessa natura, tende a rivendicare e assorbire totalmente il tempo e le energie di chi ne fa parte. Di conseguenza, l'insegnante si trasforma in custode, in predicatore, e terapeuta. [L'insegnante-custode] funge da cerimoniere, che guida gli allievi nei labirintici meandri di un lungo rituale. Vigila sull'osservanza delle regole e gestisce le complicate norme dell'iniziazione alla vita. [L'insegnante-moralista] si sostituisce ai genitori, a Dio, o allo stato. Catechizza l'allievo su ciò è giusto o inammissibile, non soltanto a scuola ma nella società in generale; [insegnante-terapeuta] si ritiene autorizzato a frugare nella vita privata dell'allievo per aiutarlo a crescere come persona [persuadendo] l'allievo ad accettare passivamente la sua visione della verità. Quando il professore riassume nella propria persona le funzioni di giudice, ideologo e medico, il tratto fondamentale della società viene ad essere deformato proprio da quel processo che dovrebbe preparare alla vita. L'insegnante che detiene questi tre poteri contribuisce alla distorsione del bambino assai più delle leggi che sanciscono la sua minorità giuridica o economica o limitano i suoi diritti di riunione o di movimento [...] Per il bambino l'insegnante pontifica come pastore, come profeta e come prete: è contemporaneamente guida, maestro e ministro di un rito sacro. Riunisce in sé le prerogative dei papi medievali, in una società fondata sulla garanzia che tali prerogative non saranno mai esercitate assieme da un'unica istituzione ufficiale e obbligatoria, Chiesa o Stato che sia.¹¹

L'istruzione obbligatoria è così in Illich, non solo attività di deformazione del fanciullo, ma una vera e propria «garanzia di regresso sociale»,¹² una infantilizzazione che opera dentro e fuori le mura scolastiche. Tra i dogmi che essa promuove, c'è quello che rende solidali due tendenze apparentemente opposte della pedagogia: un'idea romantica del fanciullo come libera espressione della sensibilità umana, stadio puro dell'umanità, e un'idea positivista di controllo educativo di un soggetto fondamentalmente anarchico

¹⁰ Illich 1972, 36.

¹¹ Ivi, 63-65.

¹² Ivi, 75.

e pericoloso. Infatti secondo questo dogma sintetico: «i mutamenti della società devono» si «avvenire caricando sui giovani la responsabilità di trasformarla, ma solo una volta che essi siano sfornati dalla scuola». ¹³ È quella che Illich chiama, molto efficacemente, *logica della coerenza dell'irrazionale*.

Il campo del nostro romanzo del ringiovanimento, di deformazione – in una teoria del romanzo particolare – si gioca tutto sulla dinamica di questa logica coerente dell'irrazionale.

L'immatùrità come rito di margine

Ma riprendiamo come promesso l'antropologo Van Gennep, e il suo *Les rites de passage* del lontano 1909. Nel primo capitolo del libro, l'antropologo afferma che ogni società umana si fonda necessariamente su d'una divisione interna, necessaria tanto quanto la divisione esterna, al confronto con le altre società alternative. La prima e più importante per le società moderne è la classica antinomia tra sacro e profano, dove il dissidio è più presente, rispetto a società che l'antropologo definisce come *meno evolute*, a base magico-religiosa, totemico-tribale – dove il mondo sacro ingloba tutta la realtà nei suoi passaggi: nascita, infanzia, adolescenza, maturità, morte, per citarne solo i fondamentali. Nella società moderna, aggiunge Van Gennep, «tra il mondo sacro e il mondo profano c'è un'incompatibilità» e una dissonanza tali, «che il passaggio dall'uno all'altro non può avvenire senza uno stadio intermedio». ¹⁴

Ogni passaggio deve poter essere controllato, per non destabilizzare la società nella propria organicità, ed a questo servono i rituali di transizione. La funzione del rito di passaggio può sembrare infatti banale, quella di «far passare l'individuo da una situazione determinata a un'altra anch'essa determinata», ¹⁵ come una funzione omeostatica. Tuttavia sarà fondamentale se protratta in un gioco tra infanzia e maturità. Van Gennep classifica quindi i riti di passaggio riprendendo la letteratura antropologica a lui coeva. Propone poi una propria distinzione spaziale di questi in «riti *preliminari* (separazione), *liminari* (margine) e *postliminari* (aggrega-

¹³ Illich 1972, 114.

¹⁴ Van Gennep 2006, 4.

¹⁵ Ivi, 5.

zione)»,¹⁶ che sono quelli che qui mi interessano. Più avanti, l'antropologo ci chiarisce però la categoria del *sacro*, in modo utile a mio avviso per capire anche il senso della categoria di rito di margine. Il sacro «non è un valore assoluto», dichiara Van Gennep, «ma un valore che indica situazioni correlative»,¹⁷ in un continuo passaggio di stadio. Che prevede appunto fasi liminali, tra la separazione e l'aggregazione, fasi in cui si verifica una sospensione costante delle norme prestabilite, in un rito di margine che si autonomizza, spazio-temporalmente, sempre più, fino ad estendersi temporalmente. Gli esempi principali di Van Gennep sono il *fidanzamento* o il *lutto*, come soglie protratte, o sospensioni, che possono essere così descritti, con un'immagine potente e macabra:

Per far vedere che fino a quel momento l'individuo non appartiene né al mondo sacro né a quello profano [...] lo si isola, lo si tiene in una condizione intermedia, lo si tiene sospeso tra cielo e terra alla stessa maniera in cui il morto, che giace sulla sua impalcatura o nel suo feretro provvisorio, è sospeso tra la vita e la morte vera.¹⁸

Sospendersi tra la vita e la morte vera, il sogno ultimo della moderna società della giovanilizzazione, dell'immaturità, anche nel *Giannettino* di Collodi e il *Ferdydurke* di Gombrowicz. I due testi, finalmente qui svelati dopo un po' di puntelli teorici, che ci aiuteranno ad avviare una abbozzata teoria del romanzo della deformazione e del ringiovanimento.

Bildungsroman Vs. Romanzi di deformazione e ringiovanimento

Parleremo adesso di romanzi di ringiovanimento o deformazione, più che di formazione, di *Bildung*. Romanzi in cui la condizione di minorità del protagonista non è tanto un rito di passaggio da una condizione eslege a una necessariamente normativizzata, ma un rito di *marginalizzazione* centrale dove il bambino (o l'adulto bambinizzato) è «sospeso tra il cielo e la terra», come direbbe sempre Van Gennep, tra il cielo e la terra della modernità educativa, pedagogizzante o anti-pedagogizzante che sia – vi si oppone, ma anche riconosce la seduzione, corre via, ed è nuovamente

¹⁶ Van Gennep 2006, 11.

¹⁷ Ivi, 12.

¹⁸ Ivi, 162.

acciuffato. Se Franco Moretti nel suo noto studio sul *Bildungsroman* aveva definito la forma del romanzo di formazione una «contraddizione formale»¹⁹ o meglio ancora un mix tra «bricolage morfologico e compromesso ideologico»²⁰ considereremo due esempi romanzeschi per vari motivi atipici – il *Giannettino* di Collodi e il *Ferdydurke* di Gombrowicz – con i quali voglio affrontare il rito di margine estenuato dell’Immaturità.

Il romanzo di formazione, in Moretti, era la forma per eccellenza di una modernità borghese che nella giovanilizzazione scovava la propria novità, una condizione che, ci diceva ancora Moretti, «permette di *accentuare* dinamismo e instabilità»²¹ ma sempre nella necessità di una normativizzazione che proviene dalla collettività, dal confronto con gli altri – per questo è la forma di una contraddizione, nel «conflitto tra l’ideale dell’autodeterminazione» dell’individuo e «le esigenze, altrettanto imperiose, della ‘socializzazione’».²² Nel *Bildungsroman* teorizzato da Moretti avviene così la costruzione di una sintesi possibile tra individuo libero e società degli scambi, del mercato, dove, sempre, «qualcosa si guadagna e qualcosa si perde».²³

E nel romanzo di deformazione, di ringiovanimento, cosa si guadagna e cosa si perde, se il rituale è protratto e mai concluso? Il *Bildungsroman*, ricordiamolo, era infatti in Moretti una forma destinata alla sparizione, una cerniera tra due mondi, dove l’autorità del passato cede il passo alla novità, «dove la gioventù è già piena, e la maturità non ancora svuotata».²⁴

Leggiamo ancora:

Anziché scindere a viva forza un’oggettivazione alienata e un’interiorità incapace di estrinsecarsi, il lavoro del *Bildungsroman* crea una continuità tra interno ed esterno – tra la parte «più intima e migliore» dell’anima e l’aspetto «pubblico» dell’esistenza.²⁵

In una teoria del romanzo di deformazione, la scissione pare superata, la cesura simbolica compiuta, ma la formazione ancor non

¹⁹ Moretti 1999, 7.

²⁰ Ivi, XVIII.

²¹ Ivi, 6.

²² Ivi, 17.

²³ Ivi, 19.

²⁴ Ivi, 31.

²⁵ Ivi 34.

compiuta: l'intimità svanita e la pubblicità come continuo gioco di maschere infantilizzanti onnipresente. Ma l'eroe anti-eroe – perché, come vedremo, sempre pronto alla regressione, a tornare sui propri passi e monellerie – dei due romanzi di ringiovanimento che considereremo, o meglio l'immagine di uomo moderno che se ne ricava – sia esso uomo in quanto *adulto regredito* o in quanto *fanciullo adultizzato* – vive in una condizione di radicale infantilizzazione del mondo stesso, pertanto in una condizione senza confini, statica e in movimento ad un tempo: un radicale mondo come scuola senza pareti fisse, direbbe il Bachtin de *Il romanzo di educazione*,²⁶ o panopticon che infantilizza e *si* infantilizza, nel contempo che i suoi protagonisti perdono e si scambiano reciprocamente le maschere di Giovane o d'Adulto. O le maschere del Padre e del Figlio, e, se non bastasse, dello Spirito Santo, dell'eterno dissidio tra la discesa agli inferi o dell'ascesa al cielo. Si leggeva infatti nella pubblicazione del periodico italiano *Io scolaro* del 1936, di un certo bambino Giovannino che ritorna a scuola: «S'ode il segnale. La scuola incomincia. Tocca a te Giovannino. Così Giovannino esce dal suo posto e, con voce chiara e netta, domanda alla classe: – Nel nome di Chi siamo venuti a scuola? – Nel nome del Padre, del Figliuolo e dello Spirito Santo»²⁷ rispondevano in coro.

I romanzi di ringiovanimento, o deformazione, danno forma al terzo stadio di questa trinità, momento di conflitto e di duello tra Figli e Padri, stadio del dissidio irrisolto tra slancio vitalistico della gioventù moderna e autorità legiferante della modernità stessa. L'infanzia, la minorità, sarà un luogo, una tappa, dove si perpetra uno, o più, riti di passaggio metamorfico, di significati, di forme, di facce, di attributi: dove si riconosce l'inevitabilità di una norma, di un Ruolo, di una Maschera o Forma matura, ma anche il bisogno di un certo disordine, dissonanza, devianza, di una anarchia interna alla Forma.

Per questo, come vedremo, ogni ricerca di una forma autonoma porta necessariamente, per dirla con Gombrowicz, ad una forma Brutta, Deforme, regredita, inferiore: ogni formazione eccessiva deforma la formazione stessa. E, in Collodi, ogni educazione necessità di un apprendistato continuo che porta con sé una stilla sempre pulsante d'anarchia.

²⁶ Cfr. Bachtin 1988.

²⁷ Ugolini 1936, 64.

Due 'romanzi' di deformazione e ringiovanimento: Giannettino di Collodi e Ferdydurke di Gombrowicz

Proporrò adesso la lettura di due testi, sottolineando varie tipologie del romanzo di deformazione o ringiovanimento, dove i protagonisti incarnano le caratteristiche e le antinomie dell'Immaturità moderna, come rito estenuato di margine.

Parlo di Carlo Collodi e del suo 'ciclo' sul *Giannettino*, ciclo multiforme iniziato nel romanzo-manuale del 1877 di un bambino italiano alle prese con l'educazione alla nuova cittadinanza di una Italia appena unita – e fondamentale tappa per l'approdo alle *Avventure di Pinocchio* (di cui però stavolta non parlerò). E affronterò, per comparazione, Witold Gombrowicz e il suo *Ferdydurke*, romanzo oggi tanto di culto quanto dimenticatissimo, uscito nel 1937, col suo Jozek/Józio trentenne nel mezzo del cammin di propria vita rimpicciolito e burattinizzato da una schiera di Adulti e Giovinastri moderni degli anni Trenta, educatori solerti ma anche invasivi e maliziosi, professori stantii, pallidi, sebbene viscidati e seducenti, liceali atletiche e igieniche, ambigue zie di città e di campagna: atto d'accusa e d'amore segreto dell'Immaturità, del ringiovanimento come motore di una società che non può esimersi dalla Forma, e anzi la ricerca spasmodicamente (la Forma, il Ruolo, la Faccia, e come vedremo il letterale *culetto*). Che cerca l'autorità così come la devianza, l'inferiorità, la bassezza direbbe lo stesso Gombrowicz.

Devo confessare subito come l'incontro fra questi due testi, il *Giannettino* e il *Ferdydurke*, sia avvenuto per suggestione. Reduce da circa un anno di studi attorno al rapporto tra letteratura di viaggio e identità culturale, sono incappato nel più italiano degli autori italiani: il nostro Carlo Lorenzini, l'autore tra più appiattiti dalla storia della sua ricezione nazionale, schiacciato dalla figura del suo Burattino, ma in realtà ricchissima congerie di materiali ironici, realistici e giornalistici dal respiro tutt'altro che nazional-popolare. Decisi di starmene prima di tutto alla larga dai testi troppo noti – salvo poi ritornarci con molto piacere e uno sguardo forse epurato attraverso questo percorso – e d'incontrare prima di tutto il Collodi educatore e viaggiatore del *Viaggio per l'Italia di Giannettino*, uscito per l'editore Paggi nel 1880 (la parte sull'Italia superiore) e nel 1886 (la parte sull'Italia meridionale). Un testo che avrebbe avuto pure il fascino di un particolare Gran Tour, un *Bildungsro-*

man-Baedeker in viaggio, in un Paese dall'identità in costruzione. Dove però intermezzi narrativi non privi di fascino sono letteralmente soffocati da ampie zone di sterile e a tratti retorica manualistica su dati evenemenziali, caratteristiche geologiche dei territori, e loro prodotti tipici, di varie zone dell'Italia appena unificata – un Paese che si mostra in ascesa con ardente spirito progressivo, che si cuce fra di sé attraverso infrastrutture, strade e reti ferroviarie.

E tra le 'infrastrutture' in costruzione non dobbiamo dimenticare: la lingua unitaria – secondo l'assioma deamicisiano richiamato anche dal Collodi non nei *Viaggi* ma nel precedente *Giannettino*, l'assioma che parla della necessità primaria di conoscere una lingua per conoscere e amare un paese. Nonché, come infrastruttura, dobbiamo considerare l'incipiente educazione pubblica obbligatoria. Sulla quale si potrebbe discutere, anche oltre, considerando un piccolo testo collodiano dalle sue *Note gaie*, intitolato significativamente *Pane e libri*. Dove Collodi bacchetta una visione troppo illuministica dell'educazione come liberatrice dell'uomo:

L'uomo – dice Collodi con accenti mazziniani - prima di ogni altra cosa, bisogna che mangi e beva, che sia difeso dalle intemperie e che abbia un giaciglio dove riposarsi, dopo le fatiche giornaliere pazientemente durate. Allora, soltanto allora, può trovarsi in tale stato d'animo, da dare ascolto alla propria coscienza e da sentire l'ambizione di migliore sé stesso [...] A furia d'illuminazione, la religione è sparita, la superstizione e il beghinismo sono rimasti, e l'istruzione è andata avanti a piè zoppo, la pretenzione e la presunzione hanno viaggiato col vapore, e il mondo, in ricompensa delle vostre dotte fatiche, vi ha coniato una medaglia di granito col motto sopra: «Si stava meglio quando si stava peggio!»²⁸

Ritornando al viaggio per l'Italia di Giannettino, il ragazzino viaggia in treno con il precettore Boccadoro per la Penisola, corrispondendo resoconti destinati ai propri compagni di monellerie e proprio in questo in qualche modo accomiatandosi dalla loro immaturità verso la maturità del buon cittadino. È un passaggio che non a tutti si consente. Nella parte II sull'Italia centrale, ad esempio, a Minuzzolo, amico di Giannettino e forse proto-Lucignolo, non è consentito di viaggiare perché «troppo ragazzo».²⁹

Che questo libro fosse frutto di un compromesso anche e non solo economico per il Lorenzini, specialmente quando si tinge di

²⁸ Collodi 1911, 171-172.

²⁹ Collodi 1918, 170.

moralismo o quanto appunto si ammanta di patriottismo vacuo, e non corrispondesse a quell'equilibrio di *Pinocchio* tra «rivolta e conformazione, drammatica morte e palingenesi dell'infanzia»³⁰ è sicuro e assodato dalla critica. Ma nella sua poca grazia è comunque per me importante, e mi ha spinto ad arrivare persino a quella che possiamo definire la *polacchità* di Gombrowicz, il rapporto tra Identità nazionale e Immaturità individuale e collettiva nell'autore polacco. Non possiamo infatti dimenticare questo legame nel libro *Ferdydurke*, ma anche nell'attacco in contumacia operato nel successivo piccolo libro *Trans-Atlantico*,³¹ dove il legame tra Patria e i suoi figli viene risolto tra il conflitto, irrisolto anche nell'autore, tra Patria e ciò che egli chiamava *Figliatria* – Vedete già quante consonanze involontarie?

Considereremo così i due testi citati. Da un lato il *Ferdydurke* dell'autore polacco, un'esplosione di grottesco sarcasmo, di giochi e affabulazioni di parole, di *slapstick* verbale e parodismo, pubblicato alla vigilia di un viaggio transatlantico sudamericano che cambierà per sempre la vita di Gombrowicz, e lo posizionerà come esule illustre della modernità europea, rendendolo per molti versi anticipatore dell'esistenzialismo – anche se l'autore ci terrà a distinguersi dall'esistenzialismo proprio affermando la necessaria dialettica *inautenticità-autenticità*.³²

Dall'altro lato, abbiamo il *Giannettino*, ciclo di un Pinocchio di carne prima del legno, un testo dalla vita molteplice, prima romanzo-manuale, nel 1877, reso ciclo scolastico,³³ pensato per le scuole della prima Italia, dove il bilanciamento tra ribellismo e moderatismo presente in un autore, il Lorenzini, dai già notati accenti mazziniani, è continuamente inscenato e messo in discussione proprio dalla natura ibrida del testo: manuale, diario, cronaca di una monelleria, anche teatro e, perché no, un po' favola, apologo.

³⁰ Cambi 1928, 38.

³¹ Cfr. Gombrowicz 2005.

³² Cfr. Gombrowicz 2008, 100-101.

³³ Ricordiamo così anche: *Il viaggio per l'Italia di Giannettino. Parte prima (L'Italia superiore)*, Paggi, Firenze 1880; *La grammatica di Giannettino per le scuole elementari*, Paggi, Firenze 1883; *Il viaggio per l'Italia di Giannettino. Parte seconda (L'Italia centrale)*, Paggi, 1883; *L'abbaco di Giannettino per le scuole elementari*, Paggi, Firenze 1884; *La geografia di Giannettino*, Paggi, Firenze 1886; *Il viaggio per l'Italia di Giannettino. Parte terza (L'Italia meridionale)*, Paggi, Firenze 1886; *La lanterna magica di Giannettino*, Bemporad, Firenze 1890.

Partiamo per convenienza quindi da qualcosa di più vicino a noi: dal *Giannettino*. Importante, per giungere a questo testo, ricordare la di poco precedente traduzione collodiana del *Libro delle fate* di Perrault del 1876 per Paggi, alla quale seguì appunto l'idea di riscrivere il didascalico e inferiore *Giannetto* del Parravicini, ancora imbalsamato in una visione assai più pedagogizzante della letteratura per l'infanzia, nonché ben poco dotato di stile e umorismo. Il *Giannettino* è sì un romanzo-manuale di formazione – o meglio deformazione! – di un bambino borghese dell'Italia post-unitaria. Il quale descrive il passaggio dalla rimozione di pulsioni vitalistiche e ribellistiche, delle monellerie, ad una imposta conformazione alla maturità. Ma senza che questo sia un passaggio naturale, facile da effettuare: è un rito antinomico, ci dice il Cambi, tragico e proprio in quanto tragico, antropologicamente universale, e non circosccrivibile ad una tappa biologica: «tra regressione e conformismo», scrive, tra «vigilanza e pedagogismo», avviene una supposta vittoria della maturità, dell'età adulta sull'infanzia, «che è poi una falsa vittoria in quanto l'infanzia resta come fantasma»,³⁴ in tutto il suo percorso umano e potremmo dire in Collodi stesso. Sebbene, ad aprire la prima edizione del libro ci si affacciasse su di una nota del Rigutini sul disegno fondamentale del libro, dove la deformazione imposta sul fanciullo, la violenza non solo simbolica, era del tutto evidente – ricordiamoci la tripla figura dell'insegnante in Illich... Perché si tratta di formare, dice Rigutini, nel fanciullo, dalla «povera, ma pure vegetale mente» una «figura morale e intellettuale, preparando così alla famiglia e alla patria un buon e valente cittadino».³⁵

Giannettino è un ragazzo tra i dieci e dodici anni, fulvo di capelli, e dal ciuffo come da bravo manzoniano, figlio unico e quindi di conseguenza abbastanza viziato, iperprotetto dalla madre, la borghese Signora Sofia, ovviamente poco propenso allo studio e molto al gioco e alle malefatte – un potenziale *ragazzo di strada* imborghesito. Il ragazzino ha però fin da subito due particolarità che lo distolgono dallo studio: la fabbricazione di teatrini per marionette e l'insegnamento della lingua italiana a due pappagalli, Ciuffettino Blu e Beccotorto, che torneranno ad occupare il libro con una sezione-apologo sulla condanna delle menzogna e della vanagloria e l'importanza della solidarietà umana e della fraternità.

³⁴ Cambi 1985, 60.

³⁵ Rigutini 1991.

Due figure paterne poi lo circondano, tralasciando un più che assente padre, sul quale la psicanalisi potrebbe ricamare assai, sono lo zio e Capitano di ventura Ferrante e il precettore personale Dottor Boccadoro, «un bel vecchietto asciutto e nervoso, lindo negli abiti e nella persona, il quale era conosciutissimo per la sua bella virtù di parlar chiaro e di dire a tutti la verità, anche a costo di passare qualche volta per un po' lesto di lingua».³⁶ Boccadoro da subito chiarisce di non disdegnare l'educazione anche rigida, paragonando i ragazzi a dei puledri «valendosi in certi casi, anche di un briciolo di frusta».³⁷ La sua precettistica è un mix abbastanza peculiare di doveri igienici – come il lavarsi le unghie – e di patriottismo. Boccadoro onora infatti gli eroi delle Guerre d'Indipendenza, delle Giornate di Milano, racconta la storia delle donne risorgimentali Luisa Battistotti e Giuseppina Lazzeroni, ed anche ricorda l'episodio di un martire bambino della patria, che, colpito a morte sulle barricate esclama: «Beati quelli che muoiono per la patria!».³⁸ Sorprende poi, Boccadoro, per accenni di anti-nozionismo – è contrario ad esempio all'imparare a memoria delle nozioni, dell'imparare *a pappagallo*. «Bada bene», commenta il precettore rivolto a Giannettino, «che certe cose non basta impararle a mente; la parte più difficile e più importante è quella di ricordarsele a tempo e luogo, e di saperle mettere in pratica».³⁹

Se Boccadoro rappresenta il lato dell'educazione normativa – anche se a tratti ammansita – ovvero il terapeuta-pedagogo, lo zio Capitano Ferrante, uomo che Boccadoro stesso ci descrive come senza ombra di dubbio compassionevole nei confronti dei primi emigranti italiani – «egli che mille volte si sarà sentito stringere il cuore allo spettacolo della folla di emigranti italiani, assiepati sulla tolda del suo bastimento!»⁴⁰ – è invece il modello dell'apprendistato costante del grande Libro della Natura, che si impara in fondo solo viaggiando, solo con l'esperienza ed il pragmatismo. Dello zio Ferrante abbiamo anche l'esaltazione delle arti meccaniche, dell'industria, dell'agricoltura e del commercio messe a confronto di impieghi statali e del sovrappiù di avvocati e medici nella coeva società italiana, con un elogio delle virtù agricole che tira in

³⁶ Collodi 1991, 42.

³⁷ Ivi, 43.

³⁸ Ivi, 66.

³⁹ Ivi, 54.

⁴⁰ Ivi, 96.

ballo la figura esemplare di Quinzio Cincinnato.

Il *Giannettino* si apre così come la storia di un'educazione e diviene il manuale sul quale portare avanti questa educazione in ogni bambino: è evidente che si cerchi un semplice processo d'immedesimazione tra il giovine lettore e il giovine Giannettino. Osserviamo l'educazione di Giannettino prima del *Viaggio* citato poche pagine addietro, dove sperimenterà sulla propria pelle la nuova Italia e le possibilità offerte dalla rete ferroviaria. Lo vediamo qui nei luoghi del salotto materno, portato da Boccadoro alla lanterna magica, ma anche ovviamente a scuola, nel mezzo di una classica baruffa tra ragazzini, Maurizio e Giulio Cesare, che Giannettino pare risolvere «sottovoce» e con «parole e i ragionamenti» fino a che «i due rivali si mossero incontro l'uno dell'altro, si dettero la mano». ⁴¹ Quindi al Museo di Storia Naturale, ad interrogarsi sulla storia dell'evoluzione umana. E poi assieme a Minuzzolo in visita alla villa in campagna del Conte Ripetta, che fa l'elogio delle virtù campestri e dell'amor patrio attraverso l'esempio – ancora un esempio dall'antichità romana e italica – di Curio Dentato e delle patrie industrie italiane – non solo l'industria pesante, ma anche le bigiotterie e tappezzerie, l'artigianato che viene ospitato nella sua villa. «Io credo dovere di ogni buon italiano di dare alle arti e all'industrie paesane tutto quell'incoraggiamento del quale hanno tanto bisogno», ⁴² afferma il Conte. Compierà poi, in parallelo all'elogio delle virtù risorgimentali di Boccadoro, l'elogio dell'assedio di Crema, l'elogio dei Comuni che resistono il Barbarossa, così come dell'Assedio di Ancona e la Battaglia di Legnano.

Il testo da manuale diventa apologo, in alcuni tratti anche teatrale, come nel Capitolo *La torta piena di frutta*, dove i compagni di scuola di Giannettino e soprattutto Arturo detto Minuzzolo – protagonista di un *spin-off* omonimo scritto pressappoco in quegli stessi anni da Collodi – giocano a fare gli adulti, giocano ai vari ruoli del tribunale spiegati in precedenza dal padre. Il libro si ripiega poi in se stesso in un momento in cui Boccadoro sbircia nel libriccino-diario di Giannettino: l'invasività dell'insegnante-terapeuta l'abbiamo già segnalata in Illich. Ma da quello stesso diario di Giannettino noi leggiamo pure gli appunti presi al Museo di Storia Naturale... Il *Giannettino* è così un peculiare libro-manuale che

⁴¹ Collodi 1991, 163.

⁴² Ivi, 278.

racconta l'educazione di Giannettino ma si interva con momenti del libriccino-diario di ricordi dello stesso fanciullo, senza soglie testuali evidenti, come se il discorso si inguainasse nel percorso educativo del fanciullo. Così, passo dopo passo, Giannettino matura sempre di più, fino a risultare persino minaccioso: «dal giorno che Giannettino aveva cambiato vita e si era dato a studiare sul serio, tutti i suoi compagni sentivano per lui qualche cosa che somigliava a una specie di soggezione. Non dirò che lo temessero, no; ma quasi lo rispettavano».⁴³ È così pronto per viaggiare, per intraprendere il suo viaggio che leggiamo nel *Viaggio per l'Italia*, nuova tappa di maturazione ed educazione.

Prima di questo, però: di nuovo la perversione, la ricaduta nella monelleria, come era già accaduto nel precedente episodio di Ireneo – il campagnolo servitore di casa che Giannettino aveva ingiustamente accusato d'aver rubato l'orologio d'oro del padre. Nuova perversione perché il ragazzo, commenta Collodi, «aveva una gran voglia di lasciarsi persuadere»⁴⁴ dai propri compagni, una smania cronica di fare monellerie. E quindi arriviamo all'episodio dell'osteria – una specie di proto-*Gambero Rosso* del Pinocchio – dove Giannettino colpisce con una midolla di pane il signor Giovino (tenete per favore a mente questo nome...) e viene quindi acciuffato dai Carabinieri. Ed è interessante vedere anche il dialogo con il carabiniere stesso, la difesa di Giannettino che esclama «Io sono una persona perbene... io sono un galantuomo!» ed il carabiniere che sbotta: «O io? – disse il carabiniere – io sono più galantuomo di te; perché fra poco ho trent'anni sonati».⁴⁵ Possiamo ricordare qui brevemente, a proposito, un racconto collodiano da *Storie allegre: L'omino anticipato*, sottotitolo: *la storia di tutti quei ragazzi che vogliono parere uomini prima del tempo*. Giannettino però non gioca a fare l'adulto, ma par divenirlo davvero – per questo quando attacca l'inno di Garibaldi a tutto cuore, viene ripreso da Boccadoro: per eccessiva ostentazione, per *infantilismo*, appunto.

Il *Giannettino* è parso come già detto irrilevante, col passare del tempo, nonostante il suo successo come libro scolastico, che ha forse proprio opacizzato la sua forza umoristica, quella capacità collodiana che è poi tutta sterniana, ci dice la Marcheschi – stu-

⁴³ Collodi 1991, 295.

⁴⁴ Ivi, 316.

⁴⁵ Ivi, 323.

diosa che ha proposto felicemente questa azzeccata rilettura dell'autore alla luce di Sterne, ed ha riconosciuto nel *Giannettino* «un ciclo romanzesco compiuto e convincente». ⁴⁶ E quindi Giannettino è anche «Minuzzolo, è Pinocchio», è «la loro capacità, la loro caratteristica di personaggi di ricadere nella monelleria, di poter essere in qualche modo incessantemente 'apprendisti'». ⁴⁷ Aveva ragione tuttavia dalla sua anche Paul Hazard nell'indicare la poca disinvoltura di questo libro, il fatto che «l'intenzione morale» del *Giannettino* è «troppo evidente; la storia di questo bambino viziato, che disubbidisce apertamente a una madre troppo debole, e viene curato fino alla completa guarigione da un vecchio dottore, amico di famiglia, anche se raccontata in modo piacevole, lascia trasparire la predica». ⁴⁸

Ciononostante, la forma del testo collodiano, elementare ma stimolante, mi pare ideale per discutere il tema dell'Immaturità nei suoi *topoi* e strutture essenziali. Un testo dove, oltretutto, il passaggio dall'infanzia alla maturità è sempre riproposto come dialettica incessante, come ricaduta, come adolescenza perenne, lotta tra formazione e deformazione, apprendistato.

La ricaduta perenne che troviamo anche nel *Ferdydurke* di Gombrowicz.

Ricordiamo innanzitutto le parti, i capitoli, del libro, perché hanno una scansione importante che rende la dinamica a tappe di infantilizzazione di questo romanzo di deformazione e ringiovanimento:

I. IL RAPIMENTO. II. INCARCERAZIONE E ULTERIORE RIMPICCIOLIMENTO. III. ACCIUFFAMENTO E SUCCESSIVA MANIPOLAZIONE. IV. PREMessa A FILIDOR FODERATO D'INFANZIA. V. FILIDOR FODERATO D'INFANZIA. IV. SEDUZIONE E ULTERIORE SPROFONDAMENTO NELLA GIOVENTÙ. VII. AMORE. VIII. LA FRUTTA COTTA. IX. SPIONAGGIO E ULTERIORE TUFFO NELLA MODERNITÀ. X. SGABETTAMENTO ORGIASTICO E NUOVA CATTURA. XI. PREMessa A FILIBERT FODERATO D'INFANZIA. XII. FILIBERT FODERATO D'INFANZIA. XIII. IL GARZONE, OVVERO NUOVO ACCIUFFAMENTO. XIV. APOTEOSI DI FACCE E NUOVO AGGUANTAMENTO.

Leggiamo poi dalla stimolante prefazione di Gombrowicz all'edizione argentina del *Ferdydurke*:

⁴⁶ Marcheschi 1993, 654.

⁴⁷ Marcheschi 1995, L.

⁴⁸ Hazard 2002, 42.

Le tematiche principali di *Ferdydurke* sono due: quella dell'Immaturità e quella della Forma. È un dato di fatto che gli uomini siano obbligati a nascondere la propria immaturità, poiché all'esteriorità si presta solo ciò che di maturo è già in noi. *Ferdydurke* pone questo interrogativo: non vedete che la vostra maturità esteriore è solo finzione e che tutto quello che potete esprimere non corrisponde alla vostra realtà intima? Finché fingerete di esser maturi, vivrete, in realtà, in un mondo molto diverso. Se non riuscite ad unire strettamente questi due mondi, la cultura sarà per voi sempre uno strumento d'inganno. Ma *Ferdydurke* non si occupa soltanto di quello che potremmo chiamare l'immaturità naturale dell'uomo, ma anzitutto dell'immaturità ottenuta con mezzi artificiali: quando un uomo spinge l'altro all'immaturità. Allo stesso modo – che strano! – si comporta anche la cultura. [...] *Ferdydurke* sostiene che è proprio il nostro anelito verso la maturità che ci spinge a questa seconda immaturità (l'immaturità artificiale) – e il nostro anelito verso la forma quello che ci trascina verso una cattiva forma. La suprema aspirazione di *Ferdydurke* è quella di trovare la forma per arrivare all'immaturità. Ma questo è impossibile. Possiamo in forma matura, esprimere l'immaturità altrui.⁴⁹

Il *Ferdydurke* è la vera e propria catabasi dantesca nell'inferno dell'Immaturità: quella che può sembrare una risalita – una *Bildung* – è a tutti gli effetti una regressione all'infanzia. Sottolineeremo già qualche incontro con il precedente testo collodiano.

Il protagonista, Gingio/Josek/Józio si sveglia ricordando di aver sognato di rivedersi a 15 anni, un'esperienza che definisce «spiacevole», «di quella fase di mezzo e transitoria del mio sviluppo».⁵⁰ Dichiarò quindi, in questo grottesco risveglio, di percepire il proprio corpo come disomogeneo, senza grazia e ordine, in quella che definisce «un'atmosfera di onnipervasivo, lancinante pansarcasmo».⁵¹ La sveglia avviene per una parodia illustre, infatti il risveglio è *Nel mezzo del cammin...* – Gingio ha sì al momento 30 anni, ma non ha un lavoro, una professione, come vorrebbero le sue Zie, definite come *acculturate*. E la selva dantesca non è oscura, quanto *verde*.

Non c'è dunque un'ascesa al Paradiso, ma è una regressione, un'involuzione all'*ever-green* – come lo sono alcuni personaggi tutti moderni e tutti atletici che Gingio incontrerà in seguito – che può essere risolta solo in assassinio, assassinio dell'adulto nei confronti del bambino che c'è dentro ognuno di noi: un assassinio che tuttavia non avverrà mai – come nel caso del personaggio del Puto

⁴⁹ Gombrowicz 2009, 248-250.

⁵⁰ Ivi, 16.

⁵¹ *Ibidem*.

nel *Trans-Atlantico* o del *chango* in un episodio molto incalzante narrato nel *Diario* di Gombrowicz – perché è già compiuto: il fantasma della fanciullezza, il suo spettro, ripiomba sul protagonista.

Gingio avverte infatti di non essere solo, nella sua stanza, ma in compagnia del proprio *döppelgänger*, la propria versione giovanilizzata. Appare così altrettanto mefistofelicamente il suo mentore e aguzzino, il Professor T. Pimko, «un omino basso, mingherlino, risecchito»,⁵² che qui si contrappone all'aitante Boccadoro del *Giannettino*. Ed in contemporanea, inizia per Gingio la vera regressione, come emersione di quello che per tutto il libro viene definito molto coloritamente come il *culetto*, metamorfosi massima verso l'infantile, che lo assale letteralmente in uno slancio surreale di regressione: «mi saltava addosso e mi impediva di muovermi».⁵³

Il Professor Pimko invita e trascina Gingio proprio a scuola, alla scuola del Preside Piorkowski. Il lettore incontra la scuola nell'ora topica di ricreazione – l'ora in cui apparentemente i giovani sono più liberi dalla scolarizzazione, ma allo stesso tempo circoscritti nel loro infantilismo. Ed ecco infatti i giovani futuri compagni sorvegliati dai genitori, in particolare Madri e Zie, da dietro una emblematica staccionata. Ancora si punta sull'intermediatezza caratteristica dei processi di rito di margine protratto, di eterno fidanzamento, potremmo dire, ricordando ancora Van Genep: «nel cortile girellavano in su e in giù creature intermedie tra i dieci e i vent'anni».⁵⁴ Tra i dieci e i vent'anni! Un *range* abbastanza ampio per considerarlo scenario di un rito di passaggio... I compagni parevano poi, li descrive il libro, come «conficcati a forza dentro qualcosa di scomodo, strizzati in un contenitore troppo stretto, mal ubicati nello spazio e nel tempo».⁵⁵

Gingio assiste quindi ad un litigio che scoppia tra due di questi: Sifone, difensore del «giovanile ardore!» e Mientus suo detrattore – ricordiamo del duello tra Maurizio e Giulio Cesare in *Giannettino*. Sifone e Mientus, mentre il compagna Kopyrda (che ritornerà più avanti) li osserva in disparte, rappresentano qui la distinzione tra *Giovinetto* (innocente o che cerca l'innocenza) e *Ragazzo* (che crede di essere maturo) – anche se entrambe le posture (l'anelito d'innocenza e l'anelito di corruzione) saranno in fondo condannate

⁵² Gombrowicz 2009, 26.

⁵³ Ivi, 29.

⁵⁴ Ivi, 31.

⁵⁵ Ivi, 33.

alla Seconda Immaturità o immaturità artificiale imposta dagli insegnanti. L'infantilto Gingio si rende conto da subito in che tipo di condizione è stato (o si è?) cacciato: «Mi trovavo», dichiara, «nel bel mezzo di un sogno che ci rimpiccioliva e squalificava senza pietà». ⁵⁶ Pimko trascina quindi Gingio dal Preside Piorkowski e discetta inverosimilmente sull'importanza di un corpo docenti disgustoso, letteralmente pallido (proprio come il Professor Pallore – *sic*): solo così si spinge i ragazzi all'inefficienza e all'inefficienza. Ecco che si svela la vera natura di Pimko: non tanto Professore, non tanto Custode, quanto guida, confessore e terapeuta – ancora una volta la triade illiciana – incaricato come un Caronte mai domo del rito di margine dell'immaturità. Continua intanto in contemporanea il duello – il duello è un *topos* di Gombrowicz, duello a colpi di arma, di retorica, di dottrine filosofiche, di deformazione ed anche smembramento di una forma coerente e organica – tra Sifone e Mientus, e delle loro fazioni: «completamente avulsi dalla vita e dalla realtà, pressati da tutte le correnti, tendenze e fazioni, sempre sotto la ferula pedagogica, circondati di falsità, offrivano un concerto di stonature assortite». ⁵⁷

Si instaura così una gara di facce tra i ragazzacci, una gara di smorfie. La gara tra i due anticipa lo scontro tra Filidor di Leyda e Momsen di Colombo (Anti-Filidor), pensatori, filosofi e maestri l'uno di Sintesi l'altro d'Analisi. Gombrowicz interviene infatti qui meta-letterariamente aprendo la divagazione, in una prima Premessa, sul concetto di *parte* legato a quello del tutto dell'opera d'arte, e sul problema dell'unità corporale irraggiungibile dell'opera: «uno dei tratti caratteristici dell'anima umana», scrive, «è la sua assoluta impossibilità di creare qualcosa di totale». ⁵⁸ Ogni manifestazione umana è caratteristica per Gombrowicz dalla ricerca della Forma, di un Stile, ma questo viene da sempre imposto esternamente, dalla forma altrui: della forma «ne godiamo, ne soffriamo, cerchiamo di conformarci a lei, ora violentandola, e infrangendola», con il potere di una smorfia, «ora permettendo che sia lei a crearci», ⁵⁹ come il potere dell'educazione e delle società. La forma e lo stile, ci tiene a precisare l'autore polacco, non sono concetti puramente estetici, riguardando ad esempio la politica euro-

⁵⁶ Gombrowicz 2009, 41.

⁵⁷ Ivi, 54.

⁵⁸ Ivi, 71.

⁵⁹ Ivi, 77.

pea (nel tema dell'identità nazionale) o la cultura stessa come infantilizzazione incessante o Seconda Immaturità. L'umanità, però, pare non aver bisogno di stadi definiti, ha bisogno di altezze come di bassezze.

Leggiamo:

non è forse vero che ogni essere maturo, superiore, più anziano dipende per mille versi da esser a un grado di sviluppo inferiore? E questa dipendenza non ci trafigge forse da parte a parte, fino a midollo, tanto da consentirci di dire: il più anziano viene creato dal più giovane? Scrivendo, non ci adattiamo forse al lettore? Parlando, non siamo forse condizionati dalla persona che ci ascolta? Non siamo forse perdutamente innamorati della gioventù? Non dobbiamo forse cercare ogni momento il favore di esseri inferiori, adattarci a loro, sottometterci ora al loro potere, ora al loro fascino?⁶⁰

Maturità e immaturità si definiscono simmetricamente, come si definiscono simmetricamente la Sintesi di Filidor e l'Analisi dell'Anti-Filidor, che si rimpallano gli smembramenti grotteschi di mogli e amanti, in una sorta di apologo che interrompe la narrazione. Si fronteggiano all'infinito, come il Vecchio e il Giovane, una situazione forte, solidale, ma per questo anche debole: la simmetria vige come sovrana, nelle manifestazioni umane, sembra dirci Gombrowicz, gli estremi si toccano.

Dopo quest'intermezzo del Filidor Foderato d'Infanzia (*Tutto è foderato d'infanzia* è infatti il *refrain* del *Ferdydurke*), ritorniamo a Pimko e al suo scolaro: il maestro annuncia che ha affittato una stanza per Gingio presso la famiglia Giovanotti – lo definisce un ambiente progressista, tutto modernità e naturalezza. Nell'ambiente della famiglia Giovanotti, il regredito Gingio s'invaghisce di Zuta Giovanotti, la liceale della quale emergono i simbolici polpacci e l'esuberanza tutta moderna, una «moderna esponente della generazione post-bellica, la generazione dello sport e del jazz»⁶¹ – parla, ad esempio, con citazioni dall'inglese, sintomo di una tendenza anglosassone e quindi americana della cultura dell'*ever-green*. E al cospetto della modernità aitante di Zuta, l'educatore-guida Pimko pare esso stesso di colpo invecchiare. Ma questo, sempre per la ferrea legge della simmetria in Gombrowicz, solo perché «l'incompletezza esige un completamento»,⁶² il rimpic-

⁶⁰ Gombrowicz 2009, 79.

⁶¹ Ivi, 99.

⁶² Ivi, 98.

ciolitore si ammansisce, ed è tutta tattica, è tutta seduzione e strategia, ancora, di un «infame lirismo senil-giovanilistico vetero-moderno, che nasce dalla combinazione tra un anzianotto d'anteguerra e una liceale post-bellica».⁶³

Arriviamo così, nella lettura, all'episodio della frutta cotta, dove Gingio, impiasticciando un piatto di frutta cotta alla cena dei Giovanotti dai quali è ospite, e riconoscendovi uno scarto innaturale e artefatto, escogita la trama arguta e grottesca ad un tempo, che farà capitolare la liceale Zuta: «distruggere la modernità della liceale, immettendole dentro gli elementi più estranei ed eterogenei»,⁶⁴ è quello che si pone come compito Gingio, introdurre una dissimmetria nella simmetria (Padre-Figlio, Adulto-Fanciullo, Forma-Informe). Per questo, s'introducono ben *due*, di dissimmetrie, due dissonanze nella scena, una interna alla casa e una esterna. Il primo gesto di Gingio è quello apparentemente gratuito e insensato di pagare un barbone che sta fuori per strada affinché distolga l'azione dall'interno della casa sfoderando un virgulto in bocca, che sarà poi visibile dalla finestra; la seconda, è l'applicare una piccola mosca uccisa, aggiungendola ad un garofano, nella scarpa da tennis della liceale Zuta: questa dissonanza «era come mettere il diavolo alle calcagna della modernità»,⁶⁵ dichiara Gingio. *Il diavolo è nei dettagli*, è proprio il caso di dirlo.

Nel frattempo, Gingio, sempre nella camera di Zuta, incontra la corrispondenza ambigua di Pimko che scrive alla liceale, la quale è corteggiata allo stesso tempo dallo studente Kopyrda, già incontrato in disparte a scuola. I due, invitati da una finta missiva amorosa scritta di pugno da Gingio ma firmata dalla liceale, si presentano alla casa dei Giovanotti, ed entrambi, vengono scoperti. Quella che si crea è un'altra, ennesima, dissonanza: la liceale davanti agli occhi dei genitori è corteggiata dalla maturità così come dalla gioventù! Era, si legge, «una situazione priva di un asse, senza direttrice, non si sapeva come commentarla».⁶⁶ È proprio nella baruffa tra i Giovanotti, Pimko e Kopyrda per colpa dell'agognata liceale, che Gingio può liberarsi, può allontanarsi, può camminare verso il nulla, senza direzione, indifferente ai percorsi e alle trappole della modernità: «né giovane né vecchio, né moderno né anti-

⁶³ Gombrowicz 2009, 100.

⁶⁴ Ivi, 129.

⁶⁵ Ivi, 139.

⁶⁶ Ivi, 160.

quato, né scolaro né ragazzo, né maturo né immaturo: nulla, non ero più nulla... Allontanarmi andando, andare allontanandomi, senza neanche un ricordo. Dolce indifferenza! Niente ricordi! Magico momento in cui dentro ti è morto tutto e nessuno è ancora riuscito a rinascere».⁶⁷

Gingio fugge quindi in campagna con Mientus, che avevamo già incontrato alle prese con la baruffa di boccacce assieme a Sifone, nella ricreazione, nonché intento a molestare una cameriera dei Giovanotti. Entusiasta vaga smanioso alla ricerca di un garzone simbolo di originaria innocenza: simbolo d'innocenza da corteggiare, sovvertire, molestare, con cui dichiara di voler ambigualmente *fraternizzare*. Ma qui Gombrowicz si interrompe ancora e dichiara in una premessa al capitolo *Filibert foderato d'infanzia*, il cruccio, la tortura teorica, l'ur-tormento di quello che assume ancora una volta il carattere di un racconto filosofico. Pagine dense, in cui si parte dalla tortura della forma scadente, della forma brutta, e si giunge alla tortura dell'identità polacca. Seguirà quindi la sequenza molto *slapstick* di Filibert Foderato d'Infanzia.

Riprende poi il racconto della fuga di Mientus e Gingio, dai sobborghi cittadini alla campagna: incrociano balie, burocrati, contadini acculturati e qui Gombrowicz depreca a suo modo la cultura libresca, la pedagogia di massa che rende tutti professori, demagoghi, agitatori, nelle loro dottrine o meglio nella loro semplificazione: la condanna alla cultura è la condanna ad una cultura semplificata, abbassata, regredita. La campagna è per Gingio poi un luogo pericoloso, dove si sente, dichiara, «denudato e servito sul vassoio delle vaste distese naturali» in tutta la sua «innaturalità umana».⁶⁸

Si assiste quindi ad un episodio alquanto tetro, benché molto significativo: quello dei villici contadini che abbaiano assieme ai loro cani pur di non essere colti – e in qualche modo salvati-ed-imprigionati – dagli operatori culturali che vengono dalla città, dagli educatori e pedagogisti urbani. Proprio quando i cani-contadini stanno per assalire i due giovani studenti, appare provvidenzialmente la zia Hurlecka Lin, zia di Gingio, rappresentante di una nobiltà terriera decadente – piena di sintomatici acciacchi e malanni – e caratterizzata per quel suo dispensare caramelle, che, possiamo dirlo, rimette il *culetto* a Gingio e Mientus, portandoli alla sua casa

⁶⁷ Gombrowicz 2009, 166.

⁶⁸ Ivi 181.

di campagna a Bolimowo.

Quando la condizione dei due è totalmente infantilizzata, subentra una nuova dissonanza, nella magione della zia Hurlecka: Mientus è attratto dalla gioventù contadina del camerierino Walek, il garzone teorizzato e da tempo tanto agognato – un episodio nel quale si innesca un meccanismo sovversivo, una nuova baruffa-lotta, ancora una volta, concludentesi in una sequenza *slapstick*. Dove in una campagna ancor di più foderata d'infanzia, di quell'infanzia artificiale che si sovrappone all'idiozia dei tempi per Gombrowicz, inizia lo scontro tra signorotti – gli zii di Gingio – e i popolani in rivolta. Gingio decide così di fuggire per l'ennesima volta, stavolta con Zosia, la cugina malaticcia – ancora una volta l'attrazione per l'inferiorità, per la debolezza, nell'autore polacco.

Il libro si conclude in un'apoteosi in cui la campagna è sovrastata da un sole a forma di *culetto*, scintillante «su di un mondo che sembrava un surrogato di mondo ritagliato nel cartone, dipinto di verde e illuminato dall'alto da un riflettore ardente». ⁶⁹ Ecco l'apoteosi dell'Immaturità artificiale, dalla quale non c'è scampo: «l'unico rifugio da una faccia è un'altra faccia», ⁷⁰ è la conclusione-condanna ad anello, circolare.

Tipologie e monellerie dei due testi. Qualche breve conclusione

I due romanzi di deformazione o ringiovanimento posseggono delle costanti, delle tipologie che si ripetono. Qui le abbozzo.

Innanzitutto a) l'eroe dell'immaturità perenne, sia esso Gingio o Giannettino, è un Camminante in fuga dalla forma, «tra la vita e la morte vera», come Gingio che vaga senza meta, senza fine, via dalla casa dei Giovanotti, come sfigurandosi nella ricerca del movimento. Celebri le scene di lunghe e ossessive camminate anche in *Trans-Atlantico*. Il protagonista della regressione è riacciuffato però sempre da Boccadoro o da Pimko, da educatori-guide o figure esemplari come quella dello Zio Capitano Ferrante l'uomo di mondo, in *Giannettino*, e accompagnato da monelli e ragazzi che svolgono la funzione di stimolatori, deviatori o gregari come Mientus o Minuzzolo. Considerando in Giannettino un prototipo del Pinnocchio, altro notorio camminante, come ha notato Belpoliti, Gin-

⁶⁹ Gombrowicz 2009, 235.

⁷⁰ Ivi, 240.

gio potrebbe essere definito così «una specie di Pinocchio alla rovescia, il cui rito di passaggio dall'età infantile all'età adulta [...] si compie in senso contrario: da uomo a burattino nelle mani del suo demone».⁷¹

Potremmo anche notare che Giannettino è più vicino di Pinocchio al Gingio per b) la tematica patriottica e identitaria, che pare essere un'altra caratteristica del romanzo di deformazione. Cioè il riferimento ad una collettività che definisce e incarcera l'io coi suoi precetti e sistemi culturali e scolastici. Benché, come scrivere nel suo *Diario Gombrowicz* sia «assurdo sperare di acquisire un'identità nazionale secondo un programma preordinato», perché «la nazionalità è qualcosa di imprevedibile, proprio come, sul piano individuale, la personalità. Essere qualcuno significa imparare in continuazione chi si è, non saperlo a priori».⁷² Sappiamo quanto l'argomento tocchi l'autore esule in Sudamerica, e quanto Collodi oscillasse tra retorica patriottica da un punto di vista però mazziniano, non restrittivo e reprimente.

L'ambiente privilegiato del romanzo di deformazione e ringiovanimento non è tanto poi, in modo scontato, la scuola, quanto la c) *scolarizzazione del mondo*: non solo dunque la scuola di Pimko, ma anche la casa dei Giovanotti, il mondo dell'esperienza e delle monellerie di Giannettino, lo spazio di duello di Maurizio e Giulio Cesare o di Mientus e Sifone, sorvegliato dalle Madri e dalle Zie – con la variante che in Giannettino abbiamo anche la figura dello Zio (Ferrante) e Boccadoro, sostituito di un padre pressoché assente come figura anche nel *Ferdydurke*.

Lo spazio di deformazione presenta inoltre una d) frequente *dicotomia tra città* – la città degli educatori e dei burocrati in Gombrowicz – e *campagna*, sebbene quest'ultima non sia vista sempre e solo come idillio delle virtù campestri o di purezza – in Collodi, nell'esempio dei possedimenti del Conte Ripetta, che svolge un po' la funzione dell'anti-zia Hurlecka, della decaduta nobiltà terriera nell'autore polacco – ma anche come minaccia di rottura dello stadio intermedio di infantilizzazione. *Città e campagna* e loro attraversamenti rappresentano qui Seconda Immaturità e Immaturità radicale, l'una impensabile senza l'altra, e viceversa.

Questi romanzi di deformazione presentano infine un'implicita e) *teoria della forma*, relativa ad una sorta dissonanza asimmetrica

⁷¹ Belpoliti 1994, 251.

⁷² Gombrowicz 2008, 20.

ricercata rispetto al potere, al sistema capitalistico-scolastico, all'identità nazionale, nel tentativo sempre riproposto di «conciliare in sé forma e mancanza di forma, legge e anarchia, maturità e immaturità: la santa eterna immaturità»,⁷³ forse anche di incontrare una peculiare *coerenza logica dell'irrazionale*, se citiamo sempre Illich, valorizzando la necessità di una perenne ricaduta nell'apprendistato, evidente in Collodi.

Ho così accostato due testi apparentemente distanti di due tradizioni letterarie distanti: quella italiana e quella polacca e mitteleuropea. Li ho fatti stridere un po' non solo per le tematiche della formazione e quella generazionale, ma anche, più sottilmente, per la forma in cui il romanzo rappresenta l'identità nazionale e collettiva.

Ho inoltre ripreso un autore autenticamente europeo come Collodi togliendogli di dosso un po' forse la patina di nazional-popolare e vedendolo come deve essere: un fine ironista con delle vivide preoccupazioni storico-politiche e culturali. E su Gombrowicz potrei citare Bruno Schulz, con un commento che riguarderebbe anche molti di noi contemporanei: «questo demonologo della cultura», diceva Schulz al riguardo del *Ferdydurke*, «questo accanito braccatore delle menzogne culturali, nel contempo, in qualche strano modo, è venduto a loro, è innamorato del loro scadente fascino di un amore patologico e incurabile».⁷⁴ Come ad indicarci tutti quanti condannati alla menzogna della cultura e la sua più terribile necessità.

Il romanzo di deformazione o ringiovanimento ci dirà anche di questa subdola potenza di controllo formativo della nostra cultura, delle nostre parole, delle nostre facce. Possiamo farne a meno, così, di questa infantilizzazione? E come, all'occorrenza, uscirne, con qualche dissonanza, qualche dettaglio, qualche buona deformazione nell'ora di un'eterna ricreazione?

⁷³ Gombrowicz 2009, 81.

⁷⁴ Schulz 1994, 118.

Riferimenti bibliografici

Bachtin 1988

M. Bachtin, *Il romanzo di educazione e il suo significato nella storia del realismo*, in Id., *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, Einaudi, Torino 1988, pp. 195-244.

Belpoliti 1994

M. Belpoliti, *Dettagli*, «Riga», 7, volume su Witold Gombrowicz, a cura di F.M. Cataluccio, Marcos y Marcos, Milano 1994, pp. 250-259.

Boas 1973

G. Boas, *The Cult of Childhood*, Warburg Institute, London 1966, trad. it. di E. Arnaud, *Il culto della fanciullezza*, La Nuova Italia, Firenze 1973.

Bourdieu, Passeron 1972

P. Bourdieu, J.C. Passeron, *Le reproduction. Éléments pour une théorie du système d'enseignement*, Editions de Minuit, Paris 1970, trad. it. di G. Mughini, *La riproduzione. Elementi per una teoria del sistema scolastico*, Guaraldi editore, Rimini 1972.

Cambi 1985

F. Cambi, *Collodi, De Amicis, Rodari: tre immagini d'infanzia*, Dedalo, Bari 1985.

Cataluccio 2004

F.M. Cataluccio, *Immaturità: la malattia del nostro tempo*, Einaudi, Torino 2004.

Collodi 1995

C. Collodi, *Opere*, a cura di D. Marcheschi, Mondadori, Milano 1995.

Collodi 1991

C. Collodi, *Giannettino*, Bemporad, Firenze 1905, ora ristampato in Id., *Giannettino*, a cura di V. Orsenigo, Greco&Greco, Milano 1991.

Collodi 1918

C. Collodi, *Il viaggio per l'Italia di Giannettino*, Bemporad, Firenze 1918.

Collodi 1911

C. Collodi, *Pane e libri*, in Id., *Note gaie*, Bemporad, Firenze 1911, pp. 170-175.

- Gombrowicz 2005
W. Gombrowicz, *Trans-Atlantico*, trad. it. di R. Landau, Feltrinelli, Milano 2005.
- Gombrowicz 2008
W. Gombrowicz, *Diario - Volume II (1959-1969)*, trad. it. di V. Verdiani, Feltrinelli, Milano 2008.
- Gombrowicz 2009
W. Gombrowicz, *Ferdydurke*, trad. it. di V. Verdiani, Feltrinelli, Milano 2009.
- Hazard 2002
P. Hazard, *La letteratura infantile in Italia (1914)*, in G. Cusatelli (ed.), *Pinocchio esportazione: il burattino di Collodi nella critica straniera*, Armando Editore, Roma 2002, pp. 31-53.
- Illich 1972
I. Illich, *Deschooling Society*, Harper and Row, New York 1971, trad. it. di E. Capriolo, *Descolarizzare la società. Per una alternativa all'istituzione scolastica*, Mondadori, Milano 1972.
- Lapassade 1971
G. Lapassade, *L'entrée dans la vie. Essai su l'inachèvement de l'homme*, Editions de Minuit, Paris 1963, trad. it. di S. De La Pierre, *Il mito dell'adulto. Saggio sull'incompiutezza dell'uomo*, Guaraldi editore, Bologna 1971.
- Marcheschi 1995
D. Marcheschi, *Collodi e la linea sterniana nella nostra letteratura*, Introduzione in C. Collodi, *Opere*, a cura di D. Marcheschi, Mondadori, Milano 1995, pp. XI-LXII.
- Marcheschi 1993
D. Marcheschi, *Collodi sterniano*. Da *Un romanzo in vapore alle Avventure di Pinocchio*, «Merveilles & contes», 7, 1 (maggio 1993), pp. 50-68.
- Moretti 1999
F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino 1999.
- Rigutini 1991
G. Rigutini, *Premessa*, in P. Collodi, *Giannettino*, Bemporad, Firenze 1905, ora in Collodi 1991.
- Rilke 1929
R.M. Rilke, *Über Kunst*, «Ver Sacrum», 2, 1 (1889), pp. 10-12, poi in *Verse und Prosa aus dem Nachlass*, Leipzig 1929, ora cit. in Boas 1973.

Schulz 1994

B. Schulz, *Ferdydurke*, «Skamander», fasc. XCVI-XCVIII (luglio-settembre 1938), trad. it. di A. Zielinski, in Id., *Lettere perdute e frammenti*, a cura di J. Ficowski, Feltrinelli, Milano 1980, ora in «Riga», 1994, pp. 115-121.

Ugolini 1936

G. Ugolini (ed.), *Io scolaro*, 12, settembre, ill. di C. Salodini, Società Editrice La Scuola, Brescia 1936.

Van Gennep 2006

A. Van Gennep, *Les rites de passage*, Nourry, Paris 1909, trad. it. di M.L. Remotti, *I riti di passaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 2006.

GIANCARLO ALFANO

1945: ITALIAN GROUND ZERO
RAPPRESENTAZIONE ROMANZESCA E COMPrensIONE
DELLA DISTRUZIONE DI MASSA*

1. Non c'è traccia di Rossellini e del suo *Germania anno zero* nelle conferenze tenute da Sebald nel tardo autunno del 1997 intorno a *Luftkrieg und Literatur*. Nel libro, che in italiano è diventata la più evocativa, e meno pregnante, *Storia naturale della distruzione*, il grande scrittore di lingua tedesca trapiantatosi in Inghilterra in giovane età provava a svolgere un discorso intorno a quella che gli si palesava come un'enorme lacuna: non un atto mancato, perché non vi era alcun soddisfacimento di desiderio inconscio, ma proprio un'assenza, una *beanza*, per dirla con Lacan, intorno alla quale avrebbe girato vorticosamente la Germania del dopoguerra. Le città tedesche, osservava Sebald, erano state sottoposte a terribili bombardamenti, rase al suolo dal feroce metodico accanimento dei piloti della RAF che obbedivano alla parola d'ordine impartita da Wynston Chrchill: «Vendicarsi!» Gli abitanti di quelle città avevano patito danni ingenti in termini materiali e soffrivano di perdite indicibili in termini umani e psicologici. Eppure, continuava lo scrittore, manca quasi ogni testimonianza scritta negli anni del disastro e in quelli subito successivi; peggio ancora, nemmeno gli scrittori attivi nel dopoguerra si mostrarono sensibili a quanto era accaduto: «il deficit di testimonianze coeve non fu colmato nemmeno dalla letteratura del dopoguerra che, a partire dal 1947, andava consapevolmente ricostituendosi e dalla quale era lecito attendersi lumi sulla realtà del momento».¹

Più attento si mostrò chi era andato via, espatriato nei primi anni della presa del potere da parte di Hitler oppure al momento dello

* Riprendo qui alcune osservazioni di Alfano 2012.

¹ Sebald 2004, 22.

scoppio del conflitto mondiale. È il caso dei grandi registi come Lubitsch, che nello splendido *To Be or Not to Be* (*Vogliamo vivere*: 1942) aveva realizzato quasi in tempo reale una trasfigurazione cinematografica di Varsavia bombardata; o come Billy Wilder che nella carrellata aerea di *A Foreign Affair* (*Scandalo internazionale*: 1948 – l'anno in cui appariva anche *Germania anno zero*) metteva in scena una impressionante Berlino tra i cui palazzi avrebbe fatto muovere Marlene Dietrich, eroina della resistenza umana quando è calata nel fitto della disperazione.

Ma Sebald non fa riferimento al cinema. Il suo interesse va alla pagina scritta, alla rappresentazione letteraria: al trasferimento dell'esperienza reale – perché di questo egli parla nel suo ragionamento – nelle immagini della letteratura. Il regista italiano, col suo capolavoro ineguagliabile radicato in un lutto privatissimo, e l'abile costruttore di americanissime commedie amare che mai si americanizzò in maniera definitiva non gli interessavano. Il lavoro di registi che pure avevano abbandonato i set in studio per calarsi nello spazio effettivo della distruzione conseguiva vertici di emozione sentimentale e intellettuale, ma non poteva mai giungere a *rappresentare quel che era successo mentre succedeva*, nemmeno facendo ricorso a immagini di repertorio. Nonostante il vantaggio di poter inserire all'interno della propria grammatica visiva frammenti dello 'spazio reale' (quel che negli studi di settore si chiama il "profilmico", cioè quanto si trova davanti alla macchina da presa durante la registrazione), neanche l'arte cinematografica poteva rappresentare il disastro nel momento in cui esso avveniva. Certo, al cinema si potevano trovare testimonianze vivide dello stato attuale, o si poteva semmai riciclare qualche filmato di guerra con le immagini degli squadroni aerei che lasciavano cadere tonnellate di ogive; ma neanche lì si poteva fissare il trauma. Che è quanto invece può riuscire all'arte verbale, libera dagli impedimenti del tempo e dall'illusione realistica della costruzione di immagini.

2. Non mi pare che gli storici italiani abbiano prestato grande attenzione alla rappresentazione letteraria dei bombardamenti, che pure in Italia furono particolarmente pesanti. In effetti, per varie ragioni storico-culturali, i bombardamenti non sono stati un tabù in Italia, a differenza di quanto è accaduto in Germania. Almeno a ridosso dei fatti, perché poi si è insistito sulla 'ricostruzione' senza

tanto badare al fatto che il termine implicava una precedente ‘distruzione’.

Certo, in Italia è arrivato per tempo Eduardo De Filippo a fissare il volto dello sconquasso in *Napoli milionaria*, volto rappresentato anche nei diversi film che, più o meno felicemente, possono essere ricondotti al Neorealismo. Ma quel volto fu presto dimenticato, grazie alla nuova febbre che avrebbe trasformato la ‘ricostruzione’ nel ‘miracolo italiano’, facendo dimenticare che le facciate dei nuovi edifici cresciuti alla periferia di Milano o sulle colline di Napoli erano il frutto del collasso urbano causato dalla guerra.

Esistono tuttavia delle eccezioni. Una di queste è fornita dall’incontro tra il lavoro iniziale di Giovanni Testori e l’opera di Luchino Visconti, per i quali appare difficile segnare con rigore le colonne del ‘dare’ e dell’‘avere’. Giusto per fare un esempio, l’ultima scena di *Rocco e i suoi fratelli* (1960) fa irresistibilmente pensare al *Fabbricone*, il quinto episodio dei *Segreti di Milano*, che Testori avrebbe pubblicato l’anno dopo l’apparizione del film, che a sua volta era stato ispirato dal primo pannello del polittico testoriano, la raccolta di racconti intitolata *Il ponte della Ghisolfa* (1958). Nei due modi, quello filmico e quello letterario si alternano scene di operai che si susseguono ai turni della fabbrica con le immagini dei nuovi palazzi in costruzione, mentre nel frattempo c’è anche chi crede di riconoscere, nel fischio dei razzi antigrandine sparati per frenare il temporale impazza, il frastuono delle bombe lanciate dagli aerei, e a riconoscere in una macchia l’ultima impronta fantasticata dell’innamorato che è rimasto ucciso sul fronte albanese.²

Intanto città e campagna, con la prima che si prolunga progressivamente e inesorabilmente verso la seconda, non sono più distinte con chiarezza: i nuovi insediamenti, i quartieri di capanne senza numero civico restano, insieme ai loro abitanti, a mezzo tra le due. Il processo che avrebbe caratterizzato lo sviluppo postbellico di Roma, era avviato da qualche anno prima della guerra a Milano, nella capitale industriale italiana, dove infatti l’attacco aereo non si limitò al terribile *area bombing* dell’agosto 1943, ma seguì il «concetto della Grande Metropoli» abbattendosi anche su «quartieri periferici come Lambrate o Gorla, o località come Sesto

² Testori 2003, 918. I successivi rinvii sono direttamente a testo con la sigla “O” seguita dall’indicazione di pagina.

San Giovanni».³ Anche qui il fenomeno divenne tuttavia evidente negli anni Cinquanta.

Giunto al limitare del prato si fermò un'altra volta, e si guardò un'altra volta intorno: tutto se ne stava immobile, anche i colpi d'aria non parevano sufficienti a muover le cime delle siepi, neppure quella che a destra eran tanto più alte e più folte che le altre. Rimase per una lunga serie di minuti in quella posizione, poi si voltò, vide le case alzarsi come grandi pareti contro il cielo della notte; sentì il clacson d'un pullman avvicinarsi, trapassargli l'orecchio, ma rimase ugualmente rivolto verso la città di cui, senza chiedersi più niente, vedeva il pulviscolo di luce alzarsi su tutto l'orizzonte, là più forte, qua più lieve, fino ai bordi estremi dove gradatamente si perdeva. (O 219-220)

Così, fermato a mezzo tra le siepi della campagna e le grandi pareti della città, Giovanni Tesori (1923-1993) volle fissare uno dei personaggi del *Ponte della Ghisolfa*, pubblicato proprio nel torno d'anni in cui gli intellettuali cominciarono ragionare sulle trasformazioni del paesaggio mentale e culturale italiano. E davvero credo si debba parlare di allegoria, giacché il giovane, colto sul bordo mutevole della città, si chiama Renzo. Se, come il suo più famoso omonimo letterario ottocentesco (nel capitolo XI dei *Promessi sposi*), anche il Renzo del secondo dopoguerra guarda incantato la «gran macchina» urbana, egli però, a differenza di quello, ne rimane più nettamente distanziato, trattenutone al di fuori dalla violenza della modernità (le alte mura dei palazzi, il clacson che gli *trapassa* l'orecchio).

Nel *Fabbricone* è il corpo edilizio a trovarsi in mezzo tra tessuto urbano e campagna, insieme alla protagonista che è testimone delle trasformazioni storiche che esso ha subito:

Nata e vissuta da quelle parti, del Fabbricone la Redenta ricordava tutto [...] Ecco i giorni in cui su quello che allora non era altro che un prato correva a giocare con le amiche. Ecco le domeniche in cui col padre, la madre e gli zii, andava a vedere i progressi di quello che ormai era diventato l'avvenimento principale del rione. Titolo meritato, del resto, trattandosi della prima casa popolare vera e propria [...] Ma trentacinque anni dopo, eccola lì: una ruèra. Va bene, l'acqua potabile e le latrine ce le avevano messe [...] ed era forse poco, a quella data, millenovecentoventitré? Senonché i padroni, anzi il consorzio, dato che non ci stavan loro, anno per anno l'avevano lasciato andare, e andar a ramengo. Così, già alla guerra d'Abissinia, quella che il suo Andrea aveva schi-

³ Rastelli 2000, 6. Cfr. anche Ganapini 1988. Per una sintesi sui bombardamenti in Italia cfr. Patricelli 2007. Sull'immagine di Milano nell'immediato dopoguerra cfr. Lumley, Foot 2007, in particolare Capussotti 2007, 203-220.

vato per un pelo, eran sorte li attorno case talmente più ben fatte [...] che dalla posizione preminente era sceso a quella di mezzo-mezzo. Poi da quella di mezzo-mezzo, con la guerra, non più dell'Abissinia ma del mondo intero, era andato a finire all'ultima [...]. Più o meno, anche gli inquilini avevano seguito le sorti dei muri, delle tubature, del tetto, delle persiane, delle latrine e dell'acqua potabile, ed erano andati in niente anche loro» (O 952-953)

Il «fabbricone» si offre allora come un'allegoria della storia d'Italia passata dal Ventennio all'esperienza bellica e sopravvissuta nella nuova era del dopoguerra: il gioiello della modernità costruttiva, con acqua potabile e bagni privati, sorto nella prima epoca fascista, dopo aver avviato il proprio decadimento in poco più di dieci anni (la guerra di Abissinia) ed esser stato ulteriormente intaccato dai bombardamenti, si è trasformato infine, «trentacinque anni dopo» in una rovina, nella carcassa di un corpo che si era voluto glorioso ma che non ha saputo attraversare i rivolgimenti della storia. E al pari di muri, tubature, tetto e persiane, anche gli uomini che lo abitano – pur presi dai loro sentimenti, desideri, ambizioni – hanno seguito il medesimo destino di disfaccimento, perdendo il loro collante, la loro *facies* unitaria.

Le ultime pagine del romanzo esaltano quest'immagine. Fradici per il tempo e l'incuria, i tubi della fognatura scoppiano, impregnando di liquami i muri del palazzo e riempiendolo di miasmi. È luglio, il primo giorno di luglio, e la notte scende «sulla periferia coagulando nella sua umidità l'afa», cui si somma un odore terribile (O 1072).

È vero, qui manca la narrazione di un concreto bombardamento (i bombardamenti di agosto 1944), ma la scena iniziale mi pare colleghi in maniera esplicita il dopoguerra a quel tipo di eventi bellici in un modo, abbiamo detto, 'allegorico', non diverso da quello adottato appena pochi anni prima (1956) da Giorgio Caproni nel *Passaggio d'Enea*, che non solo conteneva una *Litania* in cui si legge il couplet «Genova di lamenti | *Enea. Bombardamenti*» (vv. 169-170), ma che alludeva alla *Luftkrieg* sin dallo stesso titolo. Lo ha più volte spiegato il poeta, che peraltro già nel 1949, in un intervento intitolato *Noi, Enea*, aveva detto così:

Fu l'estate scorsa ch'io, trovandomi a Genova per una visita, m'incontrai la prima volta (e si capisce mentre meno me l'aspettavo) con Enea figlio d'Anchise. Me lo vidi di soprassalto davanti in Piazza Bandiera, e sebbene fosse un Enea di marmo, cioè quel monumentino a Enea che tutti i genovesi sanno, la mia emozione non fu minore di quanta ne avrei provata incontrando

Enea in carne e ossa. [...] Pensate, Enea scampato per miracolo dalla distruzione di Troia, e venuto a capitare, col suo duplice prezioso fardello, proprio sotto le bombe e i calcinacci d'una delle più bombardate e tartassate piazze d'Italia! [...] Un gruppo che partito così da Troia in combustione, così se n'è rimasto tra le fiamme di questa tremenda guerra, escandone con un minimo danno: un piede sbocconcellato ad Anchise, il quale è l'unico danno subito su una piazzetta angusta dove le bombe han risparmiato ben poco.⁴

Gli esempi potrebbero continuare a dimostrazione del fatto che la letteratura italiana non ha ignorato i bombardamenti e che, al contrario, quella terribile esperienza è stata assunta come immagine stessa della distruzione: distruzione morale prima che materiale.

3. Ma come non basta pensare alla semplice testimonianza, alla quale la rappresentazione letteraria non è mai riducibile, così non basta associare a una data rappresentazione una certa determinazione concettuale: un significato. La 'dignità conoscitiva' del fatto letterario, soprattutto quando ambisce a diventare una sorta di 'storiografia in diretta' (semmai di taglio espressionistico), consiste nella ri-presentazione del passato, presente nella memoria (o nell'inconscio), nel presente-presente della percezione (allucinata attraverso gli strumenti artistici che agiscono sulla psiche). È questa la 'percezione del mondo', cioè l'organizzazione allucinatoria, o fantastica, di quella che Guido Mazzoni ha recentemente chiamato la «regione della particolarità».⁵ Ed è per questa via che la memoria della poesia, la memoria dell'arte verbale, l'antica *Mnemosyne* madre delle Muse mostra il suo volto allucinatorio. Perché essa è memoria del presente (semmai collocato nel passato, ma poi restituito alla presenza, alla nostra istanza del vivere), ed è al contempo invenzione del presente: nel duplice senso che ne è il disvelamento (ce ne mostra caratteri o aspetti inattesi) e che ne è la costruzione linguistica.

In ciò consiste quella particolare esperienza del ritorno come ripetizione e riattualizzazione su cui la riflessione filosofica contemporanea si è a lungo interrogata.⁶ È la ripetizione del rappresentare come nuovo 'presentare', come mettere *di nuovo* innanzi agli occhi

⁴ Caproni 1949, 2, lo si trova parzialmente trascritto in Fo 2002, 181-239.

⁵ Mazzoni 2011.

⁶ Mi riferisco a Deleuze 1997 e a Ricoeur 2005.

(*rem ante oculos ponere*, dicevano già le retoriche antiche). Ed è a questo livello, non privo di rapporti con la soggettività della scrittura e con la dimensione creativa, che si collocano le principali questioni della semiotica culturale: la costruzione di modelli di mondo è infatti collegata a determinate emozioni culturali, risponde cioè a un certo sentimento collettivo che solitamente prende forma nelle opere degli artisti.⁷

Per spiegare meglio questo passaggio mi rifaccio alla puntigliosa ricostruzione storica dei bombardamenti in Germania realizzata da Jörg Friedrich in un libro apparso in Italia negli stessi mesi della conferenza di Sebald.⁸ La lettura comparata di questi due scritti sembra riproporre quel confronto tra storiografia e letteratura sulla guerra individuato da Hans Magnus Enzensberger con la sua consueta forza polemica già nel 1966,⁹ salvo che i due scritti recenti non hanno a cuore l'esibizione di un processo di censura o rimozione che sarebbe avvenuto nella 'coscienza collettiva' tedesca dopo la Seconda guerra mondiale. Al centro di questi due libri così diversi c'è invece la constatazione della profondità cui si è fissata nella memoria dei tedeschi la terribile esperienza dei bombardamenti, che, si potrebbe dire, sembra essersi incistata in loro.

È per questa ragione che Friedrich ha ribadito la constatazione offerta dai «referti medici» dell'epoca secondo cui «la paralisi emotiva della guerra aerea *avrebbe* funzionato», tanto che «l'anestesia non *sarebbe* scemata con il tempo». Allo stesso tempo lo storico ha però anche osservato che, a differenza di quanto avviene «nella guerra tradizionale» – dove «l'io agisce. Dà prova di forza, abilità, coraggio» –, la guerra aerea invece «non si combatte, si assorbe. I sensi devono sopportarla con la propria struttura». E proprio per questo «la guerra incisa nei sensi non se ne va più».¹⁰

Non se ne va più... Eppure l'evento, nonostante la sua gravità, non ha conosciuto, rimarcava Sebald, rappresentazioni legittime, non è assunto alla dimensione simbolica. La guerra di tutti, restando fissata nei nervi degli uomini e nel volto delle città rico-

⁷ Il concetto di «emozione culturale», elaborato da Lotman 1985, è stato ripreso e approfondito da Frasca 1996.

⁸ Friedrich 2004.

⁹ Enzensberger 1966, 7-22. Lo stesso ha poi curato un'antologia cui ha premesso un'importante introduzione o *Prospekt*: cfr. Enzensberger (ed.) 1990 (in ed. economica dal 1995; dell'opera esiste anche una traduzione francese).

¹⁰ Friedrich 2004, 445 e 437. «Per un soldato di fanteria, la guerra è un fatto totalmente fisico», così Simpson 1984, 215.

struite, riappare solo nella forma del puro presente: come profilo dello *skyline* moderno, privo di ogni spessore storico; come riattualizzazione della coazione a ripetere: «il sopravvissuto sa tutto ciò col proprio corpo. Sente che il morire è incominciato».¹¹

Se nella Grande Guerra la «nottata memorabile» della vita di trincea aveva sancito la differenza insanabile tra chi aveva era stato al fronte e chi no, rendendo peraltro impossibile il racconto di quella esperienza al tempo stesso sfuggente ed eccedente nella sua enormità, adesso, al tempo della Seconda Guerra Mondiale, chi si trovava sul «fronte interno» pativa gli stessi incubi di chi era stato mandato in prima linea. Senza addestramento, privi di ogni supporto logistico e psicologico, questi uomini e queste donne sono rimasti per decenni di fronte ai mucchietti di cenere che furono i loro mariti e figlioletti; rimasti fissati per sempre al caldo giallo intenso delle bombe incendiarie.

Dal diario di Friedrich Reck, Sebald ha recuperato un aneddoto datato 20 agosto 1943: durante il tentativo da parte di un piccolo gruppo di profughi di saltare su di un treno già stipato, una valigia di cartone cade a terra; ne escono vari effetti personali, trucchi, mutande, giocattoli, e infine «il cadavere di un bambino carbonizzato, ridotto a una mummia, che una donna ormai al limite della follia si trascina appresso come vestigio di un passato solo pochi giorni prima ancora intatto». L'episodio è impressionante, e confermato dalle ricerche di Sebald (non nella sua singolarità – si badi bene – ma nella sua generalità: fatti simili furono osservati più volte).¹²

Che cosa ci dice quel cadaverino se non che l'esperienza della guerra non si può narrare ma solo ripetere, e che cioè al limite essa giunge a rendere impossibile la testimonianza? Questo non vuol dire che siano mancati diari, memorie, libri anche pregevoli che hanno raccontato l'esperienza delle Guerre mondiali, o che essi siano delle falsificazioni. Certo, si tratta di tracciati parziali, ma presentati consapevolmente come tali e anzi: esemplari proprio perché parziali, perché cioè privi di ogni ambizione totalizzante. Ma essi si presentano come l'insegna di 'quello che resta', della memoria di un singolo di fronte all'annichilimento e alla distruzione di tanti o tantissimi altri.

¹¹ Sofsky 1998, 66.

¹² L'episodio narrato da Reck si legge in Sebald 2004, 39; per il reperimento di dati incrociati a conferma di questa notizia, cfr. *ivi*, p. 90.

L'esperienza della guerra è del resto l'esperienza della contaminazione con la morte, da cui il sopravvissuto deve liberarsi attraverso una serie complessa di rituali, uno dei quali è appunto il racconto. Ciò che per molte epoche ha funzionato alla perfezione come liturgia singolare e collettiva (l'esempio di Ulisse è solo il più tradizionale), da un certo momento in avanti, a partire dalla Prima guerra mondiale e poi soprattutto con la Seconda,¹³ non è più bastato, perché nel frattempo la credenza nella serie causa-effetto era venuta meno (e non solo in ragione di nuovi paradigmi scientifici, ma per una nuova forma dell'esperienza); perché nel frattempo si era consumata ogni possibilità di consistenza simbolica del soggetto di fronte ai grandi eventi di una Storia di cui nessuno più sapeva fornire coordinate lineari.¹⁴

4. Un ragazzino cammina tra le macerie. Ha i capelli lisci biondi pettinati con la fila da un lato e il ciuffo lungo sulla fronte, una giacchettina gli copre la camiciola bianca arrivando un po' lunga sulle magre gambe lasciate scoperte dai pantaloncini corti. È il 1947, siamo in Germania, il ragazzino si chiama Edmund Koeler ed ha appena rivelato al suo ex-maestro di scuola, pedofilo rimasto sentimentalmente fedele al regime da poco abbattuto, di aver ucciso il padre malato, adempiendo ai dettami della dottrina nazista che il nostalgico pervertito non smette di ripetergli a ogni incontro. Ma la confessione di Edmund sconvolge il maestro, che, atterrito, manda via il suo ex discepolo.

Un ragazzo cammina dunque tra le macerie. Ha appena seppellito il padre dopo averlo avvelenato, ed è appena stato cacciato via dall'unico altro adulto che in questa Germania collassata costituisce per lui un punto di riferimento. Edmund, che in famiglia è diventato colui che provvede al sostentamento di tutti, sobbarcandosi lavori di ogni tipo, realizzando piccoli furti, proponendosi come agente di scambio alla borsa nera, è solo: allontanato dal mondo degli adulti, che tutt'al più lo utilizzano come strumento dei loro affari, il ragazzino è rifiutato anche dai suoi coetanei, ai cui

¹³ Ciò non significa – è importante ribadirlo – che la memoria di quell'evento non si sia fissato, appunto per la sua straordinarietà, nella memoria soggettiva e collettiva: Si rilegga a questo proposito l'illuminante ricerca di Leed 1985.

¹⁴ Sul rapporto tra causalità e linearità, cfr. Kern 2004.

giochi non sa più mischiarsi e ai cui nuovi amori non sa ancora unirsi.

Comincia così l'ultima sequenza. Edmund entra in un palazzo in rovina, si arrampica lungo rampe di scale da cui sono come scivolati via tutti i gradini, attraversa i muri passando di stanza in stanza, gioca con le spolette delle bombe, coi più vari rifiuti dell'immane disastro, con la sua ombra inquadrata dentro i vani delle finestre senza più vetri né infissi. Giunto innanzi al varco creato dal precipitare di una trave, si toglie, da giovine accorto, la giacchetta, per non sciuparla, e si lascia andare scivolando sulle scarpe fino ad arrivare innanzi a quello che doveva essere un tempo il davanzale di un balcone, di dove vede il fratello e la sorella che lo cercano in strada. Infine, si lascia andare giù, a schiantarsi tra le macerie. Sul corpo di Edmund si precipita la sorella, mentre un tram passa scampanellando nella nuova Germania che riparte da qui, da questo corpicino: dal suo anno zero.

Nello stesso anno in cui Roberto Rossellini realizza *Germania anno zero*, Giuseppe Berto (1914-1978) pubblica il suo primo romanzo, *Il cielo è rosso*, scritto in otto mesi, tra il 1944 e l'inizio del 1945, mentre si trovava prigioniero nel *Fascist camp* di Hereford in Texas, dopo aver ricevuto da un concittadino la notizia del bombardamento di Treviso, sua città natale. Si tratta, come è stato osservato, di un romanzo della distanza, scritto senza avere alcuna nozione precisa degli eventi, ma sforzandosi di ricostruire immaginariamente l'accaduto,¹⁵ sino a realizzare una potente rappresentazione della vita dopo 'il' bombardamento.

Il romanzo racconta le peripezie di quattro ragazzi, tra i quindici e i diciassette anni, in una città, non nominata ma riconoscibile, devastata dai bombardamenti alleati.¹⁶ Lo sconvolgimento storico, che si riflette nel collasso urbanistico, è raddoppiato dallo sconvolgimento familiare che caratterizza la storia dei giovani protagonisti, tutti rimasti orfani e privi di rapporti col mondo degli adulti. Anche la scomparsa dell'istituzione familiare ha un corrispettivo spaziale, giacché i quattro trovano rifugio all'interno della «zona» interdotta ai civili dopo essere stata completamente rasa al suolo seppellendo, tra gli altri, anche i loro congiunti.

¹⁵ Scarpa 2007, IX-XXVI.

¹⁶ Tutte le citazioni, direttamente a testo dopo la sigla "CR", sono tratte da Berto 2006.

Il *ground zero* delle macerie sul lastrico cui è ridotta la città è il corrispettivo spaziale, e dunque allegorico, della distruzione dei legami sociali. Come aveva intuito Calvino, come avrebbe illustrato Pavese con *La casa in collina* (1948) e con *La luna e i falò* (1949) – e più avanti D'Arrigo con *Horcynus Orca* (1975) –, il passaggio della guerra interrompe il filo del passaggio generazionale, introducendo un guasto nei processi della identificazione collettiva.

Il racconto romanzesco inizia col secondo capitolo. È l'inverno del 1931 quando una giovane donna, una prostituta, ritorna incinta a Sant'Agnese. I vecchi della casa non sono contenti e si lamentano, la sgridano, le suggeriscono di abortire; ma la ragazza non cede: tenendo bassa la voce per non svegliare l'altra bambina presente nella piccola e squallida dimora, ribadisce che il figlio, anche se avuto da uno sconosciuto, lo terrà. Una linea bianca nella pagina e passiamo al 1940, quando due bambine, Carla e Giulia, escono dal quartiere di Sant'Agnese per recarsi nelle brillanti vie del centro: il loro è un giro appassionato, tra vetrine, vestiti, dolciumi. Senza una lira, Carla, la bambina più grande e intraprendente, stabilisce che la più piccola debba chiedere l'elemosina per raccogliere qualche spicciolo con cui comprare caramelle; forzata dal cipiglio della cuginetta, Giulia si mette al centro della strada, e tra i mille stratonni dei passanti riceve infine la moneta da un signore che ella non ha il coraggio di guardare in volto. Coi cinquanta centesimi raccolti, le bambine vanno verso la grande pasticceria del centro, ma Carla, presa da una sorta di timore, decide che compreranno le caramelle in un negozio del loro quartiere. Infranto il sogno infantile di lusso e bellezza, le bambine tornano a casa, che è la stessa dove la giovane prostituta era entrata quella notte del 1931: sono passati nove anni, quella giovane intanto è morta, lasciando Giulia da sola; il padre di Carla è invece in prigione, mentre sua madre è in procinto di andare a Napoli per trovare lavoro.

Messo il lettore innanzi al fondale dickensiano di due protagoniste bambine, Berto cambia gioco, proiettando ancora in avanti la storia e mostrando due giovinette adolescenti, con la più grande già sviluppata e un po' vanesia che si è trovata il fidanzato e la notte, notte di guerra, esce di nascosto dalla casa eludendo la sorveglianza della nonna per incontrarsi con lui. Una di queste notti, dopo il coprifuoco, Carla convince Giulia a uscire con lei per andare al rifugio antiaereo, dove incontrerà Tullio, il suo ragazzo. Lasciata a casa la nonna, che pure per la paura vorrebbe unirsi a loro, le due ragazzine si dirigono al luogo dell'appuntamento, col

progetto di fare un giro per la città. Ma al suono delle sirene questa volta segue davvero l'attacco aereo.

La successiva, lunga descrizione del bombardamento culmina in due scene: una (CR 71) rappresenta il sedicenne Tullio che ammira (è questa la parola) le macerie dopo il bombardamento; l'altra (CR 76) è il breve dialogo tra Tullio, che vuole raggiungere il suo quartiere e uno dei soldati che sta scavando tra le macerie per creare dei canali di passaggio ai soccorritori. Questi, mentre lavora, canta: «Così sarà finita la nostra gioventù». È un verso irridente, che a prima vista potrebbe anche sembrare inventato dallo scrittore per un gusto di umorismo sardonico e quasi auto-denigratorio. Berto era stato infatti un fascista convinto, partito più volte volontario nelle varie guerre del Regime, fino alla cattura a Tripoli il 1° settembre 1942; eppure qui sembra palese il riferimento alla 'gioventezza' che finisce, al mito della vita fascista che si sgretola sotto le bombe. È allora tanto più interessante ricostruire l'intertesto di questa scena, che è una canzone popolare, ancora oggi eseguita in occasioni festive, nota col titolo di *Sotto la mia sottana*, di cui il soldato sta canticchiando parte del ritornello.

Siamo dunque in presenza di quel che Giorgio Pasquali chiamò allusioni, le quali «non producono l'effetto voluto se non su un lettore che si ricordi chiaramente del testo cui si riferiscono».¹⁷ Non si tratta cioè dell'interferenza prodotta da una semplice 'citazione', ma da un testo che si incastra nelle abitudini culturali e negli schemi di comportamento abituali. Come si può facilmente evincere dal testo che riporto in nota, la canzone propone una tipica situazione erotica popolare con l'uscita dallo stato di innocenza giovanile in virtù della conoscenza del sesso: il «morire assieme» è infatti il modo giocoso per alludere alla *petite mort*.¹⁸ Di-

¹⁷ Pasquali 1994, 275-282. Si ricordi che Pasquali vi distingueva le allusioni dalle *reminiscenze*, che «possono essere consapevoli», e dalle *citazioni*, che il poeta può anche «desiderare che sfuggano al pubblico».

¹⁸ «Sotto la mia sottana lo tengo un bel boschetto, / (alza la gamba e fammela vede'!) / sotto la mia sottana lo tengo un bel boschetto, / (alza la gamba e fammela vede'!) // (all'er..., all'erta giovinetto, te la farò vedè. // Te la farò vedere, te la farò sentire, / (alza la gamba e fammela vede'!) / te la farò vedere, te la farò sentire, / (alza la gamba e fammela vede'!) // Io ti, io ti farò morire dalla soddisfazione! // Dalla soddisfazione, morir non mi rincresce, / (alza la gamba e fammela vede'!) / dalla soddisfazione, morir non mi rincresce, / (alza la gamba e fammela vede'!) / io ti..., io ti farò morire dalla soddisfazione. // Dalla soddisfazione morir non mi rincresce, / (alza la gamba e fammela vede'!) / Dalla soddisfazione morir non mi rincresce, / (alza la gamba e fammela vede'!) // Fa-

slocandolo beffardamente, lo scrittore riprende il motivo della fine di un'età (la giovinezza), che però non è più conseguenza del godimento sessuale goduto (e semmai socialmente istradato), ma l'effetto di una catastrofe. Si passa dal sesso alla morte e dal caso individuale alla condizione collettiva: dal piccolo fatto individuale alla Storia. L'allusione quasi folklorica sviluppa una suggestiva allegoria che descrive la vita all'epoca della distruzione aerea di massa.

È qui la svolta del romanzo. Fissate le coordinate geografiche, storiche e sociali, Berto dà inizio alla vicenda che gli interessa: la vita dopo il bombardamento. Ed ecco allora i tre ragazzini uscire dal rifugio prima ancora che le sirene suonino la fine dell'allarme con la smania di «andare a vedere» che cosa è successo; eccoli inoltrarsi per le strade sfigurate in una notte fatta innaturalmente rossa dagli incendi e dai riflessi della polvere che fluttua nell'aria; eccoli fermarsi davanti alle strade ostruite dai palazzi crollati, e infine separarsi perché Tullio vuole entrare più dentro la rovina, mentre le ragazze si raccolgono insieme agli altri sbandati nella ir-riconoscibile piazza della chiesa.

Ho accennato al fatto che si tratta di una svolta in due tempi. Nel primo tempo il narratore mette in evidenza il carattere paradossalmente inebriante dell'essere sopravvissuto (CR 71-72), rappresentando la curiosità di Tullio, il suo attivismo, la sua capacità d'iniziativa; nel secondo egli mostra invece il carattere traumatico della sopravvivenza, la necessità di trovare una ragione a un fatto che ci ha colpiti in maniera drammatica e che pure in buona parte è casuale: a questa seconda fase il lettore è introdotto attraverso l'allusione alla fine della gioventù, di quella *Giovinazza!* Che il Regime aveva cantato a squarciagola.

I due tempi mostrano che altro è il momento del trauma, altro il suo permanere. Questa dialettica tra attualità e distensione ha nel romanzo di Giuseppe Berto una rappresentazione icastica. Dopo essersi separati e ritrovati, i tre ragazzi, cui si è nel frattempo ag-

rem, farem come fa i pesci: noi moriremo assiem. // Noi moriremo assieme, saremo sepolti uniti, / noi moriremo assieme, saremo sepolti uniti, / così..., così sarà finita la nostra gioventù. // La gioventù più bella, la gioventù più cara, / la gioventù più bella, la gioventù più cara, / l'amor..., l'amor senza chitarra non lo farò mai più. // Farem, farem come fa i pesci: noi moriremo assiem. / E poi... e poi sarà finita la nostra gioventù». Segno che di questo canto esiste un'esecuzione a cura delle Mondine di Medicina, con arrangiamento di Enrico Guerzoni per la Etno Jazz Pan Orchestra.

giunta Maria, una bambina rimasta orfana e fortemente traumatizzata a causa del bombardamento,¹⁹ organizzano una loro vita autonoma, pressoché priva di rapporti col mondo degli adulti. Tullio si dedica alla borsa nera e ad altri più misteriosi affari con una banda di ragazzini che egli stesso capeggia; Carla si fa prostituta; Giulia si dedica alla organizzazione della casa. Questa vita separata è conseguenza della scelta che dei tre di continuare a vivere nel loro quartiere, le cui macerie non sono state rimosse dalle forze militari e civili per l'immanità del disastro e per la scarsa rilevanza sociale di quanti vi abitavano. Buona parte del quartiere di Sant'Agnese, il quartiere dei postriboli e della miseria, resta separata dal restante corpo urbano per mezzo di una barriera di filo spinato che la rende *off limits*. In questo spazio recintato i ragazzini organizzano la loro vita, le loro attività clandestine e notturne, e anche la loro piccola riforma sociale, basata sulla libertà degli individui.

A questo punto irrompe il quarto personaggio della storia, Daniele, giovane di estrazione piccolo-borghese che, rimasto orfano anche lui, scappa dal collegio la cui vita non riesce più a sopportare. Nel romanzo Daniele costituisce la coscienza problematica, lo spirito inadatto all'azione, ma anche l'unico che abbia rapporti positivi col mondo degli adulti, riuscendo a stabilire legami di protezione e di tutela. Vedremo tra breve qual è la sua evoluzione; prima è necessario fare la conoscenza con lo spazio abitato dalla comunità dei ragazzini.

[C]i furono delle zone dove non ripulirono le strade né demolirono case cadenti. Là era stato difficile portare anche i soccorsi più urgenti, e solo pochi morti erano stati raccolti. Il resto rimase dove il bombardamento li aveva presi. E là gli incendi durarono fino a quando non si spensero da soli, e quando alla fine furono spenti, degli uomini passarono fra le macerie e vi gettarono con abbondanza calce e disinfettanti. Poi cinsero le zone con filo spinato e steccati, e sulle tavole scrissero a grandi lettere «Zona infetta», e dipinsero enormi teschi di colore nero. La gente chiamò quei recinti le zone dei morti. (CR 101)

Mi pare importante ribadire che Berto scrive il suo romanzo dalla distanza. Pur entrando per certi versi in una scrittura di clima neorealista,²⁰ egli non aveva (e non poteva avere) alcuna intenzione documentaria. La «Zona dei morti» è una costruzione imma-

¹⁹ Maria «non andrà mai oltre i pochi anni in cui è stata fissata dal bombardamento». Così Barberi Squarotti 2000, 15-33.

²⁰ Ma su questo aspetto, cfr. gli interventi di Vigorelli 1989, 3-28 e 71-78.

ginaria dell'autore, realizzata per ambientarvi la vita dei giovani sopravvissuti.

Quando dunque Daniele arriva in città dal paesino di campagna dove si trova il suo collegio, mentre cammina per delle strade che non sa più riconoscere nella rovina generale, ecco che all'improvviso, arrivato innanzi a «[q]uello che doveva essere il recinto di una zona proibita», sente nel buio una voce che lo chiama (CR 119). «C'erano i morti, là dentro»: pensa il ragazzo, che pure si lascia convincere dalla voce a strisciare sotto il filo spinato per raggiungerla dall'altra parte.

È un transito allegorico: Daniele accetta l'invito a raggiungere i morti, ad accedere nello spazio dell'alterità. Mettendosi sulle scorte dei passi veloci e sicuri di Tullio – sua era la voce nel buio – egli si unisce, sette mesi dopo il bombardamento (CR 125), alla vita di Tullio, Carla, Giulia e della povera bambina Maria, infiltrandosi in una «zona infetta», passata a calce come quei paesini appestati che ancora all'inizio del XX secolo venivano abbandonati e trattati con la calce viva per impedire che l'epidemia si propagasse. Quella dei ragazzi è insomma una *dead zone*, un luogo segnato dal passaggio distruttivo della Storia.

Entrare in questo spazio significa sottrarsi al mondo degli adulti, al sistema degli orfanotrofi e delle tutele amministrative, e dichiarare la propria fedeltà al mondo dei defunti. Fedeltà ambigua: in parte obbligata perché, come spiega Tullio, «non si sapeva in quale altro posto andare», e in parte volontario, «perché questo posto è più comodo e più sicuro di qualsiasi altro». I morti, insomma, proteggono i ragazzi, impedendo al mondo ordinario di entrare in contatto con loro. Effetto della Storia, la «zona» rivela la sua estraneità rispetto alla Storia stessa.

In uno spazio sottoposto a leggi autonome, e in un tempo segnato dalla catastrofe, le prospettive dei giovani protagonisti consentono all'autore di orchestrare un complesso gioco di registri espressivi: c'è il modo problematico di Daniele, quello attivistico e 'resistenziale' di Tullio, quello behaviourista incarnato dalla ragazza Carla (e dalla bambina Maria, del tutto anaffettiva rispetto al mondo esterno), e infine il modo patetico di cui è portatrice Giulia. Appartenente alla gioventù violenta degli ultimi mesi del conflitto e del primo dopoguerra, Tullio, che nel corso della storia arriva quasi a compiere i diciotto anni, resta ucciso in dubbie circostanze durante un tentativo di assalto a una carovana di camion americani: è l'aprile del 1945 (CR 275). Segnata dalla tubercolosi, come fosse

un'eroina ottocentesca travolta dalla grande marea della Storia, Giulia muore in uno sbocco di sangue appena compiuti i quattordici anni (CR 354). Distrutto dalla perdita di un'amica che è divenuta anche un'amante e un punto di riferimento, Daniele, pochi giorni dopo aver seppellito Giulia, esce dalla zona (CR 394) per lo stesso sentiero per il quale vi era entrato (CR 120), si reca alla stazione (CR 395), esattamente dove era arrivato la notte del suo ingresso in città (CR 115), e si lascia cadere sotto le ruote di un treno merci (CR 401): è il settembre del 1945. Quanto a Carla, che il precedente febbraio ha compiuto quindici anni, una volta uscita dalla prospettiva degli altri personaggi, scompare nella zona, dentro i cui limiti si è fermata per sempre.

La vicenda ha dunque un esito negativo. Tutti i ragazzini muoiono, e chi non muore resta fissato al tempo segnato dal bombardamento. La Zona, con le sue macerie, i suoi palazzi rovinati, i suoi morti, si fissa come maschera allegorica della devastazione bellica. Al pari di Edmund, il ragazzino tedesco del 1947, anche i ragazzini di Giuseppe Berto non possono uscire dal cerchio delle macerie.²¹ Così è per Daniele, che, tornato in città per sottrarsi al collegio, resta fatalmente attratto dallo spazio dentro cui giacciono sepolti i propri genitori (CR 225). Così è, icasticamente, per il funerale di Giulia, seppellita sotto le macerie: «[Daniele] con la pala cominciò a riempire la buca di terra. E quando la buca fu riempita, vi montarono sopra con i piedi per spianare il terreno, e poi con le pietre coprirono dove la terra era stata smossa» (CR 367).²² Come se nulla fosse cambiato dall'aprile del 1944, come se anche quella ragazzina di tredici anni fosse rimasta vittima delle bombe, un corpo appena adolescente scompare tra le rovine («se la troveranno, potranno pensare che è morta sotto il bombardamento»: CR 360).

²¹ Il tema torna in un racconto di Berto intitolato *È passata la guerra*, dove un ragazzino, rimasto orfano, incontra nel cortile di una casa disabitata, un adulto superstite dal massacro nazista che ha spopolato quella casa. Il rapporto col romanzo è più forte anche per il motivo del regalo dell'orologio: come Tullio recupera tra le macerie un orologio da donna che regala a Carla, così l'uomo, che è sul punto di suicidarsi, lascia in dono al ragazzino il suo orologio da polso: il tempo rintocca a partire dal disastro. Cfr. Berto 1987.

²² «I morti del romanzo sono perduti davvero, nel modo più completo: la loro fine sigla la fine dell'utopia dei buoni, e allora non dovranno avere una sepoltura normale»: Bàrberi Squarotti 2000, 29.

5. Quando Daniele si lancia dal treno ha da poco compiuto sedici anni; al protagonista anonimo del primo romanzo di Goffredo Parise (1929-1986) manca ancora un mese per il sedicesimo compleanno quando, dopo un misterioso inseguimento nella notte, viene colpito alla fronte da due proiettili: è il 6 novembre 1945; solo poche settimane sono passate dal suicidio del personaggio di Giuseppe Berto.

Il cielo è rosso e Il ragazzo morto e le comete sono due romanzi molto diversi tra di loro; si distinguono per lo stile, per il tono, per il modo in cui è organizzato il racconto. Alla linearità mossa verso il patetico e all'attrazione per l'allegoria del primo si contrappongono nel secondo la frantumazione lirica e un certo gusto di ascendenza surrealista. Eppure essi raccontano due storie apparentabili.

Il racconto delle vicende che portarono il ventunenne Parise alla pubblicazione del suo romanzo è stato fatto più volte, ma resta il fatto che quando, nel giugno 1950, l'editore Pozza scrive all'esordiente scrittore a proposito del suo romanzo il clima letterario appariva del tutto estraneo a un prodotto del genere. Come ha scritto Cesare Garboli, mentre «[s]i continuava a trafficare con la storia dei partigiani», Goffredo Parise decretava «la fine dell'infanzia e della gioventù come nubi o materie psichiche che rendono possibile la vita».²³ In effetti, già Berto aveva realizzato un'opera in cui proprio la giovinezza, stendardo della propaganda fascista, era ridotta alle sue coordinate più elementari e costretta nell'angolo più tormentato della storia, la zona morta che affonda le sue radici nell'abisso verticale in cui organico e inorganico si mescolano e in cui gli individui si sfaldano nella materia indifferenziata. Di attrazione verticale si è parlato anche per l'esordio di Parise, in un processo narrativo, che assume il carattere di un rito di passaggio e d'altra parte presenta elementi tematici forti che ne rivelano la precisa matrice storica.²⁴

²³ Garboli 1987, 8.

²⁴ Per le interpretazioni 'psicologiche' del romanzo, che si avvalgono anche della decisione dell'autore di dare all'anonimo protagonista la sua stessa data di nascita, otto dicembre 1929, cfr., tra gli altri, Petroni 1975, 34 e Perrella 2006; di «fusione tra il momento storico e la personale esperienza dell'autore» parla invece Altarocca 1972, 33. L'«inclusione» tra storia e immaginario, la tendenziale identificazione del «tempo della guerra e dell'adolescenza» con lo «spazio del sogno» è stata inoltre messa in evidenza dagli studiosi, che hanno mostrato il forte rapporto di quest'opera con la contemporaneità (cfr. Bandini 1989; Del Tedesco 2000, 135-159. Per la verticalità, cfr. Mutterle 1998, 27-45).

Lo si vede innanzitutto nella rievocazione da parte di Fiore, l'amico del «ragazzo morto», della vita al tempo della guerra.²⁵ Nei ricordi del personaggio, la stagione dei bombardamenti e dell'amicizia equivale a un'epoca di pienezza vitale, trascorsa in un'allegria spensierata e selvaggia: «nelle sere di maggio appena finita la guerra hanno fatto scoppiare petardi e bombe a mano nelle piazze della città, hanno cominciato a fumare sigarette americane e ad avere rivoltelle vere» (RM 12). Si trattava di una vita d'eccezione, lontana dal mondo degli adulti e dalle norme sociali, nella quale Fiore e il ragazzo potevano girare indisturbati per le strade della città armati di pistole e con le tasche piene del danaro sottratto al nonno. «[I]n barba alla polizia», sfidando le convenzioni, facendo scherzi alle monache, i mesi appena trascorsi sono «i bei tempi della guerra» (RM 91), quelli che sarebbe bello rievocare, adesso che è giunta «l'ora di girare per le macerie qui sotto e raccontarci tutto quello che abbiamo fatto durante la guerra; le belle esplosioni dei petardi e le avventure con le rivoltelle» (RM 136). Eludendo le lezioni scolastiche, scorrazzando per la città, godendosi i bombardamenti come feste pirotecniche i due giovani sono a metà tra gli adolescenti protagonisti di *Le notti dell'UMPA* di Italo Calvino, scatenati ma in fin dei conti ingenui, e i ragazzini criminali di un *feuilleton* ottocentesco, filtrato semmai dalla figura nostalgica del grande Meulnes («Lui aveva quindici anni; mi diceva sempre che ero il suo più grande amico»: RM 37).

Proprio la letterarietà di questa coppia di amici, innamorati di Tom Mix e pronti a iscriversi al clan di quella gioventù violenta che appare anche nella *Storia* di Elsa Morante, introduce a un secondo aspetto del romanzo: la spinta, sempre insoddisfatta, verso il mondo dell'Oriente. Si tratta di una relazione tutta sognata e polarizzata in due nomi. Da una parte c'è Bagdad, la città fantastica, alla quale il ragazzo è introdotto da Amed, il «grande amico», la cui natura immaginaria è rivelata dal gesto salgariano che lo occupa durante il viaggio in nave, quando è «intento a incidere la lama curva del coltello» (RM 62). Dall'altra parte c'è invece Venezia, città d'incanto ma reale, che nella vicenda assume una dimensione persecutoria degna di un racconto di Hoffmann: il ragazzo, giuntovi per visitare San Marco, viene drogato in un'osteria e indotto con l'inganno ad affittare a un costo esorbitante una ca-

²⁵ Tutte le citazioni, riprese dalla citata ed. Adelphi, sono a testo con la sigla "RM" seguita dall'indicazione di pagina.

mera in una stamberga, dalla quale riuscirà a scappare grazie all'aiuto di un misterioso viaggiatore. Questo Oriente tutto letterario assume insomma nel romanzo il carattere di un altrove impossibile: spazio onirico, distanza incolmabile che sola potrebbe contrapporsi alla realtà delle macerie: «[I]l palazzo dove abitavano è stato per metà distrutto dalle bombe e attraverso le rovine si scorgono le felci dilaganti tra i mattoni» (RM 26). Ma, appunto, quel che resta sono le macerie.

Il terzo aspetto del romanzo, che rientra in una strategia tanto letteraria quanto coerente col contesto storico dell'immediato dopoguerra è per più aspetti decisivo: il tema della sopravvivenza dei morti. È una dimensione inquietante cui il lettore è introdotto in modo progressivo, a partire dalla storia bizzarra, narrata già nel primo capitolo, del topo bianco, morto e seppellito, e poi riapparso tra le mura di casa.²⁶ Si tratta di un episodio curioso, che, annunciando i successivi incontri del ragazzo col prozio Massimino e la moglie Leopolda e poi di Fiore con il ragazzo morto, sottrae al tema ogni carattere spirituale o sovraterraneo. La spiegazione è affidata ad Antoine, adulto pederasta col gusto del travestitismo, il quale smentisce Fiore, secondo il quale «i morti riposano in pace», mostrandogli che i morti non sono subito morti del tutto, ma che «prima devono marcire, devono sparire nella terra». A questa dissoluzione, che permetterebbe loro di perdersi nell'indistinto, si contrappone il «ricordo del tutto [...]: occhi, capelli, braccia, sentimenti, cose viste: il tutto per dispetto si riunisce e li fa vivere ancora», così che, se i morti non «mangiano più come noi», essi non per questo hanno smesso «di pensare» (RM 89). Su questo medesimo punto torna più avanti il prozio Massimino, cui l'anonimo protagonista si rivolge per chiedergli invano un rifugio dagli inseguitori che, infine, lo raggiungeranno:

Devi sapere che le tombe sono quasi tutte vuote. Quando la gente viene sepolta comincia a disfarsi e a sapere di essere là dentro; lo sa perché la carne che si decompone è piena di fatti di questa terra che non si possono abbandonare subito. Non tutti si rassegnano a restar là sotto. Si scoperchiano, risalgono sulla

²⁶ Il tema è presente anche nella prima opera, inedita in vita e conservata solo allo stato frammentario, intitolata *I movimenti remoti*, che è stata pubblicata in «Marka», n° 32 (1995), pp. 10-18, insieme all'utile lavoro di Clío Pizzingrilli, *Saggi per una biografia politica*, che lo accompagna (e cfr. anche Del Tedesco 2000 e Perrella 2006).

terra e si portano dietro le ossa e qualche po' di pelle che poi, quando giungono a casa, riuniscono e rimettono a posto nel miglior modo possibile. (RM 125)

Altro che tradizionale augurio al *requiescere in pacem*, i morti di Parise sono tormentati dalla impossibilità di smettere di pensare, dalla impossibilità di abbandonare la propria consistenza. La quale, al contrario, si perpetua, ispirandosi alle stesse regole dell'egoismo individuale cui s'impronta la vita ordinaria, tanto che, alla fine della spiegazione, il ragazzo non può fare a meno di pensare: «Dov'erano le anime sante dei defunti? Dove la loro bontà per i vivi? Dov'erano suo padre e suo nonno?» (RM 127). Al tema della sopravvivenza dei defunti si unisce dunque la loro indifferenza per i vivi: altro che comunità dei morti e dei viventi, l'equilibrio armonico dell'esistenza universale è rotto dalle ragioni dell'interesse. Se allora, come talvolta è stato detto, nelle opere giovanili di Parise è presente un «culto sepolcrale», esso è però privo della densità foscoliana della «memoria»,²⁷ giacché il «ricordo» diventa ciò che agita i morti, ciò che nega loro il necessario processo di sparizione.

Alla rottura di comunicazione tra i due mondi (anche il ragazzo morto si mostrerà indifferente al suo amico Fiore: RM 158) si contrappone nel romanzo il conato di solidarietà tra i viventi, che assume la forma dell'amicizia e dell'amore. Ma anche in questo caso lo sforzo è destinato al fallimento. Lo si legge con chiarezza nell'ultima pagina del romanzo; e lo si coglie in una dimensione interessante in un episodio narrato nel terzo capitolo, nel quale il personaggio Squerloz scava una buca, sopra la quale ha sistemato una barca piena di terra (RM 64). Alle domande del giovane protagonista, l'uomo spiega che il suo giorno è oramai arrivato, e che egli sta preparandosi all'evento. terminate le operazioni, Squerloz, circondato dai parenti in lacrime, indossa l'abito che il ragazzo ha voluto spolverargli con maniacale attenzione ed entra nella bara abbandonandosi alla morte.

Il racconto della sepoltura di Squerloz ci consente di riconoscere, dietro i motivi surreali e fantastici del romanzo, i segni della storia collettiva dell'immediato dopoguerra. È infatti notevole che Parise abbia rappresentato un adulto che entra nella bara coi suoi stessi piedi. Alla morte dei padri, colpevoli di essersi lasciati trascinare nella dittatura e nel conflitto, si contrappone l'alleanza dei

²⁷ Mutterle 1998, 41. Nello stesso volume curato da Ilaria Crotti svolge considerazioni analoghe anche Bàrberi Squarotti 1998, 3-25.

giovani, con la decisione del ragazzo e della sua amata Edera di andare a vivere insieme sistemandosi in un'antica chiesa evangelica semidistrutta dai bombardamenti. L'episodio conferma così la parentela del *Ragazzo morto e le comete* col romanzo di Giuseppe Berto (come per primo riconobbe Geno Pampaloni nel 1953), giacché entrambe le opere ribadiscono la separatezza dei ragazzi rispetto agli adulti, l'inconciliabilità dei loro mondi. È questa frattura il principale effetto della guerra, che consiste nella impossibilità di praticare il transito tra le generazioni.²⁸

Il romanzo di Goffredo Parise rivela così, al di sotto della costruzione fantastica, un legame profondo con la storia recente. Vi sono del resto almeno due episodi in cui la realtà storica è più che allusa e che rivelano il sottile dispositivo allegorico dell'opera. È il caso, innanzitutto, dell'incontro con Massimino, da cui il ragazzo resta sorpreso perché il prozio dovrebbe essere morto da prima della sua nascita. Durante la loro prima conversazione, il vecchio gli spiega di essere costretto a letto da ventiquattro anni, cioè, contando a ritroso rispetto al 1945 in cui si ambienta il racconto, dal 1922 (RM 54). I defunti che ci circondano sono dunque morti all'avvento del fascismo: la generazione degli adulti, presa nel suo complesso, è scomparsa una volta che l'Italia è rimasta presa nel gorgo della dittatura e della guerra mondiale. Il surreale incontro coi morti termina col ragazzo che spara nella pancia di Massimino, uccidendolo una seconda volta: un modo esplicito per rivendicare la propria estraneità rispetto alla generazione responsabile dello scempio.

Quello di Massimino e Leopolda non è l'unico corto-circuito tra dimensione fantastica e prospettiva storica. Durante la notte della fuga, appena uscito fuori della chiesa-casa in cui abita con Edera, il ragazzo incontra su un tetto un curioso personaggio, l'ebreo Harry Goetzl, il quale lo fa indugiare raccontandogli la sua storia. Custode della sinagoga, figlio e nipote di custodi della sinagoga, durante la guerra Harry obbedisce alla volontà del nonno di seguire il destino comune della razza ebraica, incamminandosi verso i campi di concentramento in Germania. Dopo un viaggio lungo e faticoso durante il quale soltanto alcuni dei componenti della famiglia riescono a sopravvivere, Harry arriva in Polonia, dove i correligionari si sono organizzati scavando una serie di buche nel terreno, restando nascosti nelle quali alcuni di loro riescono a salvarsi fino

²⁸ A questo proposito mi permetto di rinviare a Alfano 2000.

alla fine del conflitto. Rimasti salvi anche loro, Harry, il nonno e qualche altro familiare riprendono la via di casa, dove riescono infine ad arrivare qualche tempo dopo. Ma a questo punto comincia la sventura della famiglia, col nonno che dà evidenti segni di squilibrio, abbandonando tutte le prescrizioni imposte dalla Bibbia, fino addirittura a sfigurare il testo sacro su cui incolla delle immagini pornografiche. Di fronte a questo sfacelo, Harry invoca i Profeti, da cui però non riceve risposta: «Compresi che Dio era una cometa apparsa nel cielo, bellissima e misteriosa, la più bella di tutte le comete; ma come tutte anch'essa aveva compiuto il suo giro» (RM 116). Pur terminata nella sua fase guerreggiata, la guerra continua dunque a produrre i suoi effetti mortali anche a distanza di tempo: scampati allo sterminio, i vecchi ebrei abbandonano il loro credo; sfuggiti alla morte dal cielo, i sopravvissuti covano dentro di loro il seme della morte.

Del resto, come spiega il travestito Antoine al giovane Fiore, «Dio è morto da un mucchio di anni e non ci ha lasciato in eredità che minacce e terrori. Le case sono andate in polvere, la gente è saltata in aria, lo hai visto anche tu, è stata una grande paura» (RM 94): nel paesaggio di rovine in cui si è trasformato il mondo, fuori di ogni redenzione, senza oramai alcuna speranza di riscatto, senza poter ricompagnare gli assetti della vita in comune, i sopravvissuti abbandonano la loro giovinezza, la loro carica vitale ed eroica. Restano solo dei morti non del tutto morti, delle larve che si accompagnano al tragitto dei viventi senza provare alcun interesse per le loro vicende, intenti come sono a contemplare i piccoli fatti dell'esistenza universale: le lucertole, le bisce d'acqua, una medusa morta divorata dalle formiche. Al momento del loro ultimo saluto, il ragazzo e il suo grande amico Fiore, che pure lo ha inseguito dappertutto nella speranza di rivederlo ancora una volta, non hanno più niente da dirsi: s'incontrano in un bunker tedesco sulla riva del mare e si limitano a scambiarsi qualche battuta triste (RM 153).

Morto sei mesi dopo la fine della guerra, il ragazzo sopravvive nella forma della pura permanenza, priva di energia. L'entusiasmante vita tra le macerie imitando le sparatorie di Tom Mix e le gesta dei capitani coraggiosi si spegne nell'umidità salmastra del primo inverno del dopoguerra.

Come già aveva fatto Giuseppe Berto, anche Parise – rappresentante di una generazione che non aveva vissuto né il vergognoso entusiasmo dell'entrata in guerra né l'infamia dell'otto settembre e nemmeno l'eroismo della Resistenza – lascia che il suo

ragazzo sfilò tra le ombre della storia: anche lui, come tanti, è solo uno dei giovani morti tra le macerie nell'anno italiano del livello zero.

Riferimenti bibliografici

Alfano 2000

G. Alfano, *Gli effetti della guerra. Su "Hercynus Orca" di Stefano D'Arrigo*, Luca Sossella editore, Roma 2000.

Alfano 2012

G. Alfano, *Un orizzonte permanente. La traccia della guerra nella letteratura italiana del Novecento*, Aragno, Torino 2012.

Altarocca 1972

C. Altarocca, *Parise*, La Nuova Italia, Firenze 1972.

Bandini 1989

F. Bandini, *L'esordio di Goffredo Parise: "Il ragazzo morto e le comete"*, in G. Folena (ed.), *Tre narratori: Calvino, Primo Levi, Parise*, Liviana, Padova 1989.

Bàrberi Squarotti 1998

G. Bàrberi Squarotti, *Parise: l'avventura, la morte*, in I. Crotti (ed.), *Goffredo Parise*, Olschki, Firenze 1998, pp. 3-25.

Bàrberi Squarotti 2000

G. Bàrberi Squarotti, *Quale rosso del cielo*, in B. Bartolomeo, S. Chemotti (eds.), *Giuseppe Berto vent'anni dopo*, introduzione di C. De Michelis, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Pisa-Roma 2000, pp. 15-33.

Berto 1987

G. Berto, *Colonia Faletti. I racconti di guerra e di prigionia*, postfazione di C. De Michelis, Marsilio, Venezia 1987.

Berto 2006

G. Berto, *Il cielo è rosso* [1947], Rizzoli, Milano 2006.

Caproni 1949

G. Caproni, *Noi, Enea*, «La fiera letteraria», IV (luglio 1949).

Capussotti 2007

E. Capussotti, *Soggetti e luoghi della modernità: giovani a Milano negli anni Cinquanta*, in Lumley, Foot (eds.) 2007, pp. 203-220.

Deleuze 1997

G. Deleuze, *Differenza e ripetizione* [1968], Cortina, Milano 1997.

Del Tedesco 2000

E. Del Tedesco, *Goffredo Parise*, «Studi novecenteschi», 27 (2000), pp. 135-159.

De Michelis 1989

C. De Michelis, *Berto e il neorealismo*, in E. Attico, L. Lepri (eds.), *Giuseppe Berto. La sua opera, il suo tempo*, Marsilio-Olschki, Venezia-Firenze 1989, pp. 71-78.

Enzensberger 1966

H.M. Enzensberger, *Letteratura come storiografia*, «il Menabò», 9 (1966), pp. 7-22.

Enzensberger 1990

H.M. Enzensberger (ed.), *Europa in Ruinen. Augenzeugenberichte aus den Jahren 1944-1948*, Vito von Eichborn, Frankfurt am Main 1990.

Fo 2002

A. Fo, *Virgilio nei poeti e nel racconto (dal secondo Novecento italiano)*, in *Il classico nella Roma contemporanea. Mito, modelli, memoria* (Roma, 18-20 ottobre 2000), a cura di F. Roscetti con la collaborazione di L. Lanzetto e L. Cantatore, Istituto Nazionale di Studi Romani, Roma 2002, pp. 181-239.

Frasca 1996

G. Frasca, *La scimmia di Dio. L'emozione della guerra medievale*, Costa & Nolan, Genova 1996.

Friedrich 2004

J. Friedrich, *Der Brand: Deutschland im Bombenkrieg 1940-1945* (2002), trad. it. *La Germania bombardata. La popolazione tedesca sotto gli attacchi alleati. 1940-1945*, a cura di M. Bosonetto, F. Pisani e C. Proto, Mondadori, Milano 2004.

Fussell 1984

P. Fussell, *The Great War and Modern Memory* (1975), trad. it. *La Grande guerra e la memoria moderna*, il Mulino, Bologna 1984.

Ganapini 1988

L. Ganapini, *Una città, la guerra. Lotte di classe, ideologie e forze politiche a Milano (1939-1951)*, Franco Angeli, Milano 1988.

- Garboli 1987
C. Garboli, *Nota introduttiva* a Parise 1987, p. 8.
- Kern 2004
S. Kern, *A Cultural History of Casuality. Science, Murder Novels and Systems of Thought*, Princeton University Press, Princeton 2004.
- Leed 1985
E.J. Leed, *No Man's Land. Combat & Identity in World War I* (1979), trad. it. *Terra di nessuno. Esperienza bellica e identità personale nella prima guerra mondiale*, il Mulino, Bologna 1985.
- Lotman 1985
J. Lotman, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, a cura di S. Salvestroni, Marsilio, Venezia 1985.
- Lumley, Foot (eds.) 2007
R. Lumley, J. Foot (eds.), *Le città visibili. Spazi urbani in Italia, culture e trasformazioni dal dopoguerra a oggi* [2004], il Saggiatore, Milano 2007.
- Lotman 1985
J. Lotman, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, a cura di S. Salvestroni, Marsilio, Venezia 1985.
- Mazzoni 2011
G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, il Mulino, Bologna 2011.
- Mutterle 1998
A.M. Mutterle, *Epifania in nero*, in I. Crotti (ed.), *Goffredo Parise*, Olschki, Firenze 1998, pp. 27-45.
- Parise 1987
G. Parise, *Gli Americani a Vicenza e altri racconti (1952-1965)*, Mondadori, Milano 1987.
- Parise 1995
G. Parise, *I movimenti remoti*, che è stata pubblicata in «Marka», n° 32 (1995), pp. 10-18.
- Parise 2006
G. Parise, *Il ragazzo morto e le comete*, Adelphi, Milano 2006.
- Pasquali 1994
G. Pasquali, *Arte allusiva* [1946], in C.F. Russo (ed.), *Pagine stravaganti di un filologo II*, Le Lettere, Firenze 1994, pp. 275-282.

Patricelli 2007

M. Patricelli, *L'Italia sotto le bombe. Guerra aerea e vita civile 1940-1945*, Laterza, Roma-Bari 2007.

Perrella 2006

S. Perrella, *I movimenti remoti di Goffredo Parise*, in Parise 2006.

Petroni 1975

P. Petroni, *Invito alla lettura di Parise*, Mursia, Milano 1975.

Rastelli 2000

A. Rastelli, *Bombe sulla città. Gli attacchi aerei alleati e le vittime civili a Milano*, Mursia, Milano 2000.

Ricoeur 2005

P. Ricoeur, *Parcours de la reconnaissance* (2004), trad. it. *Percorsi del riconoscimento. Tre studi* [2004], Cortina, Milano 2005.

Scarpa 2007

D. Scarpa, *Un volontario sincero*, prefazione a G. Berto, *Il cielo è rosso*, UTET, Torino 2007, pp. IX-XXVI.

Sebald 2004

W.G. Sebald, *Luftkrieg und Literatur* (2001), trad. it. *Storia naturale della distruzione*, a cura di A. Vigliani, Adelphi, Milano 2004.

Simpson 1984

L. Simpson, *The Poetry of War, 1939-1945* (1965), citato in P. Fussell, *The Great War and Modern Memory* (1975), trad. it. *La Grande guerra e la memoria moderna*, il Mulino, Bologna 1984.

Sofsky 1998

W. Sofsky, *Traktat über die Gewalt* (1996), trad. it. *Saggio sulla violenza*, a cura di B. Trapani, L. Lamberti, Einaudi, Torino 1998.

Testori 2003

G. Testori, *Il Fabbricone*, in Id., *Opere 1943-1961*, a cura di F. Panzeri, introduzione di G. Raboni, Bompiani, Milano 2003.

Vigorelli 1989

G. Vigorelli, *Per Berto, discorso da rifare*, in E. Attico, L. Lepri (ed.), *Giuseppe Berto. La sua opera, il suo tempo*, Marsilio-Olschki, Venezia-Firenze 1989, pp. 3-28.

GIANNI CELATI

FELLINI E IL MASCHIO ITALIANO

PARTE PRIMA

1.1 *Poetica dell'immaginazione e memorie dell'infanzia*

Uno dei più importanti filosofi italiani, Gianbattista Vico, diceva che i miti sono interpretazioni del mondo visto dai «primi filosofi» dell'umanità. Questi filosofi parlavano in «caratteri poetici», cioè a dire, in immagini e metafore di ciò che impressionava i loro sensi. La «scienza poetica» riguarda le capacità immaginative che ci aiutano a comprendere gli antichi miti. A fianco del sistema astratto della scienza cartesiana, Vico propone una scienza del sensibile: una scienza della comprensione narrativa o immaginativa ottenuta grazie alle fantasie della mente. Nella sua *Scienza Nuova* dice: «La fantasia non è nient'altro che una serie di ricordi che si manifestano», intendendo con questo che la memoria è sempre attivata da finzioni immaginative come quelle che si trovano nella poesia. È per questo motivo che leggiamo in Omero che la memoria è la madre delle Muse, dice Vico. E aggiunge: «queste facoltà appartengono alla mente ma sono radicate nel corpo e traggono vigore dal corpo. Perciò la memoria è lo stesso che la fantasia». Per questa ragione, ogni memoria dal passato assume un carattere immaginativo e perciò poetico.

Spinoza spiegava che l'immaginazione induce all'errore di pensare alle cose immaginate come se fossero presenti. Ma nella scienza di Vico questo errore è un paradigma ideale per comprendere i «caratteri poetici»; per comprendere gli antichi miti che parlano di «immagini di sostanze animate o di dei ed eroi, formati per mezzo della fantasia». In uno dei punti più famosi della sua *Scienza Nuova*, dice: «Il più sublime lavoro della poesia è dare senso e

passione alle cose insensate», cioè rendere le cose inanimate significative per mezzo della nostra immaginazione, come fanno i bambini. In effetti, «i bambini prendono oggetti inanimati tra le loro mani e si divertono con essi come fossero esseri viventi».

Fellini era certamente consapevole del pensiero di Vico e nulla è più vicino alla sua presa di posizione poetica. Nelle interviste, tutti i suoi ricordi d'infanzia e adolescenza trascorse in un piccolo paese meta di vacanze balneari coincidono con quella sorta di «vigorosa immaginazione» descritta da Vico. Fellini ha sempre guardato all'infanzia come al periodo in cui l'essere umano vive ancora in una specie di animismo che abbraccia tutte le cose, poiché è in quel periodo che l'immaginazione è libera di animare l'inanimato. In una intervista, dice:

pensiamo che il bambino sia un grande errore che ha sempre bisogno di essere corretto. E invece abbiamo proprio a che fare con un essere un po' strano, insolito... che è ancora consapevole di cose con le quali noi abbiamo perso il contatto, e che conosce cose che noi abbiamo dimenticato, forse cancellate per sempre dalla nostra memoria.

È interessante che Fellini consideri il bambino 'bizzarro' come lo è Giovannone in *Clowns*. Giovannone era l'eccentrico che lasciava emergere l'incredibile urgenza dei suoi impulsi sessuali dall'oscurità di quelle «cose che abbiamo dimenticato, forse persino cancellate dai nostri ricordi». Questo è ciò che si intende in *8 e 1/2* come visioni dell'infanzia: sono i ricordi di ciò che giace sepolto sotto le convenzioni della vita adulta. In un gesto simile a quello di Vico, Fellini cerca di esplorare ciò che l'adulto considera i ricordi vergognosi della sua vita adulta: le fantasie inconfessabili che risalgono all'infanzia e all'adolescenza.

1.2 *La figura di Saraghina*

Girato nel 1962, *8 e 1/2* rappresenta il più importante punto di svolta nel lavoro di Fellini, in quanto è con questo film che cominciamo a capire la storia del maschio italiano. Film dopo film, Fellini descrive parecchie generazioni attraverso le nostre nate abitudini e i comportamenti sessuali, dando origine a una collezione di caricature sempre più comiche man mano che passano dall'infanzia alla maturità. Naturalmente, è precisamente quest'uso del comico

che dà a Fellini la libertà di esplorare uno di quelli che Vico chiama «universali fantastici»; con questo intendo l'opportunità di puntare i riflettori su ciò che potrebbe altrimenti essere considerato osceno, imbarazzante, o in qualche modo tabù, su cose che non apparirebbero mai in un film americano.

Iniziamo con la più straordinaria visione di *8 e 1/2*, quella di Saraghina. Il ragazzo con l'uniforme della scuola cattolica marina la scuola e corre con altri bambini alla spiaggia a guardare la danza di Saraghina. Lei vive sola, in uno di quei bunker lasciati dalla guerra, al di fuori delle convenzioni della società, come altre cosiddette streghe facevano in quella parte del paese fino a tempi recenti. Il padre confessore a scuola dice al ragazzo che lei è il Diavolo; e quando i due preti seguono il ragazzo fino alla spiaggia perlustrando tutto come poliziotti, è come se il solo avvicinarsi a lei costituisca una trasgressione colpevole degna dell'Inquisizione. Vista di profilo, con gli occhi pesantemente truccati, Saraghina può essere paragonata a un'antica donna sciamana dotata di terribili poteri come la Medea mitologica. Ma cosa sono i poteri che persino i preti vedono in lei?

La meraviglia di questo episodio felliniano è legata al fatto che Saraghina non appare nel ruolo di una donna che seduce, ma piuttosto come una donna che ci ammaestra sulle vibrazioni dell'amore, una sorta di educatrice all'amore sciamanico. Saraghina ha qualcosa dell'antico simbolo della fertilità, come quelle piccole figurine scolpite rappresentanti donne dalle ampie forme che sembrano arrivare da un altro mondo. Il suo corpo è l'opposto del modello greco di bellezza basato su un sistema di proporzioni matematiche. Non è, in altre parole, il tipo di forma corporea che potrebbe ergersi come ideale oggetto d'amore. Piuttosto, è un corpo che allude alle vibrazioni che circondano l'illusione d'amore. E a dire il vero la musica e il ritmo sono i suoi modi d'espressione preferiti, in armonia con ciò che Nietzsche pensava derivasse dall'esperienza dell'incantamento dionisiaco.

Saraghina è un'immagine di femminilità che la Chiesa cattolica ha dovuto eliminare poiché in lei percepiamo una sessualità ancora connessa a impulsi sui quali le convenzioni sociali e religiose non hanno controllo. Mentre danza, muovendo solo lentamente fianchi e cosce, si esibisce in modo opposto ad Anita Ekberg. Nella Ekberg, la carnalità è congelata nel simbolismo della dea del sesso, mentre Saraghina, utilizzando piccoli movimenti sapienti, accende l'immaginazione, l'amore come pura illusione, a volte sottolineato

da un giocoso sorriso di complicità. Tutto questo non ha nulla a che fare con la moderna idea di sesso come merce. Al contrario, Saraghina è più simile a un resto archeologico, una visione della femminilità che Fellini dissotterra dalle profondità della sua memoria, ma che l'uomo moderno deve espellere dalla propria mente, priva di rapporti com'è col nostro mondo.

1.3 *Impulsi e 'sogni'*

Amarcord, girato nel 1973, è uno dei film più felici e ariosi della storia del cinema. Il titolo significa 'mi ricordo' nel dialetto del posto in cui Fellini è stato allevato, sebbene il film non abbia nulla a che vedere con una narrazione autobiografica. Piuttosto, sembra essere una sapiente applicazione del concetto vichiano che «la memoria è lo stesso che la fantasia». Infatti, si tratta di ricordi fantastici, sempre nella forma di visioni sorprendenti, quale la memorabile immagine del pavone che appare durante la nevicata invernale. Sono ricordi di un modo di vedere il mondo che è ancora stupefatto per ciò che vede, come nelle «favole antiche» di cui Leopardi parla in uno dei suoi poemi. Soprattutto, sono ricordi delle fantasie maschili sulle donne, dall'età dell'adolescenza alla maturità. In questo senso, l'intero film è una poetica dell'immaginazione maschile.

Amarcord è ambientato sulla costa adriatica durante il periodo fascista, ed è la storia della vita in una piccola città dove si conoscono tutti. Il film si schiude attraverso un'enfasi sul naturale ciclo stagionale, dalla primavera all'inverno successivo. Questa piccola cittadina, riempita di ricordi di fantasie sessuali, fornisce forse il migliore scenario per uno studio degli impulsi sessuali e di come essi siano essenzialmente diversi rispetto a un desiderio espresso pubblicamente e interiorizzato nel privato, il desiderio alimentato dal sogno hollywoodiano di amore e felicità.

In *Amarcord* Fellini concepisce due esempi opposti. Il primo è la storia della parrucchiera Gradisca, la bellezza desiderata da tutti gli uomini, che va al cinema da sola per andare in estasi alla vista di Gary Cooper. La scena finale del film è dedicata al suo matrimonio, e al banchetto sentiamo qualcuno dire: «Gradisca ha trovato il suo Gary Cooper». Poi vediamo il marito che la porta via dalla città verso una nuova vita: è calvo, sgraziato, sovrappeso, è un carabinieri (i carabinieri sono spesso il bersaglio di scherzi in quanto

comunemente considerati un po' ridicoli) vestito in uniforme da cerimonia ma con una faccia deprimente. La storia della Gradisca è una triste e buffa parabola sulle mitologie del cinema americano, in cui ciò che è sempre in gioco sono i 'sogni' delle persone, che è come dire, i cliché interiorizzati dal desiderio.

L'esempio opposto in *Amarcord* è quello in cui la famiglia del protagonista principale va a prendere lo zio matto dal manicomio per portarlo a fare una passeggiata in campagna, dopo la quale lo zio matto si arrampica sulla cima di un albero e urla: «A vò na dô-ôôna!» («Voglio una donna»). Attraverso il film ci imbattiamo negli scheletri sessuali negli armadi e nei desideri interiorizzati in forma di *cliché*. Il pianto dello zio ci dice la nuda verità. Non vuole questa o quella donna in particolare; i suoi desideri non racchiudono alcuna speciale fantasia. Lui vuole solamente dell'altra carne con cui congiungersi nell'atto sessuale. E così continua a gridare dalla cima dell'albero, finché una suora nana non si presenta per tirarlo giù, usando solo due parole «Vieni giù!». Il desiderio si rivolge sempre a una rappresentazione per darle significato, mentre gli impulsi primari appartengono alla mobilità della materia. Non appena gli impulsi vengono elevati al livello del desiderio in cui 'i sogni devono realizzarsi', entriamo in un sistema di confusione mentale. È per questo motivo che lo zio matto vien giù dall'albero e parte con la suora nana senza proferire parola, come sbalordito.

1.4 *L'automa femminile e i suoi pezzi di ricambio*

L'addomesticamento dell'individuo borghese ha luogo attraverso una separazione tra mondo pubblico e mondo privato. In questo modo tutte le possibili combinazioni di individui e generi sono tenuti sotto controllo. Non è come il tipo di separazione testimoniata nei clan maschili e femminili delle società più antiche e primitive. Piuttosto, ha molto di più in comune con l'allevamento del bestiame, dove il toro e lo stallone vengono accoppiati con le femmine solo quando ce n'è bisogno. In associazione ai precetti della Chiesa cattolica (per esempio, quelli espressi dai preti in *8 e 1/2* che pensavano che tutte le donne fossero maligne tentatrici), la separazione tra i sessi ha assunto una forma molto più rigida in Italia rispetto agli altri paesi. Questo potrebbe aiutarci a spiegare la libidine che circola in una folla di uomini italiani quando fissano una donna, come se la vedessero attraverso una distanza insuperabile.

La donna che passa per strada rappresenta una generica *imago* per gli uomini che la fissano, una *donna qualsiasi* che è parte del mondo esterno, desiderabile per lo più perché ella è esterna al controllo dell'ambiente domestico. In un certo modo questa donna viene percepita come un automa dai maschi che guardano, forse anche un bell'automata, ma i cui attributi femminili sono tuttavia più o meno come i pezzi di ricambio di un giocattolo meccanico sessuale. Mi sto riferendo a una buffa scena di *Amarcord*, in cui un gruppo di scolari vengono mostrati mentre spiano i sederi di alcune contadine. Imitando le loro percezioni, Fellini ci fa vedere il sedere femminile come se fosse staccato dal corpo. Questo film attira la nostra attenzione su come ciascuna parte dell'automata femminile giochi un ruolo differente nelle fantasie sessuali maschili.

Il viso porta con sé la rappresentazione dell'amore sentimentale, l'ideale che sopraffà la vergogna privata associata al sesso (per esempio il grasso scolaro innamorato della Cardini e che sogna di sposarla con la benedizione di Mussolini); il seno rappresenta una zona di attrazione connessa alla nascente consapevolezza del maschio che il desiderio è un gioco senza via d'uscita, e che va a finire in confusione mentale (Freud la chiama *vergriefen*, qui vediamo Titta a letto delirante per la febbre dopo l'episodio con la tabaccaia). Infine, giungiamo all'attrazione associata alle parti più basse del corpo (Titta nel cinema tocca le cosce della Gradisca). Qui ci occupiamo di un tipo di indifesa vibrazione organica, vibrazione come modo profondamente intimo di incontrarsi, e che non è ancora connesso a un desiderio che deve trovare una rappresentazione accettabile di se stesso (in confessione, Titta pensa che il prete non sarebbe in grado di capirlo).

1.5 *La fragile essenza del maschile*

In un'intervista Fellini dice: «*Amarcord* era un film sul dire addio a una delle stagioni della vita, a quella incorreggibile adolescenza che minaccia di restarci attaccata per sempre...». Sta parlando del bisogno di separarsi da un passato pieno di «ombre, grovigli, legami che sono ancora vincolanti». Dice che anche il fascismo gioca un ruolo in quel passato, l'essenza psicologica del fascismo in particolare, che consiste «in un arresto alla fase adolescenziale». Perciò, «fino a un certo punto, fascismo e adolescenza restano come periodi storici permanenti delle nostre vite». Ha a che

fare col familismo che domina la vita italiana, con l'idea che l'altra gente debba sempre pensarci come una madre o un padre, sia che si tratti di un'autorità politica o della Chiesa cattolica, la Madonna e i suoi miracoli, o la televisione coi suoi quiz e i giochi a premi. Questo è il senso di un film che prova a salutare l'«inguaribile adolescenza». Ma non ci si può disfare dell'adolescenza condannandola. Anche qui lo scopo di Fellini è accompagnare quel periodo della vita verso un punto di dispersione, sostenendolo con grande comprensione. In una delle più belle scene di *Amarcord*, i cinque o sei scolari che formano il gruppo dei protagonisti riuniti per masturbarsi in una vecchia automobile, mentre si masturbano, ciascuno di loro chiama il nome della donna che più desidera, come un antico poeta che invoca la sua musa. E c'è qualcosa di davvero poetico in questa scena, nella quale l'immaginazione riscatta lo stato di separazione tra esseri viventi o esistenze che si trovano sparse nel mondo. Persino la vecchia auto sembra trarre piacere dalla gioia del momento, coi suoi fanali su e giù mentre tiene il tempo con le brame masturbatorie dei ragazzi. Ma allo stesso tempo, in questa meravigliosa scena, ciò che si incontra è l'estrema debolezza insita nel maschile, una fragilità costitutiva che ha a che fare con la sua essenza illusoria e adolescente.

Il miracolo comico della scena con l'auto è l'effetto dei fanali che si muovono all'unisono con le mani dei ragazzi. Ma questo non è ciò in cui consiste il maschile. Per svilupparsi dalla sua base genericamente organica, il maschile deve diventare una specifica rappresentazione del desiderio sessuale. Ma questo pone un problema difficile: se quegli esseri così diversi da noi, le donne, saranno d'accordo nel diventare parte della rappresentazione in cui noi uomini siamo così tenacemente presi. Questo emergerà come una delle forze della propaganda emotiva fascista, che risolverà il problema nella forma di una fede mistica nel maschio dominante (e i suoi rappresentanti).

Verso la fine di *Amarcord* c'è un'altra scena che è tratteggiata ancor più finemente. Nel piccolo luogo di vacanza balneare dove il film è ambientato, è la fine della stagione estiva. Il gruppo di ragazzi va al Grand Hotel a spiare attraverso il buco della serratura dell'hotel. Ciò verso cui essi guardano è una terrazza, che in estate era piena di bellissime donne straniere e *latin lover* a caccia. È una scena muta in cui i ragazzi fingono di ballare con una donna, suonare uno strumento o girare vorticosamente come incantati, seguendo la musica che annuncia sia la fine della stagione sia la fine

dell'infanzia. Ma il ritornello musicale funziona anche come memoria che sebbene le cose giungano a una fine, le stesse cose poi riappaiono, in un eterno ritorno.

Ora i cinque ragazzi non si muovono più come gruppo, ma come individui, ciascuno di loro immerso nei suoi propri pensieri. Ed è questo il punto di svolta dell'adolescenza: quando pensare ti rende diverso da qualsiasi altro, o piuttosto ti trasforma in un individuo, quando devi affrontare il problema di essere un individuo invece di essere un membro radicato nell'aggregato familiare. Ma è anche il punto in cui la fragile essenza maschile è rivelata. Poiché l'atto di pensare lo trasforma in un individuo, ora egli è esposto al tiranneggiamento sociale che solitamente gli fornisce una sorta di sicurezza.

Questo è ciò che era il fascismo: un prolungamento dell'adolescenza per mezzo dell'intimidazione, ove l'attività del pensare (che ci espone all'esperienza dell'essere individui) viene o messa da parte per principio o soffocata dalle violenze. Questo è ciò che intende Fellini quando afferma che il fascismo era «un rifiuto di approfondire la propria relazione individuale con la vita, per pigrizia, pregiudizio o convenienza». E così, generazione dopo generazione, la costitutiva fragilità maschile viene sommersa dalla retorica della forza.

1.6 *Il fascismo e i testicoli del grande capo*

La propaganda fascista è sempre stata in competizione col rituale spettacolare della Chiesa cattolica e la pubblicità del cinema americano. In *Amarcord* la parrucchiera Gradisca va al cinema ad estasiarsi del profilo di Gary Cooper. Poi, durante la parata fascista, non può smettere di mandare baci agli ufficiali più importanti giunti da Roma. C'è ovunque il manifestarsi delle seduzioni intrecciate del cinema e della propaganda fascista. Per esempio: la fotografia di Mussolini a cavallo che stringe «la spada dell'Islam» (come difensore della fede musulmana in Libia!) ci ha fatto pensare a un attore che si mette in posa come un eroe di una qualche landa lontana. Ogni immagine è connessa ad altre immagini. In molte delle fantasie esotiche fasciste ci sono tracce di un film in cui Rodolfo Valentino recita un eroe nel deserto. Ma persino più decisivo fu il ruolo di Valentino nel diffondere l'immagine del *la-*

tin lover. L'esotismo di questa figura eroica è stato un *pièce de resistance* sul menu pubblicitario dell'industria turistica, facilmente ingoiata dalle sue fan femminili. Il fascismo propose un'idea simile del sesso maschile, in forma bellica, come simbolo nazionale.

Gadda scrive: «Per influenzare le folle (Mussolini) abbisognava di un mito» pescato «dal letamaio dei miti», cioè a dire, la cosa che era data più per scontata. Questo mito era il «fallo universale», il mito stesso della mascolinità, che ha avuto il più grande successo a causa della sua «sproporzionata trivialità». Dietro il trionfo di questa fede sta il panorama di cui Fellini parla: una gioventù «incantata dai sogni del cinema americano, popolati di frenetiche masturbazioni, in attesa di un avvenimento glorioso», come se stessero tutti aspettando il trionfo della loro nazione, solo «per il privilegio di essere italiani, o per virtù dell'azzurro dei nostri cieli, o del Papa, o di Dante Alighieri». Questi erano gli effetti del sistema educativo come descritto da Fellini in *Roma* e altrove: ricordi dell'Impero romano come nostro eterno trionfo su altri popoli; la celebrazione della nascita di Roma in modo tale che siano rammentati «gli indomabili destini della patria»; ginnastica come segno di una nazione che è mascolina, aggressiva, non decadente etc.

Nella stessa scena in *Amarcord*, quando la Gradisca lancia baci entusiasti agli ufficiali da Roma, c'è un altro gruppo di pezzi grossi che trotterellano dietro i gerarchi, com'era abitudine nelle parate fasciste. Uno di questi pezzi grossi è la professoressa di matematica dalle grandi tette, che mentre corre dice: «Quest'entusiasmo è meraviglioso... il fascismo ha ringiovanito il nostro sangue con nuovi ideali».

Dietro di lei c'è un personaggio che trotta, lo zio di Titta, che rappresenta una specie del tipo tonto. Egli riesce a condensare in poche parole la simbologia del maschio fascista: «Dirò solo una cosa, Mussolini ha due palle così» (accompagnato da un gesto che indica l'enorme dimensione degli attributi del *leader* fascista). C'è un tipo di fatalismo tutto italiano in quest'idea del *leader* che ha grandi attributi, segno del maschio dominante; accenna a una superstiziosa adesione all'autorità, così come a una indiscriminata ammirazione per chi comanda o occupa un grado superiore al nostro. Fellini parla di una «sottomissione biologica all'autorità, al dogma, ai valori istituzionalizzati... che ci mantengono deferenti e con un pensiero infantile, pronti a prendere rischi pericolosi...», etc.

1.7 Dove il latin lover e il fascista convergono

Un tema ricorrente in Fellini ha a che fare con l'infantilismo del maschio italiano, una sorta di sviluppo arrestato, spesso collegato ai limitati orizzonti della vita provinciale e al fascismo. La vita di provincia è ideale per l'incubazione di fantasie e per l'immaginazione, come vediamo in *Amarcord*; ma è anche un luogo di stagnazione spirituale, una comoda culla nella quale il maschio è capace di prolungare le sue abitudini della giovinezza per il resto della vita. Questa è principalmente la conseguenza del modo in cui l'Italia si è sviluppata negli ultimi secoli, col suo territorio frammentato in migliaia di piccole enclave regionali, e spiega perché Fellini parla della vita di provincia come «limitazione, isolamento, noia, abdicazione, morte». In un testo del 1824 sui costumi italiani, Leopardi sostiene che l'intera vita italiana è caratterizzata da ciò che egli chiama «società ristretta»: quella sorta di società che tende a ritirarsi nella sua propria sfera di potere, producendo uno stagnante conservatorismo in assenza di alcun confronto attivo con culture differenti. L'effetto è quello di restringere gli orizzonti, producendo una mentalità regionale con scarso interesse per l'idea di un bene collettivo. Piuttosto, la tendenza è a promuovere interessi individuali in piccoli centri di potere e consorzi.

Non ci meraviglia che questi piccoli centri rappresentino il punto di congiunzione del fascismo e delle nuove generazioni degli uomini che avevano abbandonato la campagna e le occupazioni specializzate. In effetti, la massa degli squadroni fascisti consisteva in *vitelloni* di provincia senza lavoro o commercio, uomini abituati a perdere tempo al bar, a giocare a biliardo o a bighellonare. Fellini aveva in mente questo 'tipo da bar' quando affermò che le premesse del fascismo avevano a che fare con la nostra vita di provincia. In *Amarcord*, questi tipi sono riassunti nella figura del giovane uomo che vanta la dimensione dei testicoli di Mussolini. Egli è lo zio di Titta ma è anche il fascista che denuncia il padre di Titta come anarchico. Vive a casa di sua sorella, e ogni volta che si trova in casa indossa una retina per capelli per tenere i suoi capelli lontani dal viso, alla maniera di Rodolfo Valentino. Il punto che ci interessa di più è una scena che dura solo pochi minuti ma che condensa cinquant'anni di comportamento sessuale italiano. È estate, e lui sta ballando sulla terrazza del Grand Hotel con una donna straniera. Sfodera tutta una serie di *cliché* che la donna non capisce. Allora lui suggerisce qualcosa e scompaiono nell'ombra.

Quando il nostro personaggio riappare, annuncia immediatamente a tutti che la donna straniera si è follemente innamorata di lui e che gli ha concesso «la sua intimità posteriore». Questo rappresenta il culmine nella carriera del maschio italiano come *latin lover*: l'ossessione genitale. L'ossessione genitale è collegata a un sentimento di separazione dagli altri, come quella che potrebbe fiorire in un ambiente provinciale: come ha detto Fellini: «limitazione, isolamento, noia, abdicazione, morte».

Il solo legame con gli altri prende la forma dell'autopromozione, che è il motivo per cui il *latin lover* deve sempre render note le sue gesta sessuali. È anche il luogo in cui possiamo vedere la relazione tra questo tipo di italiano e il fascismo come un tutto unico. Il secondo ha inventato una retorica dell'eroismo basata sull'ossessione genitale e sull'idea della penetrazione anale: in effetti, l'intera ideologia fascista si focalizza sul desiderio di umiliare l'avversario in modo da ridurlo a una caricatura di omosessuale sodomizzato. Questa retorica è diventata parte del folklore italiano, usata per promuovere una prepotente volgarità opposta a qualsiasi cosa troppo intellettualmente nuova o ricercata.

PARTE SECONDA

2.1 «La pena amorosa»

In uno dei film più memorabili di Fellini, *Roma* (1970), c'è un episodio che tenta di recuperare l'atmosfera dei vecchi bordelli italiani. È introdotto da una sequenza che si concentra su un gruppo di giovani 'figli dei fiori' americani, come sistema per confrontare differenti modi di porsi nei confronti del comportamento sessuale. Seduti su una scalinata di Roma i giovani Americani si dispongono tutt'attorno molto rilassati. Una ragazza a seno nudo si lava con noncuranza in una fontana; altri si abbracciano con affettuosità piuttosto artificiosa; tutti ostentano pubblicamente i sentimenti erotici che provano l'uno per l'altro. Una voce *off* commenta: «Per questi giovani ragazzi disincantati che si accoccolano come cuccioli o pulcini, l'amore non costituisce un problema. Forse fanno l'amore, forse no. Ciò che è certo è che non ci si pone la difficoltà di risolvere il dilemma che una volta costituiva per noi la questione fondamentale, quando la nostra pena amorosa ci obbligava a recarci al bordello».

Subito dopo vediamo tre soldati italiani che indossano uniformi degli anni Quaranta, gli anni della guerra, che si aggirano per i vicoli nascosti di Roma alla ricerca di un bordello. L'entrata del bordello è un angusto corridoio stipato di uomini. Sembra un posto infernale, pieno di urla taglienti, con gli uomini in cerca di un qualche tipo di sfogo sessuale condannati al rumore e al disorientamento tra la folla degli altri uomini che li circondano. È l'opposto della scena dei giovani Americani che si atteggiavano a beatamente felici. Alcune rapide carrellate e panoramiche mostrano le facce di prostitute dall'aria stravolta che fanno strane smorfie, che offrono seni flosci costretti in reggiseni dall'aspetto pietoso e mutande come quelle che indosserebbe una donna di casa. Di queste prostitute ricorderemo la gestualità scomposta e i corpi privi di fascino, che evocano forse una zia in vesti succinte che vaga per casa in pantofole. Ogni cosa qui ha l'aria di cose che si potrebbero incontrare nella vita familiare cose ordinarie, dozzinali, cose date per scontate. In questi corpi femminili offerti a una sorta di scommettitori, ciò che più spicca è la carne che invecchia; non c'è nulla che alluda alle malie delle 'grazie femminili'. Tuttavia questo è ciò che ci fa comprendere che la «pena amorosa» è un impulso molto più elementare, che va molto oltre ciò che potremmo considerare come le discussioni sulla bellezza o i gusti e le preferenze maschili.

Il paragone con la generazione dei 'figli dei fiori' serve a misurare la distanza tra i costumi sessuali vecchi e nuovi. Nella ricostruzione di Fellini, la differenza essenziale sta nei luoghi spesso squallidi in cui la «pena amorosa» del nostro maschio andava a finire, per lo meno in assenza di nulla di migliore. Per quei giovani americani, d'altra parte, il dolore della «pena amorosa» non pare esistere.

Le immagini del film li mostrano così tranquilli e padroni di sé che sembrano esenti da quel che potremmo chiamare il calore: quello stato di eccitazione sessuale che si trova nel regno animale. Il loro erotismo è totalmente esteriore, come uno spettacolo cinematografico recitato per un pubblico anonimo. Nel nuovo clima sessuale con i suoi diversi atteggiamenti sessuali, l'erotismo viene confuso col sesso come pubblicità, ove la sessualità non pone più problemi poiché ogni cosa è risolta nell'apparenza esteriore del comportamento umano.

2.2. *L'eccitamento sessuale e le convenzioni della coscienza*

Torniamo al bordello. Chi sono quelle donne in mutandoni coi loro seni esibiti, che sembrano Furie venute per eliminare ogni pretesa sessuale? Credo che fossero tutte o quasi tutte prostitute reclutate da Fellini per girare il film. In ogni caso, col loro comportamento eccentrico, le oscene espressioni del viso e la generale aria di follia, esse producono uno spettacolo straordinario che ci colpisce come una sorta di selvaggio e antico rituale. Compiono gli stessi gesti abitudinari e usano le stesse espressioni che venivano utilizzati per uno scopo pratico nei vecchi bordelli italiani, quello di stimolare il maschio. Era come uno smascheramento di ciò che l'uomo ingoiato deve tenere nascosto; e nei bordelli più a buon mercato, se i clienti non sceglievano chi volevano 'portar su' abbastanza rapidamente, finivano per essere sgridati come bambini sottoposti a sarcastiche accuse di impotenza: «Deve essere duro avercelo moscio!».

Attraverso alcune carrellate che creano un senso di violenta aggressione, vediamo gli uomini che vengono sgridati rispondere con sciocche risatine e sguardi sorpresi mentre le prostitute continuano con la loro cantilena preparata con lo scopo di eccitarli, alludendo tutto il tempo ai loro desideri e inibizioni. Uno di loro, in una specie di cantilena, nomina la madre, come se stesse evocando un fantasma che si cela dietro la nudità del bordello. (In una intervista Fellini sostiene che le immagini della prostituta e della madre italiana non possono essere separate: «È impossibile concepire l'una senza l'altra»). L'intera scena è una sorta di profanazione del *sancta sanctorum* della vergogna maschile.

Allo stesso tempo, l'aspetto di quelle donne, coi loro corpi invecchiati, fa pensare a un desiderio che sia in qualche modo dissociato da qualsiasi tipo di critica del corpo femminile. È un punto decisivo circa il modo in cui Fellini tratta la questione: il desiderio non coincide con le convenzioni della coscienza, e la necessità pressante dell'eccitamento sessuale non dipende da alcuna valutazione corrente dell'aspetto femminile. Ciò che vediamo in quei frequentatori di bordelli, e che è componente essenziale della «pena amorosa», è una specie di ottenebramento mentale piuttosto che uno sguardo giudicante.

Questo si può constatare anche all'inizio di *Clowns*, in cui Fellini racconta la storia di un certo Giovannone che vaga per la campagna facendo proposte oscene a diverse donne e esibendo l'arnese

che ha tra le gambe. Un'inquadratura lo mostra ripreso in controluce, trasformandolo in un semplice profilo. Nello stesso momento una contadina che maneggia una piccola falce gli grida: «Te lo taglio!» (il suo arnese in bella mostra). L'oscurità che lo avvolge dà il senso di un individuo che vive tra le ombre, ma anche in un offuscamento mentale da cui emergono le pulsioni sessuali. I tipi umani come Giovannone ('maniaci sessuali') ci fanno pensare più di qualsiasi altro a quale mistero sia l'eccitamento sessuale, uno stato con cui le convenzioni della coscienza non hanno niente a che fare. E nel modo privo di pregiudizi in cui Fellini ce lo descrive, quel mistero richiama l'antica idea di amore come un dio che ci domina «Ecce Deus qui dominabitur mihi», dice Dante dopo aver visto Beatrice per la prima volta.

2.3. *Scena del desiderio*

Un altro episodio in *Roma* ci rammenta un vecchio teatro di quartiere romano: il *Baraonda*, teatro di varietà. A giudicare da come Fellini lo presenta, e dal numero di balle stravaganti, commenti comici, burle e altre pazzie trovate che si susseguono in platea, si direbbe che il posto è una sorta di santuario dell'umorismo comune. Così tanto che, piuttosto degli attori sul palco, il vero protagonista è il pubblico, come quando alcuni giovani teppisti obbligano un comico a terminare il suo monologo poiché non fa ridere nessuno. Come nell'episodio del bordello, anche qui la questione principale è quella del desiderio maschile.

Il numero principale nello spettacolo di varietà è quello dei ballerini. I ballerini nell'episodio del *Baraonda*, tuttavia, sono sorprendenti per la loro ordinarietà; ragazze comuni come se ne trovano ovunque, paffute e goffe, prive di qualsiasi speciale fascino, senza dubbio delle 'non-bellezze'. Guardandole, è inevitabile fare il paragone con i plotoni di 'bellezze' nei *musical* americani: ragazze tutte allineate in formazione militare, ragazze senza un grammo di grasso superfluo, con le stesse misure standard senovita-fianchi, lo standard aureo della 'bellezza americana'. I film di Fellini fanno frequenti paragoni impliciti con il cinema americano, per la maggior parte nella forma dell'inversione comica o dell'allusione ironica che sembra parodiare il modello americano.

Nell'episodio del *Baraonda*, l'inversione comica diviene più evidente quando vediamo ballare le nostre 'non-bellezze'; pensiamo

al contrasto con le *showgirl* americane, che danzano in formazione con perfetta sincronia. L'abilità professionale delle nostre danzatrici, d'altra parte, consiste in poco più che mostrare le gambe a un pubblico che ha pagato un biglietto, mentre l'emozione di quegli uomini col biglietto dipende dal dare una sbirciatina ad alcune porzioni di carne femminile, non troppo affascinanti e spesso visibili a malapena, che si mostrano in distanza sul palcoscenico.

Ma c'è qualcos'altro da dire sulle nostre 'non-bellezze' che le lega alla «pena amorosa». Il film mostra qualcosa come uno spasmo, un brivido che attraversa il pubblico: la reazione maschile a qualcosa che non è visibile, ma che viene tuttavia accesa dalla grazia e dal favore dell'immaginazione. Tanto che uno dei bulli del luogo inizia a dichiarare apertamente la sua passione per una delle ballerine: «Mio amore, mio angelo, mia chiappona d'oro!». Quest'omaggio estatico alle natiche femminili è il culmine di una scena in cui il desiderio maschile riesce a sostenersi su quasi niente, su una visione distante di ragazze per nulla notevoli.

Quella dichiarazione del bullo richiama i *Disegni* di Fellini e le interviste che ha rilasciato, nelle quali egli fa spesso riferimento alla culone. Questa è un'espressione che Fellini utilizza come un codice, e mi sembra indicare una donna che attrae più per la sua carnale materialità che per le forme del suo corpo. In altre parole, una donna che sfugge le forme razionalizzate del modello greco di bellezza, corrispondendo invece a una espressione del desiderio che è meno legata alle valutazioni correnti della forma femminile. Non si tratta del desiderio che si risolveva nella conquista di una bella donna, ma di una visione distante che viene riempita dai fantasmi dei nostri bisogni, grazie al contributo reso dall'immaginazione. Quella scena è senza dubbio un'immagine del territorio che l'industria cinematografica rivendica per se stessa, più di tutto, in relazione agli imperativi stabiliti dalla spettacolarità del cinema americano.

2.4. Sulla norma della bellezza

Nel cinema americano c'è una categoria di personaggi femminili che più o meno corrispondono al tipo di donna preferita da Fellini. È la cosiddetta *broad*: una parola che potrebbe essere usata per tradurre il felliniano 'culona' (una donna con un gran sedere) poiché crea un'immagine di carnalità del tutto corporea piuttosto che

una forma perfettamente armoniosa. È indicativo che le culone recitino sempre in ruoli secondari, in qualità di donne indipendenti ma generalmente di origini umili, e che, per la maggior parte, tali restano. All'opposto, le 'bellezze' ufficiali del film, l'attrice protagonista, è solitamente associata al denaro o destinata a divenire ricca. È come se la bellezza femminile e il potere del denaro fossero inestricabilmente legati, non solo perché gli uomini ricchi 'di regola' sposano belle donne, ma pure perché sembrerebbe che la spinta all'amore trovi maggior favore se sostenuta dal denaro.

La fusione tra la spinta a soddisfare le pena amorosa e immagini di ricchezza è un dato nelle sceneggiature di Hollywood degli anni Trenta. L'amore è associato al consumo, al lusso, all'arrampicata della scala sociale. Molto si è detto sul cinema come una specie di droga, ma per agire come una droga l'industria cinematografica ha dovuto garantire che sembrasse normale identificarsi solamente con gli attori che emanavano il crisma del successo; che fosse normale pure venerare quelle figure femminili poiché possedevano «una voce piena di denaro... il fascino inesauribile... il suo tintinnio» (da *Il grande Gatsby* di F. Scott Fitzgerald). L'attrazione tra i sessi, l'aspirazione ad arricchirsi e l'incantevole miraggio dello spettacolo cinematografico sono annodati assieme in un altro offuscamento della mente, non dissimile da quello dello 'strano Giovannone'.

Salvo che ora si tratta del buio della sala cinematografica, che caratterizza la condizione dell'uomo moderno nella sua separazione sia da se stesso che dagli altri. Tutto questo serve a spiegare perché la nudità per nulla attraente delle prostitute felliniane o l'aspetto ordinario delle ballerine al teatro *Baraonda* rappresenta una piccola rivolta contro la norma cinematografica della bellezza femminile e l'inevitabile associazione con l'idea di ricchezza.

Nel cinema di consumo di massa, lo spettatore deve essere in grado di giudicare le virtù dell'eroe o la perfidia del cattivo con familiarità così da poter creare un sistema di simpatie e antipatie che sia efficace per potersi schierare. Allo stesso modo, egli non può avere dubbi in quanto a giudicare se una donna sia bella o meno, o se sia il tipo giusto da sposare, o solo attraente dal punto di vista sessuale. La trama e i modi della presentazione devono tutti concorrere a rappresentare l'idea che ogni cosa nella vita umana possa essere afferrata e valutata senza errore, grazie al sistema di riprese che scoprono ogni possibile attività dietro le quinte come fossero l'occhio di Dio. Inoltre, egli deve uscire dalla sala con l'i-

dea che grazie all'onnipotenza informativa del cinema persino le vite morali e amorose degli uomini possono essere portate allo scoperto. Con le sue 'ingiudicabili' prostitute, Fellini capovolge questo punto di vista e ci mette di fronte al fatto che le cose che accadono tra uomini e donne sembrano valutate secondo elenchi di tabelle uscite direttamente da un manuale di vite e amori hollywoodiani. Allo stesso tempo, gli effetti dell'invecchiamento, le naturali imperfezioni del corpo, i segni della caducità nell'avvicinarsi alla morte, tutto questo è stato trasformato sempre più in sintomi di un'anomalia che deve essere nascosta o camuffata cosmeticamente.

2.5. *Lo spettacolo capovolto*

L'episodio al teatro *Baraonda* è uno dei primi esempi in cui Fellini analizza ciò che intendiamo per spettacolo assieme a tutti i valori che convergono nel creare uno *show*. Qui il comportamento del pubblico diviene il tema principale mentre lo spettacolo, lo *show*, sia sullo schermo che sul palcoscenico, diviene secondario oppure un mero fondale. È uno spostamento che equivale alla più decisiva innovazione del cinema felliniano, che principia con l'ultima sequenza di *8 e 1/2*. In quella sequenza, l'invenzione cinematografica viene rivolta per la prima volta verso il mondo esterno, con gli attori, le comparse, gli operai, e tutti gli altri mischiati insieme, come a creare un'esibizione di ciò che lo 'spettacolo' sempre nasconde dietro la sua facciata di oggettività. Finalmente, vediamo rappresentata in un film tutta la confusa eterogeneità del mondo: gente accalcata tutta insieme come se desiderasse salutarci, in uno spazio in cui lo spettacolo è stato sostituito dal gioco del girotondo. Per di più, si poteva vedere ciò che fino a quel punto incombeva sul film: i congegni della finzione responsabili della presentazione del mondo come se tutto fosse comprensibile, omogeneizzato, tutto compreso, un mondo col quale noi spettatori dovremmo essere in grado di identificarci o rigettare in un battito di ciglia.

Il potere della scena del teatro *Baraonda* sta in questa inversione di significato, nel bisogno di recuperare l'eterogeneità e la naturale confusione del mondo. Fellini dice: «Per me, il cinema è una stanza che respira di voci e sudore, gente che indossa maschere, castagne arrostiti, pianto di bambini: quell'aria di disastro, la fine del

mondo, lo strappo finale». È ciò che vediamo nel teatro *Baraconda*: la confusione di gesti, commenti arguti, litigi, oscenità e generale pazzia senza alcun tipo di struttura unificante a suggerire l'idea di uno spazio controllabile. È una deviazione senza centro o scopo poiché ora ogni cosa è 'rappresentabile': non c'è più una forma di giudizio che selezioni gli atti umani in termini di uno spettacolo riuscito o meno, o suddivida uomini e donne in vincitori e perdenti. Nel cinema di Fellini non ci sono vincitori e vinti. Invece, tutto ciò che ha a che fare con la vita è in eccesso: un eccesso di pena amorosa negli uomini; un eccesso di carne in espansione nelle donne; un eccesso di smorfie facciali; un eccesso di vitalità. Anche quelle prostitute nel bordello romano sono modellate in accordo con le regole dell'eccesso carnevalesco (studiato da Michail Bachtin): o troppo grasse o troppo magre. Se ne sono andati il medio, il normale, la confezione standardizzata di forme corporee idealizzate che scivolano sulle passerelle.

2.6. Il 'banale' e la posa

Nei primi film di Fellini (*Luci del varietà* e *Lo sceicco bianco*) la situazione è questa: noi, gli spettatori, guardiamo attori che nel film interpretano i loro ruoli per altri spettatori come noi. Le reazioni degli spettatori sono istruttive ma di secondaria importanza. Circa venti anni dopo, in una delle prime parti di *Roma*, le reazioni degli spettatori sono il fulcro della scena (una sala cinematografica, facce che guardano, discussioni in platea, *flirt* nel buio), mentre lo spettacolo sullo schermo è così noioso da essere ridicolo. In questo passaggio, il ruolo del 'banale' è completamente cambiato: cioè a dire, il ruolo di ciò che viene considerato relativamente insignificante, e perciò banale, le abitudini, le reazioni e i modelli di comportamento che possono essere applicati a chiunque.

Il banale è ciò che ognuno conosce e fa senza pensarci: un luogo di raccolta collettivo di idee e modelli di comportamento sui quali non è necessario accordarsi. Alla sua base, non è nulla più che senso comune, qualcosa che circola tra di noi come una specie di inconscio legame. Senza di esso, non ci potremmo mai comprendere gli uni con gli altri e l'umorismo, per esempio, non potrebbe esistere. La grandezza di Fellini consiste nell'aver resuscitato il *theatrum mundi* dei gesti e dei modi di comportamento 'banali', trasformandoli in qualcosa che prende continuamente di sorpresa la nostra

percezione. Usato in questo modo, il cosiddetto 'banale' dimostra che non c'è nulla di 'significante' nel mondo perché ogni cosa è ugualmente significativa.

Le costruzioni spettacolari del cinema devono nascondere il banale dietro uno schermo di 'significati'. E più meccanica è la costruzione, più deve mascherare il banale attraverso i trucchi della trama e della messa in scena. La maniera classica di fare ciò è di fare assumere a qualcosa o qualcuno una posa, non diversamente dalle perfette composizioni dei paesaggi delle foto da cartolina. Ogni messa in scena dello spettacolare è niente più che una messa in scena del banale. Lo stesso dicasi degli attori famosi, gli idoli del pubblico: tutto quello che devono fare è assumere una posa, in una continua rappresentazione di se stessi.

Diamo uno sguardo ad Anita Ekberg nella *Dolce Vita* e a Claudia Cardinale in *8 e 1/2*. Quando appaiono sullo schermo per la prima volta, sono come due divinità provenienti dall'Olimpo scese tra noi comuni mortali.

Ma in confronto alle prostitute del bordello, le limitazioni della loro recitazione sono enormi. Non potrebbero mai raggiungere quei livelli di naturalezza, così realistica e radicata nel luogo comune. Inevitabilmente, la Ekberg e la Cardinale sono sempre in posa, ma la mossa intelligente di Fellini è farle interpretare se stesse, come se fossero entrate in un mondo fittizio del film solo per scopi pubblicitari. Come tali, esse sembrano due citazioni dal 'libro delle attrici spettacolari' ma questo è ciò che le riporta al livello del banale, trasformandole attraverso la loro semplice presenza in qualcosa di sorprendente.

Questo è l'intento di Fellini, che culmina nel finale di *8 e 1/2*; riportare un mondo che è stato "messo in posa" (bloccato dal rifiuto del 'banale'), indietro al flusso ordinario e multiforme della vita. Prima parlavo di come il cinema americano ha associato la bellezza femminile al valore del denaro, il che implica pure che l'amore senza denaro abbia una durata molto breve. Ma in questo modo, la «pena amorosa» non può nemmeno raggiungere il livello di consapevolezza, perché in un mondo dove i consimili di Gary Cooper, Clark Gable e Tom Cruise hanno tutte le donne più belle 'in posa' ai loro piedi, quella è l'idea ufficiale di vita. In altre parole, la vita intera è stata 'messa in posa' fino al punto che riconoscere l'oscurità dei nostri impulsi primari sarebbe troppo inquietante e antisociale.

PARTE TERZA

ETOLOGIA EMPIRICA DEL MASCHIO ITALIANO

3.1. *Uomini che guardano donne*

Dopo aver collaborato con Rossellini come sceneggiatore e braccio destro alla nascita del nuovo cinema italiano, Fellini fa il suo esordio come regista quando co-dirige un film con Alberto Lattuada nel 1951. Il film si chiama *Luci del varietà* e ha una trama che rispecchia la commedia di costume italiana e un nuovo modo di girare. Una delle innovazioni del nostro cinema del dopoguerra era quella di fondere completamente i personaggi nell'ambiente, come se non avessero più il diritto ad essere considerati speciali rispetto ad ogni altra cosa. André Bazin, in un articolo scritto nel 1948, dice: «A causa di ciò, i registi italiani sono gli unici che possono girare una scena in un bus, o in un camion, o su un treno...» (come si vede in *Luci del varietà*). Parliamo di un tipo di cinema che si viene girato prevalentemente in esterni o in ambienti di vita reale, quali erano quelli disponibili nell'immediato dopoguerra.

È anche una riscoperta delle province italiane poiché durante i venti anni di fascismo precedenti, l'iconografia della campagna italiana (dalle cartoline alle guide) era rimasta bloccata a un'Italia composta solo di monumenti storici, tesori d'arte, o viste su tramonti fantastici. Attraverso i film di Fellini, Rossellini, e De Sica-Zavattini vediamo emergere un altro tipo di Italia, lo sviluppo di una visione che è contro ogni cosa spettacolare, aperta invece all'imprevisto e al casuale dell'ambiente.

Luci del varietà, il film co-diretto da Fellini e Lattuada, si muove nella direzione anti-spettacolare del nuovo cinema. È girato in ambientazioni naturali, in oscure location provinciali. La parte più fresca del film rimane come il viaggio attraverso il paesaggio è girato senza alcuno speciale effetto cinematografico. Inoltre, una specie di stupore si sviluppa mentre osserviamo la banalità di erti aspetti della vita di ogni giorno, cose che paiono essere rimaste ferme nel tempo. Il film racconta la storia di un gruppo di attori di una compagnia viaggiante che portano il loro spettacolo in piccoli teatri di provincia. Ciò che mi interessa, comunque, è il modo di percepire la relazione tra gli uomini e le donne, in particolare un'osservazione sul comportamento maschile che mi sembra già felliniana.

Una delle prime scene nel film mostra un teatro provinciale pieno di uomini che guardano come ipnotizzati le gambe nude di una ballerina. L'immagine di un largo gruppo di uomini che guardano una donna è parte del folklore della sessualità italiana, qualcosa che ha spesso sorpreso gli stranieri, per esempio quando una folla di uomini si gira a fissare una donna per strada. Queste scene ci fanno pensare che c'è qualcosa di compulsivo nel maschio italiano, come i tori o i caproni separati dalle loro femmine. Questo gruppo di uomini ipnotizzati dalla vista della ballerina sul palcoscenico del varietà ci ricorda pure l'irreale situazione dello spettatore cinematografico che guarda un film: la fissazione per il famoso attore o attrice, il firmamento delle star di Hollywood importato nei nostri cieli, assieme al suo intero repertorio di cosiddetti sogni.

Prima delle scene girate in teatro, il film mostra scene di vita quotidiana della provincia: strade deserte nelle ore serali in un sobborgo anonimo, uomini che si recano al varietà, altri a casa coi loro bambini e le loro mogli poco attraenti. Ogni cosa sembra suggerirci che il varietà rappresenta qualcosa di fuorilegge, una fuga dall'addomesticamento sociale. Gli attori del varietà sembrano anch'essi parte di questa esperienza, poiché la loro posizione di esterni alla legge domestica incarna il mito dell'artista che è libero da tutti i legami della vita borghese. Il capocomico (interpretato da Pappino De Filippo) parla di se stesso come di un'artista e del teatro di varietà come di una forma d'arte: «l'intero mondo artistico italiano sentirà parlare del nostro successo!» dice a un certo punto. C'è qualcosa di sintomatico in queste mitologie italiane per quanto riguarda il teatro, dove tutto è falso: falsa l'idea di fuga, che in verità si limita a rinsaldare la natura inclusiva dell'addomesticamento sociale, e falsa la posizione dell'attore-artista che non smette mai di camuffare le realtà della vita con promesse che sono irraggiungibili, false e fuori luogo. Questo è lo sfondo dei primi film di Fellini, sul quale viene delineata la fenomenologia del maschio italiano.

3.2. *La bugia nella vita quotidiana italiana*

E ora un'immagine speculare della precedente: il maschio italiano nel suo travestimento da amante esotico. È tratta dal primo film di Fellini, *Lo sceicco bianco*, girato nel 1952, e parla di una moda del dopoguerra, che correva parallela ai film americani sui nostri

schermi all'epoca, con tutta la loro mitologia e popolarità diffusa. È la voga del cosiddetto 'fotoromanzo', ciò che in inglese si traduce pressappoco come 'racconto per immagini'. C'erano storie d'amore narrate scena per scena come nei fumetti salvo che le foto sostituivano i consueti disegni. Erano anche pubblicazioni economiche che sia riflettevano sia imitavano le mitologie cinematografiche del tempo nel modo in cui i foto-attori venivano trasformati in star piene di successo dai loro lettori. Il film di Fellini racconta la storia di una innocente sposina di provincia in viaggio di nozze a Roma, che vuole incontrare il foto-attore di cui è innamorata. L'attore è noto come 'lo sceicco bianco' perché riveste ruoli esotici e si veste come Rodolfo Valentino nei famosi film girati nel deserto arabico.

L'attore che interpreta la parte nel film di Fellini è uno dei più grandi attori comici italiani, Alberto Sordi. In questo film appare alla giovane sposa mentre dondola su un'altalena molto alta vestito come un principe esotico. Vediamo qui per la prima volta una delle immagini felliniane che rende il senso di una visione fantastica, ma resa con un umorismo che ne ribalta il significato. È la figura dell'uomo che vola sulle ali della fantasia, ma incarnato da un attore che è sia soprappeso sia dall'aria in qualche modo equivoca. Fellini si serve delle straordinarie doti di Alberto Sordi per far sembrare che ogni cosa il suo personaggio faccia o dica sia falsa. L'effetto è rinforzato dal fatto che Sordi ha sempre incarnato il tipo di personaggio che non può fare a meno di travestire la vita con una maschera di promesse fasulle.

I personaggi di Sordi giocano un ruolo centrale nel nostro cinema comico, ma non perché rappresentino alcuna doppiezza personale o psicologica, come nelle vecchie commedie di costume.

La maschera comica di Sordi dispiega una falsità che è impossibile condannare poiché è inseparabile dal comportamento quotidiano. Questa tipologia maschile è parte integrante della tradizione italiana della menzogna, che trova la sua forma più perfetta nella spettacolare teatralità della Roma papale; e le sue origini nel modo di concepire la religione e il potere come ostentazione spettacolare proprio della Chiesa cattolica. Fellini parla spesso di un maschio italiano che non riesce a «liberarsi dalle vecchie complicità e compromessi» e della Chiesa cattolica come «la maggiore responsabile per questo tipo di Italiano bloccato in un infantilismo cronico». A dire: un insieme di norme del vivere che predispose ogni cosa all'esibizione, persino per quanto concerne i più piccoli affari della

vita quotidiana. Per questo motivo, non c'è motivo nel fare una precisa distinzione tra ciò che è vero e ciò che è falso (come è il caso della cultura intellettuale anglosassone).

Non penso che sia possibile comprendere il *background* dei film di Fellini senza avere una qualche familiarità con queste tipologie di personaggi. Da una parte l'uomo ingoiato in una banda con altri uomini ingoiati, tutti che guardano una donna, a dall'altra un attore gigione che si traveste da *latin lover*, che incarna una sorta di *falsità* nazionale, tirato su con una dieta di esibizione. Questo è tutto in evidenza negli euforici commenti osceni diretti alle donne e nel patetico esibizionismo del tenore lirico. L'Opera ha costituito un importante punto di riferimento nello sviluppo dei nostri atteggiamenti e costumi poiché i tenori agiscono come galli in un pollaio, cantando mentre incedono impettiti rivendicando il terreno per le loro galline. Fellini attira la nostra attenzione su questo tipo di etologia comica in una scena di *E la nave va*, dove c'è una competizione tra tenori che gonfiano il petto (com'era solito fare Mussolini) nel tentativo di superare ciascuno le note alte dell'altro.

Visto da vicino, questo comportamento è sintomatico della nostra cultura cattolica, presa com'è sempre tra repressione privata e pubblica ostentazione. Da una parte c'è la famiglia, che insiste nel nascondere gli impulsi sessuali, dall'altra c'è il bisogno da parte dei nostri rubacuori di rendere note le loro imprese sessuali: due tendenze che convergono grazie all'automatismo della bugia e al processo di mistificazione. Il risultato di tutto questo è stato un condizionamento sociale che differisce in maniera evidente da quello dell'Europa moderna e dell'America.

3.3. *Il tipo maschile auto-erotico*

Sordi crea caricature di tipi romani che considerano se stessi furbi o intraprendenti o affascinanti, ma che sono tutti destinati a finire come figure piuttosto patetiche. In ciò egli è grandemente debitore della tradizione delle *macchiette romane* ('personaggi tipici romani'), raffinata al livello più alto di arte teatrale da Ettore Petrolini negli anni venti. Il personaggio dello sceicco bianco, come lo rappresenta Sordi, ricorda molto da vicino un personaggio di una commedia del 1924 di nome Gastone, una delle creazioni più famose di Petrolini. Gastone si presenta cantando: «Ho donne a profusione/e sto facendo collezione»: era un attore che interpretava

sempre il rubacuori, atteggiandosi come se fosse un dono di Dio alle donne, proprio come Sordi agisce in effetti quando dondola con noncuranza sull'altalena sotto lo sguardo estatico della giovane sposa di provincia.

La creazione esotica di Sordi nel film di Fellini è anche direttamente correlata all'immagine di Rodolfo Valentino nel suo film più famoso, *Lo sceicco*, girato nel 1921. Utilizzando gli stessi prototipi, Sordi dirige la nostra attenzione verso un denso groviglio di cliché che circondano il maschio italiano.

Non c'è dubbio che in tutto il mondo occidentale l'avvento della seduzione cinematografica come si vede nei film di Hollywood abbia determinato un enorme e radicale trasformazione nei comportamenti sessuali e nei cliché riguardanti il sesso. L'immagine di Rodolfo Valentino gioca un ruolo cruciale in questo: un'immagine esotica collegata agli stereotipi già diffusi dall'industria turistica americana e orientata verso i paesi caldi, con una dose aggiunta di cliché sentimentali. Valentino era un attore italo-americano, e la sua origine latina giocava una parte decisiva nella sua incoronazione come uno dei leggendari 'grandi amanti'. Ha avuto pure un certo impatto sulle fantasie sessuali italiane durante il periodo fascista, che si è poi evoluto in quel tipo specifico di maschio che è il *latin lover*. Il *latin lover* è il riflesso speculare dell'uomo in gruppo che guarda la femmina da distante: è il volo della fantasia che lo porta oltre l'impotente fissità del suo addomesticamento sociale. Ci sono due versioni opposte dello stesso *cliché*, e l'una non potrebbe esistere senza l'altra.

Nella figura del 'grande amatore' le chimere del desiderio fluiscono dall'immagine femminile a quella del maschio centrato su se stesso: il maschio che si trasforma in un'icona erotica, il maschio il cui amore per le donne è mediato da come esse gli riflettono la forma della sua adorata immagine.

Si tratta del tipo 'auto-erotico' che il nostro Gadda pensava applicato a Mussolini: «reso un idolo dall'idolatria delle donne», col suo atteggiarsi fortemente mascolino e vanitoso, 'il grande amatore' che vuol fecondare tutte le donne nel nome della patria (dice Gadda).

Questo afferma la fantasia auto-erotica del maschio che crede di essere adorato e sognato da 'donne a profusione'; cioè a dire, la tipica fantasia del *latin lover*, o del collezionista di donne come il Gastone di Petrolini. Fellini, nel suo primo film, si serve della maschera comica di Sordi per trasformare l'icona idealizzata da Va-

lentino in un memorabile personaggio comico. In verità, gli occorrono appena alcuni fotogrammi per trasformare tali fantasie maschili di fuga dalla vita domestica in qualcosa di simile alla pantomima; e la macchina dello *show business*, gli attori adorati dal pubblico comune, l'intera retorica della seduzione mirata allo spettatore, ogni cosa diventa una caricatura, una sorta di finzione dozzinale.

3.4. *L'altro lato del 'grande amatore'*

La sceneggiatura dello *Sceicco bianco* era stata scritta da Michelangelo Antonioni, che stava pensando di realizzare una denuncia sociale di come le menti delle persone vengono manipolate da fenomeni quali gli attori da 'fotoromanzo', come essi influiscano sulle vite di persone quali le spose di provincia. In seguito Antonioni decise di non fare il film, permettendo a Fellini di intervenire sia come sceneggiatore che come regista. Nella versione di Fellini, il versante di critica sociale è molto attenuato. Invece la trama viene ridisegnata sui contorni delle commedie italiane di costume. Tuttavia l'innovazione decisiva è qualcos'altro. Ciò che interessa Fellini nei 'racconti per immagini' è che si tratta di un tipo di cinema in economia. Le immagini sono create con una macchina fotografica, ma il resto è come le produzioni cinematografiche che vediamo in altri film di Fellini, per esempio *Intervista*: il set nel caos, gli attori principali che indossano dei costumi, il regista che urla, la segretaria di produzione che lo segue, etc.

Una delle scene più divertenti nello *Sceicco Bianco* è quella della battaglia nel 'deserto' (siamo naturalmente sulla modesta spiaggia di Ostia, vicino Roma), con gli attori equipaggiati di vestiti esotici e la sposa di provincia addobbata da odalisca. Un regista sciatto sta dando indicazioni mentre gli attori fanno ciò che è scritto nella sceneggiatura. Poi stanno tutti fermi immobili per essere fotografati. La scena ci ricorda che tutta la seduzione del cinema si basa su un gioco ridicolo: qualcuno che posa come una statua, proprio come Sordi su quell'altalena incredibilmente alta, allo scopo di attrarre l'attenzione stupefatta di una donna. Ed è lo stesso nel cinema di oggi: dove una volta la vita andava e veniva in modo naturale, ora ogni cosa è immobilizzata in una rappresentazione fissa come i nostri monumenti rispetto al passato.

Dopo la scena della battaglia, arriviamo alla scena sulla barca dove lo ‘sceicco bianco’ tenta di sedurre la sposa di provincia, ma combina un disastro. Poi arriva la moglie per riportarlo a casa, ed è una delle scene più divertenti e istruttive dell’intero film. La moglie del ‘grande amatore’ è una megera che lavora, proveniente dai sobborghi romani, che è tutt’altro che timida e scorrazza su uno *scooter*. Per di più, quando le giunge voce di quello di ciò che aveva combinato, la donna comincia a maltrattarlo. Quando Sordi prova a calmare la moglie infuriata, adulandola pateticamente e blaterando come un venditore, vediamo emergere un altro tipo di cinema, l’opposto del cinema di pose da statua quali quelle della falsa battaglia nel deserto. Vedo il nuovo cinema italiano nell’apparizione di quella moglie dai sobborghi che demolisce i *cliché* del ‘grande amatore’, mostrando il retroscena di ogni messa in scena spettacolare. Questo nuovo cinema è stato il primo ad attirare la nostra attenzione sul modo in cui la cosiddetta realtà quotidiana viene sepolta sotto queste rappresentazioni, non più percepibile tranne che attraverso il contrasto e il paradosso, come quello tra il ‘grande amatore’ fasullo e la sua vivace moglie megera.

(*Binder Lecture*, Maggio 2006, San Diego University of San Diego, Los Angeles, California. Traduzione di *Stefania Conte*)

NOTA DEL CURATORE

L’intervento è stato pubblicato per la prima volta sulla rivista online «Zibaldoni e altre meraviglie» nel numero di maggio-luglio 2009. Lo si riproduce qui per gentile concessione dell’autore, intervenuto nel Seminario Internazionale sul Romanzo a Trento il 21 marzo 2012. Ringrazio Stefania Conte ed Enrico De Vivo.

NOTA DELLA TRADUTTRICE

Questi testi non sono consecutivi, sono numerati solo per esigenze redazionali. Si tratta di estratti da uno studio ‘ancora in corso’ e inedito, che Celati ha presentato in inglese a Los Angeles nel maggio 2006. Nella *Premessa*, Celati scrive: «Questo saggio [...] è stato suggerito dalla straordinaria serie di osservazioni sul maschio italiano che abbraccia l’intera produzione filmica di Fellini. Si tratta di osservazioni su abitudini e atteggiamenti collettivi, stereotipi nazionali, inclinazioni sessuali, etc. Lo strumento che Fellini appli-

ca più di frequente è il senso dell'umorismo, poiché la sua mappa di esempi è quasi interamente composta da maschi caricaturali. Tuttavia sarebbe assurdo cercare un riferimento al normale maschio italiano, e lo sarebbe ancor più aspettarsi una sua rappresentazione 'oggettiva'. Fellini ha sempre sostenuto di non avere idee generali o opinioni politiche da sbandierare. Il terreno in cui ci attira è quello delle visioni, come un modo di pensare per immagini. In questa pratica, l'immagine non deve essere vista come rappresentazione della cosiddetta realtà, ma piuttosto come un mezzo che lasci trapelare qualcosa al di là delle raffigurazioni correnti. In questo senso, il cinema di Fellini rappresenta una sorta di cannocchiale antropologico che ci aiuta a comprendere il carattere italiano da una prospettiva molto più ampia di quella che sarebbe possibile sulla scorta di pure e semplici informazioni. Credo che le osservazioni di Fellini su certi tipi di maschio italiano ci aiutino a gettare uno sguardo sull'Eros malato che bombarda attualmente le nostre ricche società».

Cronologia dei lungometraggi di Federico Fellini:

Luci del varietà (1950), co-regia con Alberto Lattuada; *Lo sceicco bianco* (1952); *I vitelloni* (1953); *La strada* (1954); *Il bidone* (1955); *Le notti di Cabiria* (1957); *La dolce vita* (1960); *8 e ½* (1963); *Giulietta degli spiriti* (1965); *Fellini Satyricon* (1969); *I clowns* (1970); *Roma* (1972); *Amarcord* (1973); *Il Casanova di Federico Fellini* (1976); *Prova d'orchestra* (1979); *La città delle donne* (1980); *E la nave va* (1984); *Ginger e Fred* (1985); *Intervista* (1987); *La voce della luna* (1990).

MASSIMO RIZZANTE

IVO ANDRIĆ O UN GIORNO DEL 1954

Cum calore et dolore

Andrić non è in casa

14 dicembre 1954. Belgrado.

Ivo Andrić, dopo aver pubblicato nel 1945 due romanzi, *Il ponte sulla Drina* e *Cronaca di Travnik*, è uno scrittore riconosciuto e stimato. Dall'estate del 1940 vive nel suo modesto appartamento al numero 9 di via Przrenska, circondato da mobili e tappeti bosniaci che il figlio del suo maestro elementare, Ljubomir Popović, ha trasportato su un vecchio camion da Višegrad.

Sono le cinque del mattino. Seduto alla sua scrivania di fronte alla finestra, fuma la sua terza sigaretta. Non ama svegliarsi all'alba. Ma ha trascorso una brutta notte, percorsa da incubi e sensi di colpa.

Il giorno prima ha deciso di aderire alla Lega dei Comunisti. Durante le celebrazioni, ha dovuto pronunciare un discorso e conversare con molte persone: cosa che non ama. Ora, c'è silenzio. E nel silenzio i ricordi, come piante rampicanti, coprono i muri del piccolo appartamento. Ricorda i suoi anni universitari a Zagabria, a Vienna, a Cracovia; gli studi che non ha terminato; i viaggi «lunghi e tristi» come diplomatico in Italia, in Spagna, in Portogallo, in Austria; il 1 aprile del 1939, quando fu nominato ambasciatore della Jugoslavia a Berlino; la sua conversazione con Adolf Hitler, fredda ma cordiale. Solo qualche mese più tardi, in settembre, la Germania invaderà la Polonia dando inizio alla seconda guerra mondiale. Un anno dopo lascia Berlino con il personale dell'ambasciata per rifugiarsi a Costanza, ai confini con la Svizzera. Il 1 giugno, rientrato a Belgrado, trova ad accoglierlo la Gestapo. Ri-

corda il suo arrivo alla stazione; il cielo blu, già estivo, senza nuvole; il suo inutile tentativo di far liberare i suoi collaboratori che finiranno in un Lager.

Poi, sebbene le prime luci dell'alba comincino a disegnare i contorni della città, la placca fotografica dei ricordi cade nella notte dell'oblio.

Non può sfogliare un diario. Non lo ha mai tenuto. Prudenza? Mancanza di fiducia, piuttosto, verso le «interessanti deduzioni» che i biografi sono soliti apportare alla sua opera. Ma, soprattutto, per salvaguardare «l'importante e grave funzione dell'oblio», indispensabile alla sopravvivenza di ogni uomo, alla sua salute psichica, alla sua attività spirituale: l'oblio è la saggezza della memoria. Così come il silenzio è la saggezza della parola.

Solo che Andrić, seduto alla sua scrivania di fronte alla finestra, si sente colpevole per tutto quello che ha fatto e per tutto quello che non ha fatto. In particolare durante quei giorni del 1943, allorché Belgrado tremava sotto i bombardamenti angloamericani e lui, dalla finestra del suo piccolo appartamento al numero 9 di via Przrenska, seguiva con lo sguardo gli aerei che nel cielo primaverile, coperto da una grande nuvola a forma di elefante, sfrecciavano verso la stazione, quella stessa stazione dove tre anni prima i suoi collaboratori dell'ambasciata jugoslava a Berlino partivano per il loro ultimo viaggio.

Era sceso in strada a cercare gli amici. Li aveva trovati in buona salute, ma il loro volto era celato dietro una maschera di paura. Nessuno, infatti, lo aveva riconosciuto... La paura ci salva, pensò, ma non vede che se stessa. Fu allora che comprese che per guardare davvero gli altri, per svelarne l'essenza, bisognava restare calmi, immobili, crudeli e innocenti come un serpente in procinto di iniettare il veleno nel collo della sua preda.

Scosta la tenda della finestra, accende la sua quarta sigaretta e scrive: «Fino a quando uno scrittore non riesce ad azzerare la sua vita e ad erigere tra se stesso e il mondo un sipario opaco e impenetrabile, nulla, uomo o ramoscello che sia, prenderà vita o forma sulla carta».

Ancora un po' inquieto, ripensa agli eventi del giorno precedente. Legge la presentazione ufficiale alla Lega dei Comunisti scritta dal suo amico Aleksandar Vuco: «Andrić si è comportato correttamente durante l'occupazione tedesca evitando non solo di collaborare con il regime ma non avendo neppure alcun contatto con i nazisti...». Quello che Vuco afferma non è completamente vero.

Un effimero contatto con il nemico, un brivido lungo la schiena, ci fu...

Accadde al Teatro Nazionale. Per una volta aveva ceduto alle illusioni dell'arte. Una compagnia di Amburgo metteva in scena un dramma di von Kleist rivisto da un Feldmarechal delle SS, già professore di letteratura all'Università di Linz, la città più amata dal Führer. La protagonista, una giovane donna dai seni leggermente pronunciati e dai lunghi capelli neri, durante lo spettacolo, gli aveva lanciato alcuni sguardi. Andrić, seduto in seconda fila, non aveva potuto evitarli. Le aveva anche, non senza un imbarazzo infantile, rivolto un sorriso.

Quello che invece era vero è che in un giorno di pioggia di uno di quegli anni senza luce una delegazione del Ministero della Cultura aveva suonato alla porta del suo piccolo appartamento per indurlo a firmare un appello contro i comunisti.

Era seduto come sempre alla sua scrivania di fronte alla finestra. Leggeva *Sumatra*, una poesia del suo amico Crnjanski, emigrato a Londra. Aveva esitato un momento. Temeva ogni genere di scocciatori. Sapeva che molti lo accusavano di essere un disertore, uno straniero in patria, un console senza potere, un monaco. Perfino un misantropo. Ma lui si conosceva abbastanza per vergognarsi della sua ossessione per tutti gli esseri umani, per i loro gesti, per i loro visi, per il loro modo di vestirsi... Alla fine si alzò.

Aprì la porta. Prima che gli addetti del Ministero riuscissero a pronunciare una sola parola, aveva già compreso la ragione della loro visita. «Il signor Andrić non è in casa», aveva affermato. Il più in carne dei due replicò: «Ma è lei il signor Andrić!». «Appunto. Potete dire al Ministro che il signor Andrić ha detto di non essere in casa».

La lettera

Nel 1954 Andrić ha pubblicato una raccolta di racconti (*Nove pripovetke*), tra cui *Lettera del 1920*, e un breve romanzo, *La corte del diavolo* (*Prokleta avlija*).

Dopo la colazione in cucina – due uova, pane, un bicchiere di vino rosso – è di nuovo nel suo studio. Mentre sorseggia una tazza di caffè nero, apre un cassetto della scrivania e cerca la lettera del suo vecchio amico Max, il documento che gli ha ispirato il racconto.

Max gli aveva inviata da Parigi, dopo la fine della prima guerra mondiale, in uno dei momenti più difficili dell'unificazione della Jugoslavia. Come ha scritto una volta, Andrić sa che «lo scrittore deve scrivere e raccontare, ma non fare un romanzo della sua esistenza. Coloro che lo fanno, infatti, non solo procurano un torto a loro stessi e ai loro lettori, ma anche alla verità». Tuttavia oggi, 14 dicembre 1954, sente più che mai che tale «verità» si fonda su una sequela interminabile di menzogne che non durano lo spazio di un mattino, e che questo mattino, per quanto luminoso, si rinnova ogni giorno soltanto per esaltare l'eterno bisogno dell'uomo di credere in quello che non c'è e che non può essere. Questa è la sola «verità», una verità metafisica: non c'è, infatti, situazione umana tanto terribile a cui non si possa dare un senso più profondo, metaforico e, alla fine, consolatorio.

È ciò che il suo amico Max scriveva nella sua *vera* lettera.

Aggiungeva che tutto gli uomini sono naturalmente spinti verso la «felicità biologica». Soltanto che la Natura non ha previsto il bisogno dell'uomo di voler essere sempre altrove né il suo desiderio di trovare una felicità non materiale. La Natura non ha previsto né la religione, né l'arte, né il pensiero, né la follia, né l'odio. Neppure in Bosnia, dove l'odio tra Occidente e Oriente regnava da secoli: «Il fossato che separa le diverse religioni è a volte così grande che solo l'odio riesce a superarlo».

Max scriveva che un giorno anche la frontiera della riproducibilità tecnica dell'uomo sarebbe stata superata. Soltanto allora quell'uomo avrebbe ridotto le sue pretese e l'avrebbe fatta finita una volta per tutte con l'idea più che millenaria di essere qualcosa di speciale. Eliminata, grazie alla tecnica, ogni differenza tra gli uomini e gli animali, nessuna forma di discriminazione avrebbe potuto sopravvivere. Tutti gli esseri sarebbero stati classificati come *viventi*. Tutti avrebbero avuto diritto alla loro sofferenza biologica e alla loro felicità biologica...

Andrić, fumando la sua undicesima sigaretta, seduto alla scrivania, le tende tirate, la piccola lampada accesa vicino al suo esemplare di *Nove pripovetke* fresco di stampa aperto a p. 22, punta l'indice e legge ad alta voce: «Bisognerebbe analizzarlo e annientarlo questo odio della Bosnia come se fosse una malattia profondamente radicata e pericolosa. Sono convinto che gli scienziati stranieri verrebbero in Bosnia per studiare l'odio come studiano la lebbra, se l'odio fosse un oggetto di studio riconosciuto, autonomo e catalogabile».

Terminato di leggere, gli viene in mente un articolo uscito di recente in un giornale straniero.

Desmond Morris, un celebre etologo inglese, aveva organizzato in un museo d'arte contemporanea la mostra di Congo e Betsy, due scimpanzé, riscuotendo un grande successo di pubblico e di critica. «Ha scoperto la biologia dell'arte!», esclama Andrić. Solo qualche anno più tardi, nel 1962, a settant'anni, dopo aver ricevuto il premio Nobel dalle mani lunghe e pallide del re di Svezia e la medaglia dell'Ordine della Repubblica di Jugoslavia dalle mani rudi e pesanti del Maresciallo Tito, scoprirà che il celebre etologo ha scritto un libro intitolato *La biologia dell'arte*, dove potrà leggere: «La scimmia e l'uomo moderno possiedono pressoché lo stesso interesse per la pittura. Posso anche affermare che l'artista moderno non ha molte ragioni in più di una scimmia per dipingere un quadro. Perciò nulla ci separa dagli animali. In virtù di che cosa – affermava ancora il celebre etologo – l'artista-uomo avrebbe più dignità dell'artista-scimmia?».

Andrić, come al solito, è insoddisfatto. Diffida delle provocazioni brillanti, dei giudizi taglienti che cercano di attirare l'attenzione del lettore («Soltanto la comparazione deve essere affilata come una lama di rasoio») sempre distratto dalle difficoltà della vita.

Che cosa significa? Che l'arte si è arresa alla scienza? Allora il mio amico Max aveva ragione allorché profetizzava, negando ogni aspirazione metafisica dell'uomo, lo studio scientifico dell'odio bosniaco? «Eppure – si sorprende a dire – noi siamo scimmie che ad ogni passo si avvicinano alla tomba!».

Accesa un'altra sigaretta (è la tredicesima), si rammenta di quando era piccolo a Višegrad. Il suo maestro Ljubomir Popović gli ripeteva spesso: «Bisogna rispettare tutti: gli uomini, gli animali, gli alberi». Ha una lettera del maestro Popović. La tira fuori dal cassetto della scrivania – il tempo l'ha per caso incollata a quella del suo amico Max – e cerca un passaggio che la sua memoria ha conservato solo parzialmente: «Il fossato che separa i diversi uomini è a volte così grande che solo l'amore per gli altri riesce a superarlo».

Essere innocente non basta

Dopo un breve riposo, Andrić desidera rileggere qualche pagina della *Corte del diavolo*, il suo romanzo appena uscito. Italo Svevo lo aveva detto: per uno scrittore nulla, una volta terminato un grande lavoro, è così dolce come rileggere le proprie parole. La fatica, l'ansia, le centinaia di sigarette fumate, tutto è alle spalle, seppellito. Quel ponte invisibile al di sopra dell'ignoto che frase dopo frase lo scrittore ha dovuto costruire come un ingegnere meticoloso proprio perché resti invisibile, è stato portato a compimento... E se per uno scrittore il tempo esiste solo affinché egli possa correggere i suoi errori, anche quel tempo, ora, non c'è più.

Inizia a leggere: «È di quei due mesi trascorsi in prigione a Istanbul che Fra Petar parlava più spesso e nel modo più pittoresco...». Si ferma un momento. Ha impiegato diciassette anni a scrivere quel breve romanzo. Si può dire che lo conosca a memoria. A quel punto chiude gli occhi e continua a voce alta: «Scomponeva il suo racconto, lo frammentava, lo interrompeva, come un uomo gravemente malato che si sforzi di celare al suo interlocutore le sofferenze fisiche e i pensieri abitati dalla morte che si avvicina...».

Sì, il mio caro Fra Petar racconta al giovane monaco che lo assiste la sua prigionia a Costantinopoli. Da allora molto tempo è passato, ma non bisogna dimenticare che nella testa di qualcuno che sta per morire tutto è presente.

Nella «corte del diavolo» Fra Petar ha incontrato molte persone: Zaim, il mitomane dai quattro mestieri e dalle undici mogli; i due mercanti bulgari, come lui, «di passaggio»; Karagöz, il direttore della prigione, che si fa costruire la propria casa accanto all'istituzione per sorvegliare prigionieri e guardiani e per il quale tutti gli uomini sono colpevoli, poiché nessuno si trova per caso nella «corte del diavolo»: «Se qualcuno ha varcato la soglia di questa corte, non è innocente. Ha commesso un reato, sia pure in sogno»; Haim, l'ebreo di Smirne, che conosce tutto ciò che accade in ogni singola cella della prigione e che non smette di parlare («Potrei vivere senza pane, ma non senza parlare»), capace di descrivere dettagli che non ha mai visto, di imitare tutti quelli che dice di aver conosciuto: un governatore greco, un mendicante perduto nel deserto, una matrona turca... Ah Haim, è l'indiscrezione fatta uomo! Il principe degli scocciatori! Il papa dei buffoni! Il gran visir degli intriganti! Eppure, in quella corte dove ogni uomo sembra non aver un nome e si sente perduto, lontano com'è dalle sue abitudini, Haim è l'in-

viato celeste che viene dalle origini del racconto popolare: «Che sapremmo delle anime e dei pensieri degli altri e perciò di noi stessi... se non ci fossero questi individui con il loro bisogno di raccontare oralmente o per iscritto tutte le avventure che hanno visto o ascoltato?».

Che sarei io, si domanda Andrić, senza tutti gli Haim che ho conosciuto nella mia vita viaggiando tra Roma e Bisanzio? Un insignificante “io”, seduto alla scrivania, di fronte a una finestra, impegnato a scrivere le mie memorie, in altre parole, un folle che si prende per qualcuno, mentre per un individuo la sola possibilità di diventare universale è di trasformarsi in un nessuno: in uno di quei narratori anonimi che popolano le contrade passate e presenti di Smirne o di Sarajevo. Il racconto popolare – riflette quando le prime ombre della sera calano sui tetti innevati di Belgrado – che venuto da Oriente farà nascere più tardi la novella in Occidente; dove il nome dell'autore non importa; dove ciò che Fra Petar racconta è già il racconto di Haim che racconta il racconto, non importa se reale o immaginario, di un mendicante perduto nel deserto o di una matrona turca... C'è infatti un piccolo segreto che ho appreso dalle genti d'Oriente e che forse è il grande segreto di ogni novella o romanzo occidentali: quelle genti, anche se raccontano loro storie inverosimili, anche se li prendono in giro affibbiando ai personaggi nomi falsi, coniatosi al momento, anche se li truffano sulle date, sulla Storia, non considerano mai perduto il loro tempo. Quelle genti sanno che «*anche* quello che si può inventare sul conto di una persona» a volte ci dice a sufficienza sulla sua esistenza più profonda...

Senza contare che ciò che dice Fra Petar in punto di morte non ha nulla di consequenziale: i suoi «frammenti non sempre formano un quadro chiaro. Spesso, riprendendo il racconto, ne ripete alcuni passaggi, come se avesse perduto il filo... La storia poteva interrompersi, andare avanti, anticipare certi fatti, ritornare indietro, lasciare dei vuoti anche una volta conclusa, spiegarsi e dipanarsi senza alcun riguardo per i luoghi, il tempo o il corso reale degli avvenimenti». Lo stesso avviene per il racconto di Haim che vede protagonista il giovane principe Camil che muore alla «corte del diavolo», tanto innocente quanto fuori di senno per essersi troppo immedesimato in Cem, l'infelice figlio di un sultano del XV secolo il quale, per colpa di un fratello usurpatore, era stato ostaggio per anni di tutte le corti d'Oriente e Occidente. Cosa anche questa che Fra Petar viene a sapere per altre vie...

Vedi Ivo, lo hai ben detto in questo romanzo – si sorprende ancora una volta a esclamare: «Io! Parola densa di significati che nella mente degli altri, senza che lo vogliamo e senza che possiamo farci nulla, ci inchioda in un punto fatale e definitivo, spesso assai lontano da ciò che sappiamo di noi stessi. Questa parola terribile che una volta pronunciata ci lega e ci identifica per sempre a tutto ciò che abbiamo pensato e detto...». È a causa di questa parola insignificante e «terribile» che Camil è diventato pazzo: ha voluto avere un suo posto fatale e definitivo nella Storia, non sapendo che la Storia è il sultanato della ripetizione: è esistito ed esisterà sempre un fratello minore e perdente e un fratello maggiore e crudele.

Forse Karagöz, il mio caro direttore della prigione, aveva ragione: nessuno alla «corte del diavolo» è innocente. E se ci fosse qualcuno, costui sarebbe condannato a non uscirne mai. Non tanto perché al di fuori della corte maledetta tutto non sia vano come al suo interno, quanto perché nella corte ogni uomo è inchiodato per sempre alla sua colpa, al suo io colpevole, ad avere un posto fatale e definitivo. Mentre la grandezza e la saggezza umane si manifestano nello sforzo di vivere nel presente dove la sola legge che conta è il movimento, dove ogni verità è sempre corretta da qualcun altro, dove tutti gli Haim del mondo offrono una versione diversa di quello che è accaduto.

Non è facile convivere con tutte queste verità che ci vengono proposte ogni giorno e ad ogni angolo di strada, con questo pesante debito che abbiamo accumulato nei confronti della Verità «fatale e definitiva» a cui aspiriamo e che esiste soltanto nei nostri sogni.

Non è facile, ma pagare tale debito fino al giorno della nostra di morte, come fa Fra Petar, è il solo modo di restare fedeli all'imperfetta e incompleta condizione umana... E non vi preoccupate, miei cari lettori, di quello che accadrà: nella cella accanto alla vostra – di una prigione, di un monastero – o nella stanza di una semplice casa di campagna, ci saranno sempre, come alla fine del mio romanzo, due buoni amici – nel peggiore dei casi due sorveglianti, o due estranei gentili e scrupolosi che, litigando rumorosamente, faranno l'inventario delle vostre povere cose: «Continua! Scrivi: sega in acciaio, piccola, di fabbricazione tedesca. Una!».

Riferimenti bibliografici

Andrić 1992

I. Andrić, *La corte del diavolo*, trad. it., Mondadori, Milano 1992.

Andrić 2001a

I. Andrić, *Romanzi e racconti*, a cura di D. Badnjevic, Mondadori, Milano 2001.

Andrić 2001b

I. Andrić, *Il ponte sulla Drina*, trad. it., Adelphi, Milano 2001.

Andrić, 2006

I. Andrić, *La cronaca di Tranvik*, trad. it. Mondadori, Milano 2006.

ALESSANDRO GAZZOLI

MANGANELLI. CONFESSIONI, DIARI, FIABE:
FORMAZIONE DI UN NON-ROMANZIERE

1.1. *De Quincey, Pinocchio, Pavese*

«I tre nomi stanno tra loro come tre schegge di una bomba, lo so. E tuttavia le cose andarono così. Noi non scegliamo mai i nostri maestri. Dove il destino ci ha depresso, nello spazio e nel tempo e nel costume, ivi incominciamo a vagire».¹

Prendendo spunto da questa affermazione dell'Ingegnere, e riconvertendone la triade di autori esemplari (Manzoni, Pascoli, d'Annunzio), si cercherà di riunire queste tre schegge di una formazione esplosa, riconducendole nell'insieme della costruzione narrativa di Giorgio Manganelli, alla luce sia della sua sommersa attività di traduttore, sia del rapporto conflittuale con la forma romanzo.

Manganelli non solo è consapevole che «il romanzo tradizionale muore nel 1881, a metà dei Fratelli Karamazov, verso le tre del pomeriggio»,² ma ritiene che esso stia vivendo un'inutilmente protratta agonia:

Io provo uno scarso interesse per il romanzo in genere – inteso come protratta narrazione di eventi o situazioni verosimili – e talora un sentimento più prossimo alla ripugnanza che al semplice fastidio; ho l'impressione che oggi codesto genere sia caduto in tanto irreparabile fatiscenza che il problema è solo quello dello sgombero delle macerie, non del loro riattamento a condizioni abitabili.³

Più lucida e meno sentimentalmente segnata rispetto a un epitaffio, questa affermazione, che l'autore lesse nel suo intervento in occasione dei lavori del Gruppo 63 a Palermo, traccia le coordinate al-

¹ Gadda 1992, 99.

² Arbasino 1964, 44.

³ Manganelli 1994, 35.

l'interno delle quali Manganelli svolgerà la sua futura produzione narrativa. La sua cosciente presa d'atto sembra tuttavia delineare, oltre quell'auspicato sgombero delle macerie, un *vuoto* che il gruppo 63 riuscirà a colmare solo parzialmente, quel «vicolo cieco»⁴ dello sperimentalismo che già nel 1965 Sanguineti individuava come punto di non ritorno nella poesia di Nanni Balestrini. Ma prima, un passo indietro.

1.2. *Un singolare inventore di volontari miraggi*

Tra il marzo e il settembre del 1947 Giorgio Manganelli passò interi giorni a tradurre «come un matto» le *Confessioni di un mangiatore d'oppio* (*Confessions of an English Opium-Eater*) di Thomas de Quincey. L'opera era uscita una prima volta a puntate sulla London Magazine tra il settembre e l'ottobre del 1821, sotto il *nom de plume* X.Y.Z., raccolta successivamente in volume, con indicazione d'autore, nel 1822 e infine riedita (e ampiamente rileborata) in una seconda edizione, nel 1856.

Dell'opera traduttiva di Manganelli non rimangono tracce, se non avan- e para-testuali: la cronaca di questa traduzione annunciata sopravvive infatti nel carteggio con la moglie, che andava via via dattilografando le pagine che il marito nel frattempo stendeva febbrilmente, e nella nota biografica e l'introduzione che Manganelli approntò per l'uscita, che presumibilmente prevedeva prossima, del volume.

Le *Confessions* di De Quincey sono un'opera che influenzò notevolmente il romanticismo, inglese e non. L'esaltazione del singolo visionario, il racconto formativo di un *outsider*, la celebrazione dell'estro creativo slegato da qualsiasi vincolo non potevano non avere un impatto duraturo nella temperie culturale di primo Ottocento. Tra gli altri, Charles Baudelaire, nell'accingersi a scrivere i suoi *Paradisi artificiali*, aveva le *Confessions* tra i sicuri modelli, di cui anzi voleva idealmente scrivere il seguito.

Ben lungi dal trattarsi di un semplice *confiteor*, esse rievocano, con un tono tra il memoriale, il picaresco e il trattatistico, gli anni di apprendistato giovanile di De Quincey, caratterizzati da vagabondaggi, peregrinazioni e avventure all'insegna dapprima della fame e della povertà, e infine di una patologica dipendenza da oppiacei.

⁴ Sanguineti 2001, 71.

Romanzo di formazione piuttosto atipico, o meglio, storia di una *Verbildung*, una formazione mancata o in negativo, l'opera di De Quincey, pur contraddistinta da una serie di differenze rispetto al genere strettamente inteso, si fa collettore di un insieme di suoi fattori caratterizzanti.

Innanzitutto, la forma della confessione che, sorta su una tradizione plurisecolare (basti pensare alla linea che da Agostino conduce perlomeno a Rousseau), si impone nell'autobiografia moderna; anzi, rispetto a quest'ultima e al *patto* che essa instaura con il lettore (Lejeune 1975), la confessione poggerebbe, secondo una recente lettura di Andrea Inglese, su un maggiore vincolo di autenticità, che si esprime attraverso il privilegio espressivo (e ontologico) della prima persona:

Per distinguere il paradigma narrativo dal genere autobiografico da cui storicamente emerge, parlerò di paradigma dell'autenticità. Mentre l'autobiografia moderna deve sempre rispettare il patto referenziale o, eventualmente, trasgredirlo, il paradigma dell'autenticità può funzionare e combinarsi con diversi generi narrativi di finzione.⁵

Basterebbe inoltre ricordare come l'ultimo esempio di romanzo di formazione – che chiude probabilmente anche la parabola storica del genere – raccontando e allegorizzando il passaggio dalla giovinezza alla maturità con l'attraversamento di una frontiera (la linea d'ombra), abbia per sottotitolo proprio la dicitura 'una confessione' (*The shadow line: a confession*).⁶

Nelle *Confessions* di De Quincey, inoltre, sono largamente presenti gli elementi del romanzo picaresco, che secondo Mario Domenichelli rappresentano lo *specifico* del romanzo di formazione, sia perché permettono di retrodatarne la nascita (di almeno due secoli) rispetto alla periodizzazione indicata da Franco Moretti,⁷ sia di individuare il carattere distintivo proprio della tradizione letteraria inglese (*Tom Jones*, *Moll Flanders*, *Tristram Shandy*):

⁵ Inglese 2005, 142.

⁶ L'opera inoltre è dedicata ai giovani caduti nella prima guerra mondiale, termine cronologico – e storico – intorno al quale, secondo un'assodata vulgata critica, si addensano le ultime propaggini novecentesche del romanzo di formazione, quali *Dedalus* di Joyce o, strettamente connesso con la vicenda bellica, *Niente di nuovo sul fronte occidentale* di Remarque.

⁷ Cfr. Moretti 1999.

La nostra tesi è che ciò che ancora oggi si intende per romanzo di formazione, non nasca dopo, o verso, o nei pressi della Rivoluzione francese [...] ma si radichi in realtà nel Cinquecento, nella prima modernità, e si origini e sviluppi come variato epocale a partire dall'epica e dal romanzo cavalleresco [...] e che dunque in origine il genere, o sottogenere, di cui ci si sta occupando sia più o meno strettamente o lassamente connesso alla picaresca che del resto è all'origine del romanzo moderno, e non a caso perché invero appartiene al momento di formazione originaria e di presa di consapevolezza della classe media, in Inghilterra come in Spagna, nel secondo Cinquecento.⁸

In questi romanzi inoltre emerge la

forte complicazione di un tratto che si trova in tutto l'Ottocento e che si esemplifica nella paura borghese della perdita di status e dunque di identità, con la caduta nell'inferno della miseria, nell'*underworld* sociale in cui si compie, evidentemente, spesso, un itinerario picaresco che, con molti indugi e ricadute, dal basso sale verso l'alto corpo sociale, la borghesia, o precipita verso il basso per poi spesso risalire verso l'happy end e portare, o riportare il soggetto, magari attraverso il disinganno, al posto che per nascita (ancora questo tratto, spesso è presente) gli compete, o al quale comunque ambisce.⁹

Tuttavia, la discesa nell'*underworld* che De Quincey compie non è un'umiliazione patita in nome dell'amore (Lancillotto che sale sulla carretta dell'infamia) né dell'eroe borghese caduto in disgrazia, né tantomeno l'inarrestabile e fatale ascesa di una figura nobile (di sangue o d'animo) trovatasi casualmente a crescere in un ambiente infimo, dal quale le sue doti innate riescono a riscattarla.

Si tratta di una degradazione *volontaria*, un cammino al di fuori del proprio status sociale, una fuga dalla propria epoca in cerca di una libertà. Ma, si badi, non una libertà dalle convenzioni borghesi, e neppure un ascetico disprezzo del mondo. De Quincey cerca unicamente se stesso e il suo piacere, un appagamento personale che sorge da un'insofferenza insopprimibile ed esige estraniamento rispetto al mondo.

La solitudine essenziale che emerge nell'opera è così caratterizzata da Manganelli in un appunto giovanile inedito conservato nei quaderni di appunti critici:¹⁰

⁸ Domenichelli 2007, 17-18.

⁹ Domenichelli 2007, 21-22.

¹⁰ Si tratta di un passo tratto dai cosiddetti *Appunti critici*, insieme di sei quaderni dalla copertina nera, custoditi presso il Centro di Ricerca sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei dell'Università di Pavia (di cui si

Come sappiamo esserci piaceri solitari, De Quincey ha scoperto angosce e affanni che per essere delibati, esigono solitudine; come quei piaceri, codeste angosce traggono dalla solitudine un loro gusto ignobile e degradato. Le angosce solitarie di De Quincey generano il linguaggio solitario di colui che ascolta se stesso: il freddo empio gaudio della retorica.¹¹

La confessione non è quindi un delirio che trae dall'oppio il suo nutrimento, la propria istintiva e vitale spinta creativa in una registrazione stenografica degli effetti allucinatori prodotti dall'alterazione dei sensi. All'opposto, una prosa ricercata ed elaborata mette un freno ai deliri onirici, delineando e costruendo con un lavoro incessante un tessuto di citazioni, rimandi e abili esperimenti retorici.

Il tratto essenziale che caratterizza la confessione è dunque la solitudine. Ciò che permette al personaggio di mettersi a nudo e tradurre sulla carta le proprie impressioni è l'appartarsi¹² assoluto, l'isolamento di un delirante che cerca di sistematizzare la propria follia:

Le *Confessions* – che De Quincey pubblicò dapprima nel 1821, poi, ampliate, di nuovo nel '56 – raccontano parte dell'adolescenza dell'autore, specie certe avventure che gli occorsero durante un suo sventurato vagabondaggio per Londra, che in quelle pagine assume una orrenda vitalità di animale mostruoso e odioso; e vi sono parti, e basta citare l'incontro con Ann, la ragazza prostituta, che sono tra le grandi pagine della prosa inglese. Il romanticismo si alimenterà di questo mondo di penose angosce dell'intelligenza, di sentimenti dolorosi ed estatici; ma di rado toccherà la lucidità, il gusto, l'intelligenza, di questo singolare inventore di volontari miraggi.

I miraggi sono volontari, sono forme retoriche, sono espressioni imbrigliate dalla fantasia in un territorio che sta sul crinale tra racconto e saggio (evidente la lezione degli *Essays of Elia* di Charles Lamb), tra allucinazione onirica e divagazione colta:

Ora, lettore, stanne certo, *meo periculo*, nessuna quantità d'oppio provocò mai o potè causare ubriachezza. Per quanto riguarda la tintura d'oppio (comunemente detta laudano), *quella* potrebbe ubriacare, se qualcuno fosse in grado di assumer-

ringraziano qui i responsabili per averne facilitato la consultazione). La raccolta è composta da un quaderno di *Appunti di critica concettuale* e cinque quaderni strutturati in forma diaristica (1948-56), siglati 1A, 1B, 1C, 2D, 2E. Per le citazioni da questo materiale si indicheranno per necessità la sigla del quaderno, la numerazione di pagina e (ove esplicitata) la rispettiva datazione d'autore.

¹¹ 1C, 4v (12-7-53).

¹² Pare che in vita De Quincey avesse l'abitudine di ritirarsi, talvolta per giorni interi, in camere d'affitto, rendendosi irreperibile alla famiglia.

ne a sufficienza. [...] Perché, al contrario, molti uomini sono alterati dalla sobrietà; ed è quando bevono (come dice un anziano in Ateneo) che gli uomini *ἐαυτοὺς ἐμφανίζουσιν οἵτινες εἶσιν* – si rivelano nella loro vera natura, il che sicuramente non è alterarsi.¹³

Ciò che balza immediatamente agli occhi nella ricerca, nel *wandering* (esistenziale e stilistico¹⁴) di De Quincey è la sua continua estraneità rispetto al mondo. I suoi peregrinaggi si svolgono all'insegna della distanza rispetto a ciò che lo circonda. Tutte le figure che vengono in contatto con lui e che in qualche modo lo aiutano, si fermano però a un passo, non possono divenire degli amici in senso stretto: la prostituta Ann, l'orfana che condivide con lui a Londra una casa abbandonata (e che di notte gli si stringe addosso, ma solo per avere caldo), l'usuraio ebreo, il garzone che lo facilita nella fuga dal collegio, sono figure che restano per così dire sullo sfondo, accompagnano De Quincey ma con lui non hanno mai un dialogo (nell'opera non ci sono pressoché discorsi diretti riportati), né possono stringere con lui nessun contatto duraturo.

La solidarietà umana costruisce eventi distaccati, talmente casuali e inattesi da costituire semplici eccezioni, episodi trascurabili:

Per le prime quattro o cinque miglia da Londra disturbai il mio compagno di viaggio sul tetto cadendogli occasionalmente addosso quando la diligenza scartava dalla sua parte. Chiesi scusa e [...] col minor numero di parole possibile gli spiegai che ero malato e indebolito da una lunga sofferenza, e che non potevo permettermi un posto all'interno. I suoi modi cambiarono all'istante nel sentire la mia spiegazione; e quando mi svegliai per un minuto [...] notai che mi aveva stretto un braccio attorno per evitare che cadessi fuori, e per il resto del viaggio si comportò con me con la gentilezza di una donna. [...] Discesi, e per il mezzo minuto in cui la diligenza restò ferma, venni supplicato dal mio compagno di viaggio (che, dall'occhiata di sfuggita che gli avevo gettato a Piccadilly, mi era parso il maggiordomo di un gentiluomo, o qualcosa del genere) di andare a letto senza indugio; glielo promisi, senza intenzione di farlo.¹⁵

Gli unici compagni di viaggio da cui non lo vediamo mai abbandonato sono i crampi allo stomaco, la continua necessità di soldi, vitto e alloggio, il terrore dei *guardians* (i tutori che lo riporterebbero

¹³ De Quincey 1985, 40-41 (traduzione mia).

¹⁴ Cfr. Bachtin 1988, 208: «In opposizione all'unità statica, qui si dà l'unità dinamica dell'immagine dell'eroe. Anche l'eroe e il suo carattere diventano *variabili* nella formula di questo romanzo. Il mutamento dell'eroe acquista *significato d'intreccio*».

¹⁵ De Quincey 1985, 28 (mia la traduzione).

nella scuola che ha abbandonato), la progressiva dipendenza dalla tintura di laudano.

Nella nota sopracitata Manganelli traccia un quadro complessivo della costruzione della figura di De Quincey:

In tutte queste opere, e soprattutto nelle *Confessions*, si illustrano alcune qualità, che fanno di De Quincey uno scrittore di eccezione: in primo luogo la prosa, artefatta, intellettuale, lavorata, piena di ambagi, di indugi, deliziosamente articolata, di una complessità intellettuale quale non si conosceva più dal seicento; un mondo di immagini talora di origine concreta, quotidiana: istantanee di paesaggi, acri ed effimere tentazioni, ma tutte colorate di una intensità mostruosa, da sogno; o presenze affatto irreali, fantasmi generati dall'oppio, miraggi: costretti tuttavia a concretezza da quella prosa di salda struttura, capace di dare organizzazione intellettuale a ciò che per sua natura vorrebbe restare nel limbo psicologico della pura allucinazione.

Richiamo ai prosatori del Seicento, scrittura apparentemente onirica ma fitta di citazioni e colti rimandi letterari, struttura pseudo-trattatistica in cui si può 'delibare il freddo ampio gaudio della retorica': siamo a cavallo tra gli anni Quaranta e Cinquanta, Manganelli ha da poco iniziato una saltuaria carriera di traduttore, scrive qualche nota di diario e tentativi in prosa presto abortiti, ma, parlando di De Quincey, traccia già con nettezza quasi divinatoria i tratti della sua futura produzione narrativa.

2.1. *Il catalogo dei destini*: la fiaba come formazione

La formazione di uno scrittore e di un uomo non può prescindere dalle parole che costui ha letto da piccolo. Nessuno dimentica il libriccino su cui ha imparato per la prima volta a compitare le sillabe, o le avventure che hanno fatto da cornice al proprio incontro con la carta stampata. Valga per tutti questo passo da *La lingua salvata* di Elias Canetti:

Andavo già a scuola da qualche mese, quando accadde una cosa solenne ed eccitante che determinò tutta la mia successiva esistenza. Mio padre mi portò un libro. Mi accompagnò da solo nella stanza sul retro dove dormivamo noi bambini e me lo spiegò: erano *The arabian nights*, *Le mille e una notte* in una edizione adatta alla mia età.¹⁶

¹⁶ Canetti 1980, 59.

Tra queste forme di racconto, quello privilegiato è senz'altro la fiaba; essa contraddistingue il mondo infantile in modo netto: si tratta di un mezzo interpretativo attraverso il quale la visione del mondo si esplicita per la prima volta, attuando le proprie distinzioni gerarchiche:

Il bambino normale inizia la propria produzione fantastica con alcuni frammenti di realtà osservati in modo più o meno corretto che possono evocare in lui bisogni o ansie così violenti da coinvolgerlo totalmente.

Le fiabe, grazie al loro tipo di svolgimento, armonizzano con la mentalità infantile, aiutano il bambino mostrando come una maggiore chiarezza possa emergere ed emerga da tutta questa produzione fantastica.¹⁷

Una chiarezza che bene è espressa dall'entusiasmo di Proust bambino per Capitan Fracassa, che, sebbene non si tratti di una fiaba in senso stretto, è funzionale per sottolineare come un personaggio di invenzione nella psiche infantile finisca per essere depositario della verità, garante di ogni giudizio ultimo sulla realtà:

Avrei voluto che mi dicesse lui, l'unico saggio detentore della verità, esattamente quel che dovevo pensare di Shakespeare, di Saintine, di Sofocle, di Euripide, di Silvio Pellico, che avevo letto durante un marzo gelido, camminando, battendo i piedi, correndo per i sentieri...¹⁸

Le fiabe lette da bambini hanno poi da adulti dei tratti sempre meno netti, che sfumano nel ricordo ma anche nella loro riutilizzazione come 'catalogo del possibile'. Si veda quanto afferma Italo Calvino nel presentare la sua silloge delle *Fiabe italiane* del 1956:

Io credo questo: che le fiabe sono vere. Sono, prese tutte insieme, nella loro sempre ripetuta e sempre varia casistica di vicende umane, una spiegazione generale della vita, nata in tempi remoti e serbata nel lento ruminio delle coscienze contadine fino a noi; sono il catalogo dei destini che possono darsi a un uomo e a una donna, soprattutto per la parte di vita che appunto è il farsi di un destino: la giovinezza, dalla nascita che sovente porta in sé un auspicio o una condanna, al distacco dalla casa, alle prove per diventare adulto e poi maturo, per confermarsi come essere umano. E in questo sommario disegno, tutto.¹⁹

Fin dai giovanili appunti critici (inesauribile miniera di documenti e citazioni) Manganelli si dimostra angosciato (ri)lettore di fiabe, a-

¹⁷ Bettelheim 1978, 62.

¹⁸ Proust 1988, 31 (traduzione mia).

¹⁹ Ora in Calvino 1996, 38-39 (da cui si cita).

dulto che nel ritornare ai testi che si è ormai soliti definire classici per l'infanzia, è attraversato da un brivido nero, un profondo stato d'inquietudine:

Nelle fiabe c'è un considerevole elemento d'angoscia: direi che le sventure che precedono la gioia contano più di quest'ultima; e tutto ciò è comprensibile, ora che sappiamo che l'angoscia è parte essenziale della vita infantile.²⁰

Sempre secondo Bettelheim, «i personaggi delle fiabe non sono ambivalenti: non sono buoni e cattivi nello stesso tempo, come siamo noi nella realtà. Dato che la polarizzazione domina la mente del bambino, domina anche le fiabe».²¹ Ciò che sconvolge nell'adulto è scoprire che questa demarcazione è piuttosto labile, che «la calma è soltanto un involucro artistico che contrasta con la passione interiore e con la dinamica tragica e anche talvolta comicamente realistica».²² Manganelli individua non già l'elemento rassicurante che prospetta una chiara definizione delle parti in gioco, ma la soggiacente carica eversiva e angosciosa che regge il mondo fiabesco:

Si veda la Sirenetta (Andersen): c'è il desiderio di crescere, che è anche desiderio dell'uomo, c'è la punizione (i dolori ai piedi ottenuti dalla strega); c'è l'inibizione (cioè, la sirenetta diventata donna non può parlare, cioè: non può dirti amo); c'è l'impotenza (perde il principe) e la dannazione (deve morire): tutte queste tipiche angosce [sic] infantili sono riassunte da Andersen e tradotte nel linguaggio dell'uomo, come si vede nel finale, dove la sirenetta diventa aria, mentre il vento le promette l'anima immortale se farà «buone azioni»: un ulteriore sforzo, dopo una vita di fallimenti, per avere ciò che agli «altri» è dato per natura (sublimazione).

Va da sé che la Sirenetta mi ha turbato profondamente.²³

Il racconto fiabesco infatti è «un modello narrativo e un genere letterario della Modernità», che non solo interseca la tradizione popolare con la letteratura per l'infanzia, ma «si produce anche tra la disintegrazione di antichi modelli del racconto – come il mito e la leggenda – e l'emersione di altri modelli: il romanzo e l'*avviso*, il foglio con cui nasce l'informazione periodica».²⁴

²⁰ 1B, 2v (11-3-51).

²¹ Bettelheim 1978, 15.

²² Propp 1949, 57.

²³ 1B, 2v-3r (11-3-51).

²⁴ Rak 2005, 31-32.

La sua costitutiva struttura di confine, di forma-ponte tra due epoche narrative, si riflette nella precarietà dei protagonisti, la cui natura progressivamente demitizzata, di una leggenda che si sta riducendo a prosa, ne fa dei personaggi altamente conflittuali e per nulla rassicuranti. Si veda ancora Calvino:

Questa che noi siamo abituati a considerare “letteratura per l’infanzia” ancora nell’Ottocento (e forse anche oggi), dove viveva come costume di tradizione orale, non aveva una destinazione d’età: era un racconto di meraviglie, piena espressione dei bisogni poetici di quello stadio culturale.

La fiaba infantile esiste sì, ma come genere a sé, trascurato dai narratori più ambiziosi, e perpetuato attraverso una tradizione più umile, familiare, con caratteristiche che si possono sintetizzare nelle seguenti: tema pauroso e truculento, particolari scatologici o coprolalici, intercalati alla prosa con tendenza alla filastrocca. [...] Caratteristiche in gran parte (truculenza, scurrilità) opposte a quelli che sono oggi i requisiti della letteratura infantile.²⁵

L’età infantile è per Manganelli terreno dell’angoscia, stadio in cui fantasmi sono presenti e assillanti, in cui la polarizzazione bene/male si avverte in tutta la sua contraddittorietà, in termini di accordo/disaccordo con l’essere. Sempre dagli appunti di lettura su Andersen:

In Nicolino e Nicolone l’angoscia pesa su Nicolone: Nicolino è in tanto necessario accordo con l’essere, che la realtà gli si dispone attorno con una certa servilità e, senza muoversi, Nicolino dispone di tutte le cose, di tutti i loro vertiginosi spostamenti: Nicolino non fa nulla, ma è secondo l’essere.²⁶

Nicolone muore perché per lui la leggerezza con cui Nicolino si accorda all’essere è letteralmente insostenibile:

Nicolone ha scopi, fini, bisogni: ma è estraneo all’essere, la leggerezza di Nicolino, la sua assenza, lo esaspera: finirà in fondo al fiume. La sua stolidità e greve cattiveria è patetica, come i suoi sforzi di essere non idoneo a scoprire quegli interstizi del reale che accolgono Nicolino.²⁷

La colpevolezza originale non si purifica mai, ma si imprime nel personaggio, rendendo le sue prove al contempo necessarie ma inutili: necessarie per permettere la sopravvivenza, ma inutili per recuperare l’innocenza perduta. L’eroe apprende di non poter essere salvato:

²⁵ Calvino 1996, 75.

²⁶ 1B, 3v (12-3-51).

²⁷ 1B, 3v (12-3-51).

Scarpette rosse (Andersen): altro testo d'angoscia. Tutto quell'inaudito macchinismo di perdono e di condanna: per che cosa? Le scarpette rosse sono cariche di colpa, trasudano la colpevolezza assoluta, immotivata, di Karin. Una colpa così "pura" da impegnare Dio e demonio. Karin è perdonata: perdonata di essere colpevole. Della sua condizione. Perdono totale, che non purifica, ma consente a Karin l'affetto a se stessa. Quel perdono che è dedicato all'esistere.²⁸

Il passaggio tra il mondo infantile e quello adulto avviene attraverso un rito, una forma di educazione alla vita che prevede tappe, esperimenti e fallimenti che comportano l'abbandono di una terra sicura per oltrepassare quella che appunto Conrad definiva la «linea d'ombra». La fiaba segna l'ingresso nell'ombra, la perdita dell'innocenza che nemmeno il perdono, "quel perdono che è dedicato all'esistere", potrà più riscattare.

2.2. *Pinocchio, un libro parallelo*

Quando agli inizi degli anni Settanta Mondadori commissiona a Manganelli un commento a *Pinocchio* di Carlo Collodi, per la prima volta lo scrittore torna a fare i conti con la propria infanzia, e lo deve fare attraverso un libro, attraverso un romanzo. Anzi, «un punto di riferimento privilegiato, forse l'unico autentico mito classico che ci viene dall'Ottocento»,²⁹ l'unico (secondo una recente lettura di Mario Domenichelli) vero esempio di *Bildungsroman* italiano:

Pinocchio, io credo, è il più compiuto tragitto di *Bildung* borghese, ed è un libro crudelissimo, di miseria e di violenza, a pensarci bene, che si conclude con il ritorno alla vita desta, senza avventura, senza troppa *joye de vivre*, senza l'energia scatenata e incontenibile del burattino, anche se, da un punto di vista estetico, come dire, è il burattino ad averla vinta sul ragazzino dai capelli ravviati, pulito e ordinato, nonostante tutto.³⁰

Come dimostra il carteggio con Mondadori e la progressiva insoddisfazione (di Vittorio Sereni *in primis*) a proposito del lavoro che va formandosi, Manganelli è incapace di fornire un commento, una parafrasi, né tantomeno un prodotto che assomigli alla richiesta dell'editore milanese. Il contratto viene quindi rilevato da Einaudi, che lascia carta bianca allo scrittore, che di fronte all'impasse – me-

²⁸ 1B, 2r (12-3-51).

²⁹ Manganelli 2001, 38.

³⁰ Domenichelli 2007, 32.

todologico-teorica prima che creativa – scarta di lato, senza però sfuggire al libro:

Insomma, si immagini che il libro di cui si vuol disporre la struttura parallela sia non già simile a lamina inscritta, ma piuttosto ad un cubo: ora, se il libro è cubico, e dunque a tre dimensioni, esso è percorribile non solo secondo il sentiero delle parole sulla pagina, coatto a grammaticalmente garantito, ma secondo altri itinerari, diversamente usando i modi per collegare parole e interpunzioni, lacune e “a capo”.³¹

La tridimensionalità del libro, la sua percorribilità anche in profondità («i libri non sono lunghi, sono larghi»³²) costituisce forse il punto massimo di quella tradizione di cui Manganelli si sentiva figlio, e della quale le digressioni di De Quincey sono un esempio principe:

Non sto parlando di una “scuola”, ma appunto di una immagine letteraria che pareva impossibile o assai improbabile. Per darne un’idea bisognerà nominare il nome magico: Sterne. Con *Tristram Shandy* e con il *Sentimental Journey* Sterne dà il massimo di nitida letizia ad un modo di scrivere che direi “narratività senza narrazione”.³³

In questa recensione a uno dei minori dell’Ottocento italiano, Giovanni Rajberti, Manganelli con l’espressione «narratività senza narrazione» delinea una sorta di funzione-Sterne, una precisa filiazione di ‘apostati della trama’ che mirano ad ottenere, al di là della sequenza evenemenziale di episodi, una letteratura che sia principalmente (Manganelli direbbe tautologicamente) espressione retorica.

La forma nuova del libro parallelo, il racconto del non detto, il recupero delle situazioni destinate a divenire *stricto sensu* ‘lettera morta’, elimina alla radice il nodo della trama, la «coazione a raccontare»³⁴, rimettendosi al «compito deliziosamente servile di trascrivere, decifrare, disenigmaticare – giacché scrivere in nessun modo è possibile».³⁵

Più che a una dimensione sostanzialmente parassitaria, si deve piuttosto pensare al libro parallelo come una cassa di risonanza della musicalità insita nelle parole:

³¹ Manganelli 2002, 8.

³² Ivi, 192.

³³ Manganelli 1986, 210.

³⁴ Manganelli 1986, 210.

³⁵ Manganelli 2002, 7.

Il lettore, e soprattutto il rilettore, attento, non ignora che una pagina, una riga, una parola è un gran suono dentro di lui, un rintocco cui offre i suoi nervi, gli anfratti anonimi, le latebre latitanti e tenebrose. (p. 19)

In questo senso, esso deve intendersi non come commento in senso stretto (quello della tradizione classica prima ed ecclesiastica poi), ovvero glossa, nota in margine che «scongiura il caso del discorso assegnandogli la sua parte»,³⁶ ma come propagazione di senso dell'originale:

A differenza del commento dei testi cristiani, chiosati in modo ortodosso, dascalico esplicativo, i libri islamici sono commentati in modo amplificativo: la parola, il versetto sono usati come un colpo di gong. L'alone musicale che se ne muove, che parte da lì è il commento.³⁷

L'immagine del commento come «colpo di gong» sta a significare che questo, concrescendo attorno al testo, è come se vi edificasse attorno una camera acustica in grado di riprodurne e amplificarne la portata.

Se la letteratura è innanzitutto menzogna, fasto retorico e arte del non avere qualcosa da dire, il libro non potrà essere che «inganno tipografico»,³⁸ debordante e divagante per sua natura:

Direi che la pagina comincia da quella esigua superficie in bianco e nero ma si dilunga e si dilata e sprofonda, ed anche emerge e fa bitorzoli, e cola fuori dai margini. Insomma, se qualcosa divaga, è appunto codesta pagina. (p. 18)

Il parallelista Manganelli quindi non può che ricercare la trama nera, il lato funereo che *sta dietro* alle parole e che spetta a lui – commentatore e rilettore – scovare:

Il libro si dilata, è tendenzialmente infinito. Eppure non è mai fittizio. Un grande libro genererà infiniti libri, e così a loro volta questi ultimi: né vi sarà mai l'ultimo. Questa sorta di commentatore non parlerà delle parole che si leggono, ma di tutte quelle che vi si nascondono: giacché ogni parola è stata scritta in un certo punto per nascondere altre, innumerevoli parole. [...] Compito del lettore è di sapere quali parole nasconda una parola, e quali uno spazio bianco; e viceversa. Nella immobilità tipografica, lo spazio tra segno e segno è infinito. (p. 19)

³⁶ Foucault 2004, 12.

³⁷ Manganelli 2001, 111.

³⁸ Manganelli 2002, 18.

In questo senso, lo scrittore raffina il procedimento giovanile di rilettura della fiaba, applicandolo alla fiaba nazionale per eccellenza, il vero abbecedario condiviso da generazioni di alunni: *Le avventure di Pinocchio*.

La rilettura produce il libro parallelo, un altro volume teoricamente a capo di una nuova infinita filiazione, grazie a una la lettura, per così dire, di sbieco, che può riconoscerne i punti morti, lo spazio letterario nel quale giacciono gli innumerevoli libri possibili sepolti all'interno dell'opera.

I lati più oscuri, i non detti, le implicite allusioni o le involontarie omissioni di *Pinocchio* vengono alla luce, si manifestano in tutta la loro potenza onirica e immaginativa. Innanzitutto, la crudeltà del venire al mondo dietro l'allegria creazione del burattino, il sacrificio umano dell'essere padre e dell'essere figlio:

Egli [Geppetto] copre in parte la figura paterna, ma di molto se ne diparte. Come "padre" gli spetta la sfida filiale di Pinocchio, giacché, come generante, egli è dalla parte della prevaricazione e del torto: generare significa ignorare, contagiare, abbandonare, uccidere. Chi genera compie un sacrificio umano, quello stesso che venne compiuto su di lui. (p. 30)

E poi «l'orrore infantile della disperazione», poiché Pinocchio «non ha alleati, tutti lo sovrastano»:³⁹

La storia di Pinocchio è una storia di sevizie e di amore; come già era accaduto con Geppetto, quando il fuoco del caldano aveva mangiato i piedi del burattino, così ora Pinocchio è lasciato in preda alla disperazione per via di quel naso spropositato, che non gli consente neppure di nascondere nella fuga la sua vergogna. Tutti possono cercare di uccidere Pinocchio, ma solo Geppetto e la Fata possono comunicargli l'orrore infantile della disperazione. [...] La disperazione di Pinocchio è "ridicola" ma perfetta. Egli viene continuamente rifiutato, e infine nuovamente accolto; ma nel momento in cui viene accolto, egli fugge di nuovo. Egli deve perdersi per essere trovato, deve essere trovato per perdersi. Egli ama colui o colei che gli dà disperazione; infatti, la disperazione è l'unità di misura della necessità di un rapporto. (p. 102)

Ma *Pinocchio* è soprattutto una fiaba nera, un'opera in cui a prevalere è il senso della morte. È forse il libro per l'infanzia in cui la minaccia dell'estinzione si trova con più frequenza, evocata come spauracchio a scopo pedagogico («Non hai paura della morte?») «Punto paura!... Piuttosto morire, che bere quella medicina cattiva».

³⁹ Manganelli 2002, 51.

va»), enfasi iperbolica («Mi fareste la carità di darmi un soldo, perché mi sento morir dalla fame?») ma soprattutto continuo pericolo che incombe sul protagonista («Non voglio morire, non voglio morire!» è l'urlo contro Mangiafuoco), che spesso si manifesta nella forma del fuoco, come nel caso dei piedi abbrustoliti sul caldano acceso e la loro conseguente menomazione:

Fino a questo punto, del fuoco che insegue Pinocchio s'è solo parlato: stufe, caminetti, pentole da far bollire; [...] il fuoco insidioso "adagio adagio" per la prima volta lo ferisce: i suoi piedi veloci come zampe di leproso, di capretto, zoccoli barbero, si fanno carbone, e poi cenere. [...] All'inizio del secondo giorno, quando Geppetto lo desta bussando e chiamandolo, Pinocchio non sa ancora che per la prima volta è stato colpito nella sua figura utopica, la figura della fuga. (p. 42).

Una sorta di ordalia che legittima la possibile lettura in chiave iniziatico-esoterica di *Pinocchio* (o almeno della sua seconda parte, dopo il capitolo XV⁴⁰):

È noto che nei riti di iniziazione i neofiti erano sottoposti nei modi più vari all'azione del fuoco. [...] Già nelle fasi primitive a noi note del rito dell'iniziazione riscontriamo che gli iniziandi si bruciavano, si arrostitavano o si cuocevano.⁴¹

La prima morte simbolica (l'impiccagione alla Quercia Grande) è infatti il punto esatto di cesura, il sacrificio che permette la *nekyia*, l'ingresso nel regno dell'oltretomba. Pinocchio d'ora in poi racconta proprio questa catabasi, la discesa al mondo infero e il contatto con la morte.

Oltre all'incontro con gli assassini e successiva impiccagione, i decessi e gli episodi di violenza si susseguono con una ricorrenza quasi impressionante: la piccola bara da morto condotta dai quattro conigli neri, la lapide al posto della casa della Fata che Pinocchio trova al suo ritorno dal bosco (e che, ancora del tutto analfabeta, rie-

⁴⁰ È l'interpretazione esplicitamente fornita da Pietro Citati nella sua *Introduzione* al volume BUR del 1976 (*Pinocchio, una fiaba esoterica*) e già presente in molti interventi del convegno di studi collodiani del 1974, i cui atti furono editi nel 1976 e posseduti da Manganelli nella sua biblioteca, come accenna giustamente Clelia Martignoni in nota a un suo recente studio (cfr. Martignoni 2011, 51). A questo proposito, data l'esiguità di spazio e la scarsa attinenza con il tema (l'interpretazione dell'opera di Collodi e non di quella manganelliana) si rimanda a sede più opportuna un'eventuale indagine in questo senso.

⁴¹ Propp 1949, 158-159.

sce a leggere), il serpente che muore dalle risa (impossibile non pensare al Margutte nel *Morgante* del Pulci, oggetto di un'altra rilettura manganelliana⁴²), fino alla straziante agonia di Lucignolo trasformato in asino.

La formazione si chiude con un ritorno alla *socialità*, una fine crudele poiché «il vivere sociale è pauroso come una malattia: il lavoro, la scuola sono propiziazioni, sacrifici umani in onore della paura degli altri».⁴³

L'ultima morte infatti è quella del burattino: non c'è una vera e propria metamorfosi, o una trasformazione magica che permette all'eroe di acquisire il premio tanto ambito. Pinocchio si sveglia un mattino in un corpo umano, entra in cucina e chiesto a Geppetto che ne è stato del vecchio Pinocchio di legno, lo vede in un angolo appoggiato a una seggiola, «le braccia ciondoloni e con le gambe incrocciate e ripiegate a mezzo, da parere un miracolo se stava ritto».⁴⁴

Non è il burattino a divenire l'uomo, è l'uomo che si sovrappone al burattino, impadronendosi della sua vita, sovrascrivendovi la propria storia:

Il burattino di legno ha scelto la morte perché potesse cominciare a vivere il Pinocchio – se così si chiamerà – di carne; ma non si è trasformato. Morto, è rimasto come salma [...] Nella casa del nuovo Pinocchio resta quella reliquia morta e prodigiosa, il nuovo e vivo dovrà coabitare col vecchio e morto. Quel metro di legno continuerà a sfidarlo. (p. 204)

3.1. *Per un disordine dell'anima: il mestiere di scrivere*

La formazione può intendersi fondamentalmente in due modi: come un tirocinio scrittorio e come un lento apprendistato alla vita. Di qui, lo scrittore che apprende a vivere va di pari passo con l'uomo che apprende a divenire scrittore:

13 agosto 1955

[...] Questi giorni sto pensando di mutare indirizzo alla mia vita: credo che farei bene a deporre ogni ambizione scientifica e di dotte ricerche: ma non vedo chiaro quale sia l'alternativa, e se sia lecito nell'ambito letterario distinguere una attività 'scientifica' da una che non lo sarebbe, e se vi siano altri esiti, oltre alla

⁴² Ciclo di trasmissioni radiofoniche, ora in Manganelli 2006.

⁴³ Manganelli 2002, 36.

⁴⁴ Collodi 1991, 191.

rinuncia totale e definitiva alle lettere. Se ti capitasse di illuminarmi, te ne sarei assai grato.⁴⁵

Il dubbio, come si evince da questo passo tratto dal carteggio con Luciano Anceschi, di una certa inadeguatezza allo scrivere, e al vivere, attanaglia Manganelli intorno ai trent'anni. In quel periodo lo scrittore ha appena abbandonato Milano per trasferirsi a Roma (in lambretta, secondo la posteriore mitobiografia personale; in treno, stando una più prosaica e attendibile ricostruzione), in seguito alla definitiva rottura con la moglie scatenata soprattutto dalla relazione extraconiugale del marito con l'allora minorenni Alda Merini. A Milano restano la moglie, la figlia e molto probabilmente il dattiloscritto della traduzione di De Quincey.

Gli anni in cui Manganelli va erigendo le basi della sua formazione, testimoniata dalla ingente mole di materiale (frammenti diaristici, lettere, opere narrative e di traduzione) tutt'ora solo parzialmente edita, sono quindi contrassegnati da una precarietà innanzitutto esistenziale che viene riletta e alleviata attraverso un accanita opera di studio e di lettura:

Mi sono lietamente accorto di essere, ora, a 29 anni e 3 mesi, affatto ignorante. [...] Croce me ne ha fatto accorto, e dandomi il buon esempio di uno studio che riposa su colui che studia, mi ha amichevolmente rimesso in strada, e con una pacca sul didietro mi ha consigliato di rifarmi da capo, e seguendo estro e volontà e affetto, rimettermi al lavoro. E poiché tutte le culture devono cominciare con una "biblioteca universale", io ora "lavoro" con la BUR.⁴⁶

Fondamentale in questo periodo è l'incontro con un volume uscito nel 1952 e che subito aveva attirato l'attenzione (anche più scopertamente morbosa) della critica e dei lettori: *Il mestiere di vivere* di Pavese.

Al di là del dato intimamente biografico, secondo già le definizione di Emilio Cecchi per cui Pavese rappresenterebbe «uno di quei casi in cui si è cercato uno scrittore ma si è trovato anche e soprattutto un uomo»,⁴⁷ qui interessa la strutturazione dell'opera sotto forma di confessione in rapporto a un percorso formativo.

Il mestiere di vivere testimonia l'affannosa ricerca da parte dello scrittore, la volontà di raggiungere, perfino letteralmente, una *techne*

⁴⁵ Ora in Manganelli 2010, 13.

⁴⁶ 1B, 38r (10-2-52).

⁴⁷ «L'Europeo», 16 gennaio 1949.

tou biou: Pavese mette al centro se stesso e la sua ricerca inappagata di una educazione completa a essere, a raggiungere una tecnica del vivere – quella capacità di padroneggiare la propria esistenza come si fa con l'arte di un mestiere.

Il linguaggio solitario di colui che ascolta se stesso, si diceva sopra: nella camera anecoica del proprio *journal intime*, Pavese ascolta e si ascolta: nei numerosi passi in cui lo scrittore piemontese si riferisce a se stesso lo fa non dicendo 'io', ma rivolgendosi a se stesso con un tu. Bastino questi estratti a titolo di esempio:

Tu cerchi la sconfitta. (7 dicembre '45)

Ora sai che, quando si è cominciato a straziare una persona, diventa un bisogno attaccarsi a questa persona, e continuare con tutta questa la ferocia per ridurla all'estremo. (26 gennaio '38)

Siamo sinceri. Se ti comparisse davanti Cesare Pavese e parlasse e cercasse di fare amicizia, sei sicuro che non ti sarebbe odioso? Ti fideresti di lui? Vorresti uscire con lui la sera a chiacchierare? (6 maggio '38)

Un soliloquio a due voci (con l'evocazione addirittura di un *tertium ego* nell'ultimo esempio: Pavese che chiede a Pavese come si sentirebbe nell'incontrare se stesso), continuamente interrotto dal ritornare sui propri errori e dalla sindrome continua del rimorso e del rimpianto, accettato e rivissuto fino in fondo, come destino immodificabile:

Nessuno pensa a dirgli quello che invece è vero: questa stessa disgrazia ti succederà due, quattro, dieci volte – ti succederà sempre, perché, se sei così fatto che le hai offerto il fianco ora, lo stesso dovrà accaderti in avvenire. (15 ottobre 1940)

L'angoscia della vita è questa rotaia che le nostre decisioni ci mettono sotto le ruote. (4 aprile 1941)

La dinamica è fortemente centripeta, vi domina una profonda claustrofilia, una tensione che si chiude su se stessa fino a divenire intollerabile. Si tratta di un mondo in cui la confessione non è soltanto racconto, ma anche esposizione di sé: l'apprendimento alla vita si mostra come narrazione di se stessi. La finalità non è educativa o parenetica, qui il dato ontologico è oggettivo, si è cristallizzato, e il diario ne è un consuntivo.

Nei primissimi giorni di ogni anno, Pavese traccia infatti un bilancio di quello appena trascorso, mentre tutto il *Mestiere di vivere* si

presenta come un consuntivo della sua vita passata, una presa d'atto che non prevede cambiamenti o propositi per il futuro. Ci sono constatazioni e dati di fatto che divengono via via assodati, fino a pochi giorni dal gesto definitivo:

È la prima volta che faccio il consuntivo di un anno non ancor finito.

Nel mio mestiere dunque sono re.

In dieci anni ho fatto tutto. Se penso alle esitazioni di allora. Nella mia vita sono più disperato e perduto di allora. Che cosa ho messo insieme? Niente. [...] Non ho più nulla da desiderare su questa terra, tranne quella cosa che quindici anni di fallimenti ormai escludono. Questo il consuntivo dell'anno non finito, che non finirò. (17 agosto '50)

«Non finito, che non finirò»: passato e futuro arrivano esattamente a coincidere, a farsi l'uno identico all'altro, in una sorta di momento eterotemporale in cui si congiunge la decisione definitiva di chiudere i conti con la propria vita. Anche la frase finale che chiude il *Mestiere di vivere* può leggersi al futuro così come al passato: non scriverò più, perché ormai ho *già deciso* di morire, e sono *già morto*:

Se io sono un essere compiuto e se l'evento è qualcosa di compiuto, io non posso né vivere, né agire; per vivere devo essere incompiuto, aperto per ciò che mi concerne – almeno in tutti i momenti essenziali della mia vita – devo ancora a venire in essere per me stesso sul piano del valore, non coincidere con la mia prezenzialità.⁴⁸

«Perdono tutti e a tutti chiedo perdono» recita l'ultimo messaggio appuntato sulla prima pagina dei *Dialoghi con Leucò* e ritrovato sul comodino della stanza dell'Albergo Roma. Nient'altro in fondo che «quel perdono che è dedicato all'esistere».

3.2. *Gli Appunti critici: tra diario, zibaldone e storia di formazione*

Manganelli lesse il *Mestiere di vivere* alla sua uscita e, secondo le parole di Salvatore Silvano Nigro, «ci si perdette dentro per anni».⁴⁹ All'ombra del magistero di Pavese si mostrano i suoi primi tentativi, gli abbozzi narrativi e i *tâtonnements* esistenziali:

⁴⁸ Bachtin 1988, 12.

⁴⁹ Nigro 2011, 353.

Se leggo due o tre righe, qua e là, del diario di Pavese, ho paura: paura soprattutto di quel terribile cerchio di solitudine, quel ritornare costantemente sul proprio cuore – la peggiore delle abitudini – perché è l'unico termine possibile del nostro dialogo. Quanti anni sono che mi dibatto tra gli stessi problemi? E l'esito – l'esito sarà il medesimo? Sarà quello il mio unico gesto umano, ragionevole, quello che mi parrà in accordo naturale con la realtà, che ora mi è tanto difficile capire?⁵⁰

Opportunamente Cesare Segre ha individuato⁵¹ – per la stretta compenetrazione delle dimensioni di *journal intime* e *journal de travail* – nello Zibaldone leopardiano il celebre antecedente letterario del *Mestiere di vivere*, modello evidentemente sotteso anche agli *Appunti critici* manganelliani che, al di là della generica e dimessa titolazione d'autore, si presentano chiaramente come un discorso diaristico a carattere monologante («autochiacchiere»⁵² è la definizione dell'autore) nel quale annotazioni critico-letterarie si alternano alla registrazione minuziosa di una crisi esistenziale:

Mentre continuo a vivere, sotto l'angoscia di un bombardamento imminente, così che non solo la vita, ma anche la morte non mi appartiene, penso a quale grado di rozzezza [...] può condurre la passione. Per una donna che ha aperto le gambe nove volte, una piccola borghese paurosa dello scandalo, io non ho più idea pressoché di nulla, e mi cibo di piccoli bocconi di libri e di idee, come un malato, senza continuità, senza affetto per la realtà, perché questa si è paurosamente ristretta, e appena mi ricordo – nei momenti di pause dal male – che esistono idee e parole e motivi che hanno sempre morso il mio sangue, la mia anima e il mio cervello più di qualsiasi donna. Per un disordine dell'anima, la passione brucia le librerie, e non vede né colori né statue, né alcuna forma di realtà, ma solo vede “quella cosa” (perché di cosa ormai si tratta, non più di autentica e libera persona).⁵³

Manganelli è preda di uno sconforto che gli sottrae ogni affetto per la realtà: lo stato di abulia a cui è arrivato gli preclude persino il rapporto forte con parole e motivi che gli hanno da sempre «morso il sangue, l'anima e il cervello», quei libri e quelle idee di cui ora soltanto può cibarsi a piccoli bocconi, come un malato. «Per un disordine dell'anima, la passione brucia le librerie»: la passione è proprio quel fuoco che fa terra bruciata attorno all'io.

⁵⁰ 2E, 45r-45v (26-6-55).

⁵¹ Segre 2001, poi in Segre 2005 (da cui si cita), 71.

⁵² 2E, 13v (5-2-55).

⁵³ Ivi, 82 (1-6-55).

La prospettiva del suicidio si affaccia in queste righe per la prima volta, anche se come possibilità in negativo, eventualità preclusa. L'umiliazione totale della passione comporta l'incapacità di avere una volontà, il non essere più padroni non solo della propria vita, ma persino della propria morte:

E potrei arrivare ad ammazzarmi, disprezzandomi e deridendomi, per la disperazione in cui, del tutto meccanicamente, mi ha collocato questa donnetta. È umiliante non essere più padroni della propria morte, e viene dal non essere padroni dell'intelligenza, ché la libertà – anche di morire – non ha sede altrove. Tant'è: dalla difficoltà con cui mi cibo di questo nutrimento mentale, dalla solitudine che i libri non si toccano (un po', allo scrivere) misuro la mia malattia: che è terribile, ancora, e mi lascia in una estrema incertezza sul mio avvenire.⁵⁴

Ricorre di nuovo l'immagine di non riuscire a possedere le idee, l'incapacità di cibarsi dei libri, il desiderio di una tangibilità fisica e corporea della letteratura che Manganelli nei suoi appunti aveva già vagheggiato come imperativo morale della propria idea di critica:

Bisogna arrivare a parlare di cultura come si parla di figa: diciamolo chiaro, se la cultura, se il pensare non è vitale, se non impegna proprio le viscere (e non metaforicamente, perché il pensare è cosa vitale come il morire, è un "fatto", un vero e tangibile oggetto), se non ha anche addosso qualcosa di sporco, di fastidioso, di disgustoso, come è di tutto ciò che appartiene ai visceri, se non è tutto questo, non è che vizio, o malattia, o addobbo: cose di cui è bene, o anche necessario ed onesto, liberarsi (spogliarsi) totalmente.⁵⁵

La rappresentazione icastica di una viscerale connessione di cultura e corpo, la necessità di un rapporto quasi carnale con i libri non implica tanto un contatto fisico, ma l'urgenza di incarnarsi in loro:

Il metodo dello studiare, e dell'usare dello studio come nutrimento di idee, è tutt'uno con il saper coscientemente riconoscere noi stessi, e naturalmente aderirvi. I libri non esistono: ma esiste il nostro farsi carne di loro. E sono anni che mi affatico a cercare il come, e tra i miei libri me ne sto goffo e prepotente come un orso. Sono afflitto da una vera, continua, maligna impotenza, che riconosco affatto estranea al mio carattere... È la mia volgarità, una sorta di fisiologicità intellettuale.⁵⁶

⁵⁴ 2E, 82, (1-6-55).

⁵⁵ 1B, 21r (25-10-51).

⁵⁶ 1B, 33v-34r (29-11-51).

Lo studio e la lettura sono quindi anche un esercizio su di sé, e la «fisiologicità intellettuale» un assimilare, rimasticare i libri fatti carne. E progressivamente, a mano a mano che Manganelli cerca di adeguarsi, spogliandosi di tutto ciò che è ‘vizio, malattia e addobbo’, sembra chiudersi quella che Andrea Cortellessa ha definito la sua «stagione all’Inferno»:⁵⁷

Si, le cose vanno meglio. Da una settimana ho ripreso a lavorare, da dieci giorni non penso alla mors volontaria. Sto lavorando anche su di me: autocritica. Ora che il volto di quella donna è d’assai impallidito, e non più cerco di possedere il suo fantasma argomentando dentro di me disperatamente per ore, posso promettere a me stesso che non accadrà più. Non metterò più la mia vita nella mano puerile di una donna. Chiavare sì, amare no. Una qualche tenerezza può andare [...] – ma con prudenza.⁵⁸

La formazione si completa nella lettura di sé, nell’esercizio dell’autoanalisi (le «autochiacchiere» sono divenute «autocritica») che prelude alla svolta junghiana che avverrà di lì a pochi mesi con l’incontro con Ernst Bernhard.

Ed è proprio sotto forma di addio alla terra dell’infanzia, dell’ineluttabilità di una fase della vita che si chiude (efficacemente rappresentata dalla scomparsa delle fate e dei folletti) che si presenta la lettura di questo snodo esistenziale:

È ora di finirla con le illusioni infantili [...] Diventare uomini è proprio questo amarissimo purificarsi, non ci sono le fate, non ci sono i folletti... Resta il dubbio che ci siano le streghe.⁵⁹

Il divenire adulti è appunto un «amarissimo purificarsi», abbandonare dietro di sé le illusioni consolatorie dell’adolescenza, lasciare per strada i suoi fantasmi. Ed è qui che secondo Manganelli risiede lo scacco⁶⁰ ultimo e la cifra del fallimento di Pavese:

⁵⁷ Cortellessa 2011, 95.

⁵⁸ 2E, 90 (15-7-55)

⁵⁹ Ivi, 90-91. E infine, a qualche mese di distanza, in uno degli ultimi passi degli *Appunti critici*: «Sono felice, perché ho ritrovato la mia immagine quotidiana, e non la perderò più, perché con essa si perde la ragione [...]. È finita un’epoca della mia vita, forse il punto culminante della mia adolescenza. Ho davanti a me la maturità: e cioè, l’umiltà» (2E, 157 [2-1-56]).

⁶⁰ «Scacco» è parola-chiave nell’interpretazione pavesiana, per cui cfr. Segre 2005, 68 che a sua volta rimanda a D. Fernandez, *L’échec de Pavese*, Grasset, Paris 1967.

Pavese accolse in questo modo il mito guida dell'adolescenza: dovunque ci si trovi, la vita è Altrove. L'adolescente è alloggiato ai margini dei simboli, ne scorge la risolutiva interezza, ma non gli è concesso di abitarli. Ha l'impressione di possederne i dati emotivi e mentali della salvezza, ma gliene viene negata la folgorazione esistenziale.⁶¹

Un fallimento coartato da un misto di vita e letteratura, una tensione morale inconciliabile con lo scandalo perpetuo della letteratura, con il suo essere «ascetica e puttana»,⁶² essenzialmente disonesta:

La letteratura italiana del dopoguerra si chiude col fallimento emblematico di Cesare Pavese; fallimento elaborato, progettato, e accanitamente dedotto: giacché in lui la tensione intellettuale era non meno coerente, e fatale, della coatta, angosciosa onestà.

E poiché quegli imperativi e quegli strumenti, la ricognizione di talune immagini conclusive e dell'itinerario idoneo a conseguirle erano e restano uno dei temi intellettuali del nostro tempo, Pavese divenne una figura esemplare, e il suo fallimento. Leggendo la sua prosa, assecondando la dialettica accurata, un poco didattica, delle sue idee, si avverte un fascino puntiglioso e amaro, che può irretire o turbare o scostare; nella sua vita, nella morte, nell'opera, Pavese è scrittore innamorato; un personaggio cui una generazione delegò il proprio tedio smanioso, e dal quale si sentì, secondo il gergo degli innamorati, "compresa".⁶³

Pavese «come scrittore, si propose di conseguire la vita con le parole, reificò la sua metafora, invadente e banale. La sua letteratura volle essere una imitazione della vita, tra figura retorica e animale domestico, voleva toccarla con mani verbali». Ma «di vita, letterariamente, si muore».⁶⁴

Si tratta tuttavia di una conclusione *ex post*, un *consuntivo* scritto ormai quindici anni dopo (1970) da uomo che ha superato i patimenti del vivere, o almeno, dell'adolescenza (come categoria esistenziale, non anagrafica⁶⁵), e che da innamorato disincantato ora può tracciare con un tricolon verbale la traiettoria del rapporto con la figura dello scrittore piemontese: dapprima irretito, poi turbato e infine scostato. In questo senso, il distacco da Pavese coincide con il distacco dal-

⁶¹ G. Manganelli, *Recitava una parte*, «L'Espresso», 12 luglio 1970; ora, con il titolo *Pavese*, in Belpoliti, Cortellessa 2006, 144-45 (da cui si cita).

⁶² Manganelli 1994, 61.

⁶³ Belpoliti, Cortellessa 2006, 144.

⁶⁴ G. Manganelli, *E poi, è un romanziere in similitudine*, «L'Espresso», 12 agosto 1979; poi (col titolo *Pasolini*) in Belpoliti, Cortellessa 2006, 147.

⁶⁵ Cfr. *Il mestiere di vivere*, 16 agosto 1950: «Perché morire? Non sono mai stato così vivo come ora, mai così *adolescente*» (corsivo di Pavese).

l'innamoramento, inteso come adesione totale e incondizionata alla passione. Manganelli camuffa (o forse ascrive) se stesso dietro la generazione che si sentiva compresa dallo scrittore innamorativo, che fonda la propria educazione sentimentale sui due miti della morte quasi sacrificale dell'autore-simbolo (una sorta di Werther del dopoguerra) e della salvezza per mano della donna amata (donna-angelo, ma soprattutto donna-fata):

L'episodio di [segue nome cassato] mi ha rivelato fino a che punto io fossi tornato al mito della salvezza per mano d'altra. Non ci pensiamo più: sono tornato ai miei libri. Mi occorrono gioie prevedibili e controllabili. Anche una tragedia intellettuale non mi fa paura, se non si sottrae alla mia scelta. La passione ha di orribile proprio la liquidazione di ogni scelta.⁶⁶

La soluzione è una: formare se stessi attraverso una narrazione, narrativizzarsi, porsi al centro del mondo e costellare la propria galassia di piccoli eventi senza importanza – «gioie prevedibili e controllabili» – e parallelamente costruire una storia mancata, una trama degli eventi che sarebbero potuti accadere come singola possibilità, il libro parallelo della propria vita: perché «la vita è un luogo, e io ci sono già stato».⁶⁷

Se Manganelli ha dato l'addio ai miti dell'adolescenza, alla terra dei folletti e delle fate, resta ancora il «dubbio che ci siano le streghe», che la donna amata possa anche essere donna-strega. E solo a fatica comprenderà che quello spettrale compagno di viaggio per lui non sarà altro che la letteratura.

«Sono tornato ai miei libri»: in questo fondamentale *Wendepunkt* le letture, i libri circondano e colmano il vuoto, si fanno cartine di tornasole del disagio e suo strumento di lettura:

Un turning-point: *Tonio Kröger* di T. Mann. Questo libro, oltre tutto, mi ha detto molto su di me: e ha colpito, direi, il centro del mio disordine. Era disordine, una sorta di intemperanza, il mio male: non si può insieme desiderare di “vivere” e di “capire”. Avevo chiamato l'attività poetica attività vitale: “ex abundantia

⁶⁶ 2E, 90-91 (15-7-55).

⁶⁷ Belpoliti, Cortellessa 2006, 145. Cfr. anche Bachtin 1979, 15: «Secondo il rapporto diretto, l'autore deve situarsi fuori di sé, vivere se stesso su un piano diverso da quello su cui noi effettivamente viviamo la nostra vita; soltanto a questa condizione egli può integrare se stesso, fino a diventare una totalità, con valori che sono transgredienti rispetto alla vita vissuta dal suo interno e che gli garantiscono il compimento; egli deve diventare *altro* rispetto a se stesso, guardarsi con gli occhi di un altro».

cordis...”. Quale errore: il nucleo del Kröger è tutto qui. Se vivi, se accetti di essere, di avere legami, di sottostare a leggi, di farti, come le cose di questo mondo, solide e perpetue, se accetti la vita come si accetta la natura, devi rinunciare a “vedere” quelle cose.⁶⁸

Tonio Kröger ha detto molto non a lui, ma *su* di lui. Il romanzo coglie nella ferita aperta, facendo breccia nella contraddizione dell’essere e individuando nel «disordine dell’anima» quindi il proprio male irrimediabile. Se l’amore costituisce un vicolo cieco, e il suicidio non è una via d’uscita, il raggiungimento di un punto di equilibrio si ritrova (prima dell’incontro fondamentale con Ernst Bernhard, «l’uomo che mi ha insegnato a mentire»),⁶⁹ quindi a fare letteratura) nei libri, nei romanzi che come liquido di contrasto rendono visibile e leggibile la vita.

Pinocchio, Tonio Kröger, la Sirenetta sono parti di una costellazione unitaria, di un sistema esistenziale, forse anche ontologico, che costruisce le fondamenta *al di sopra* delle quali si adageranno poi le macerie del romanzo.

Riferimenti bibliografici

Arbasino 1964

A. Arbasino, *Certi romanzi*, Feltrinelli, Milano 1964.

Autografo 2011

La “scommemorazione”: Giorgio Manganelli a vent’anni dalla scomparsa, «Autografo», 45 (2011), Interlinea, Novara 2011.

Bachtin 1988

M. Bachtin, *L’autore e l’eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, Einaudi, Torino 1988 [*Estetika slovesnogo tvorcestva*, 1979].

Belpoliti, Cortellessa 2006

M. Belpoliti, A. Cortellessa (a cura di), *Giorgio Manganelli* (numero monografico di RIGA), Marcos y Marcos, Milano 2006.

Bettelheim 1978

B. Bettelheim, *Il mondo incantato*, Feltrinelli, Milano 1978 [*The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*, 1976].

⁶⁸ 2E, 1 (9-4-54).

⁶⁹ In Carotenuto 1977, 147.

- Calvino 1996
I. Calvino, *Sulla fiaba*, Mondadori, Milano 1996.
- Canetti 1980
E. Canetti, *La lingua salvata*, Adelphi, Milano 1980 [*Die gerettete Zunge*, 1977].
- Carotenuto 1977
A. Carotenuto, *Jung e la cultura italiana*, Astrolabio, Roma 1977.
- Collodi 1991
C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, introduzione di P. Citati, Rizzoli, Milano 1991 [1883].
- Cortellessa 2011
A. Cortellessa, *L'amore col telescopio*, in *Autografo* 2011, pp. 79-100.
- Debenedetti 1980
G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano 1980 [1966].
- De Quincey 1985
T. De Quincey, *Confessions of an English Opium-Eater*, Oxford University Press, London 1985 [I. ed. 1822].
- Domenichelli 2007
M. Domenichelli, *Il romanzo di formazione nella tradizione europea* (in Papini, Fioretti, Spignoli 2007, pp. 11-37).
- Foucault 2004
M. Foucault, *L'ordine del discorso*, Einaudi, Torino 2004 [*L'ordre du discours*, 1971].
- Gadda 1992
C.E. Gadda, *Per favore, mi lasci nell'ombra. Interviste e conversazioni radiofoniche (1950-72)*, a cura di C. Vela, Adelphi, Milano 1992.
- Inglese 2007
A. Inglese, *Autobiografia moderna e romanzo di formazione* (in Papini, Fioretti, Spignoli 2007, pp. 141-146).
- Manganelli 1994
G. Manganelli, *Il rumore sottile della prosa*, Adelphi, Milano 1994.
- Manganelli 2001
G. Manganelli, *La penombra mentale. Interviste e conversazioni 1965-1990*, a cura di R. Deidier, Editori Riuniti, Roma 2001.

- Manganelli 2002
G. Manganelli *Pinocchio: un libro parallelo*, Adelphi, Milano 2002 [I. ed. Torino, Einaudi 1977].
- Manganelli 2006
G. Manganelli, *Il Morgante maggiore raccontato da Giorgio Manganelli*, a cura di G. Pulce, Socrates, Roma 2006.
- Manganelli 2011
G. Manganelli, *Ti ucciderò mia capitale*, Adelphi, Milano 2011.
- Martignoni 2011
C. Martignoni, *Sulla genesi del "Pinocchio: un libro parallelo"*, in *Autografo* 2011, pp. 19-52.
- Moretti 1999
F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino 1999.
- Nigro 2011
S.S. Nigro, *Il laboratorio di Giorgio Manganelli*, in Manganelli 2011, pp. 345-372.
- Papini, Fioretti, Spignoli 2007
M.C. Papini, D. Fioretti, T. Spignoli (a cura di), *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, Edizioni ETS, Firenze 2007.
- Propp 1949
V. Propp, *Le radici culturali dei racconti di fate*, Einaudi, Torino 1949.
- Rak 2005
M. Rak, *Logica della fiaba*, Mondadori, Milano 2005.
- Proust 1988
M. Proust, *Sur la lecture*, Actes Sud, Arles 1988 [1905].
- Sanguinetti 2001
E. Sanguinetti, *Ideologia e linguaggio*, Feltrinelli, Milano 2001 [1965].
- Segre 2001
C. Segre, *Il mestiere di morire (Introduzione a C. Pavese, Il mestiere di vivere)*, Einaudi, Torino 2001).
- Segre 2005
C. Segre, *Tempo di bilanci*, Einaudi, Torino 2005.

HELENA JANECZEK

MESSICO E MALE. SU *2066* DI ROBERTO BOLAÑO

L'invito a partecipare al vostro Seminario sul romanzo mi ha suggerito una scelta istintiva e immediata. *2066* di Roberto Bolaño era l'ultimo libro incontrato dove la fatica di attraversare la lettura coincideva con lo stupore infinito che l'arte del romanzo fosse ancora capace di rinnovarsi in modo tanto spericolato e necessario.

So bene di non trovarmi sola con questa percezione. Roberto Bolaño è diventato un autore cult con l'aureola dell'artista irregolare dalla morte prematura, una rara primizia di maledettismo aggiornato dove la biografia è percepita come garanzia e giustificazione di un'eccentrica (e 'autentica') grandezza letteraria. Ma non è questo il cardine della passione che condivido con molti altri scrittori, quella che fa di Bolaño uno *writers' writer* secondo modalità più profonde e vincolanti di quanto non venga in genere implicato con questo termine: non una penna così ardua e innovativa oppure sottile e raffinata da farsi riconoscere in primo luogo dai propri simili, senza che tale riconoscimento costringa a un confronto destabilizzante con la propria concezione letteraria.

Roberto Bolaño è uno scrittore che mette in crisi e, in virtù di un'opera che scardina modelli e schemi di riferimento, un «riapritore di giochi», come lo chiama Nicola Lagioia nel suo saggio tributato a *Uno scrittore per il ventunesimo secolo*.¹

Mi trovo d'accordo sul fatto che Bolaño sia un riapritore di giochi, che rappresenti cioè, malgrado vi abbia sostato per soli tre anni, il primo vero grande scrittore del XXI secolo. Credo tuttavia che l'«apertura» verso qualcosa di diverso, di nuovo, di finalmente rivitalizzante per il mondo letterario giunto pieno di ansie sull'orlo estremo del Novecento, cominci non solo prima di *2066* ma anche prima de *I detective selvaggi*, come minimo da quei magnetici piccoli ambigui affascinanti manufatti che sono i racconti di *Chiamate telefoniche*. Se

¹ <http://www.minimaetmoralia.it/wpuno-re-per-il-ventunesimo-secolo/>

c'è qualcosa attraverso questi libri che Bolaño riesce invece a chiudere (crudelmente, inesorabilmente; non sappiamo nel futuro ma di certo per l'intero lunghissimo decennio che ci separa dall'11 settembre newyorkese) è il robusto predominio che la letteratura statunitense fin de siècle era riuscita legittimamente a esercitare. Tra il 1990 e il 2001 negli USA vengono pubblicati libri magnifici come *Il teatro di Sabbath*, *Underworld*, *Pastorale americana*, *Cavalli selvaggi*, *Oltre il confine*, *Infinite Jest*, *L.A. Confidential*, *La macchia umana*... A seguire, però, c'è un imprevisto crollo creativo trattenuto (e forse ancor più fragoroso per questo) su un altissimo e per certi versi inutile livello medio grazie alla rete di protezione intessuta dalle trascorse lezioni di maestri quali Roth, McCarthy, Pynchon, DeLillo. È proprio da questo vuoto improvviso che i più attardati di noi hanno cominciato a sentire l'eco (e la novità) che i libri di Bolaño stavano in realtà irradiando già da qualche anno, e che lo stavano portando a primeggiare grazie anche al fatto di muoversi proprio nei territori sui quali la narrativa nord-americana iniziava a mostrarsi più debole.

Nel mio incontro di seminario erano questi aspetti ciò che ho voluto mettere a fuoco a partire da *2666*, il romanzo dove le riaperture si fanno massimamente evidenti (e non solo rispetto all'orizzonte statunitense chiamato in causa da Lagioia).

Sono anni che in Italia si dibatte su filoni di poetica della narrazione intesi come alternativi, anzi vicendevolmente escludenti: l'opzione realista, aggiornata in formule come il 'ritorno al Reale' o 'docu-fiction', rivalutata come ancella necessaria del neo-impegno, si vede contrapposta a barocchismi, filiazione libresca e citazionista dell'immaginario, giochi postmoderni. Romanzi che decidono di servirsi di strutture fissate e prevedibili per veicolare nel modo più accattivante le proprie preoccupazioni contenutistiche, come *noir* e *thriller*, si scontrano con la convinzione che la vera letteratura debba fondarsi sulla ricerca formale, quasi sempre prevalentemente identificata nella scrittura e nello stile.

Ma applicate a Bolaño e soprattutto a *2666*, queste dicotomie e aporie si sfarinano.

Il romanzo si apre con *La parte dei critici*, fantasmagoria di un universo accademico e metaletterario, per sprofondare nel nucleo centrale *La parte dei delitti*, dove finiscono fusi elementi di giallo, cronaca giudiziaria e *docu-fiction*.

La rivisitazione del femminicidio di Ciudad Juárez qui ribattezzata Santa Teresa, l'enorme blocco centrale verso cui la narrazione converge come una materia siderale risucchiata verso un buco nero, possiede le dimensioni di un poderoso romanzo a sé stante. Il protocollo sempre uguale della scomparsa e del ritrovamento degli esanimi corpi usa-e-getta di donne e bambine, vi funge da palinse-

sto. Discariche, deserto, grandi Suv dai vetri oscurati, *maquiladoras*. Violenza estrema e documenti di precisione pornografica coincidono nello spazio che occupano nel romanzo, nella ripetizione *ad nauseam* dei casi seriali di assassini irrisolti. La mimesi della disumanizzazione convocata sulla pagina non può che passare attraverso lo sfinimento del lettore. Solo entro il monocorde basso continuo dei femmicidi, trovano ospitalità filoni narrativi che veicolano uno sviluppo di storie e abbozzano spiegazioni e significato, sempre però presentandosi come presenze fossili dentro un'oscura e opaca colata lavica. Circondati dall'iperrealtà oscena di stupro e morte, i personaggi più corposi diventano fantasmatici; vuoi che siano frutto di palese invenzione come il ragazzo dal nome Lalo Cura (da *la locura*, la pazzia), vuoi che rimandino a persone esistenti come Sergio González Rodríguez, l'autore di *Ossa nel deserto* che per il suo lavoro d'inchiesta sul femmicidio ha rischiato di finire ammazzato a sua volta. La realtà messicana ha spinto questo scrittore messicano a abbandonare la strada del romanziere sulle orme del *real maravilloso* e mettersi sulle tracce di accadimenti che oltrepassano l'immaginazione. Il suo amico Roberto Bolaño che è forse in primo luogo il liquidatore di un certo realismo magico latinoamericano, riscatta il coraggio dello scrittore fattosi 'detective selvaggio' concedendo alla propria opera d'invenzione tutti gli elementi che González Rodríguez non poteva che esprimere se non con la cautela del saggista e giornalista.

In un romanzo si può dire, mettere in scena tutto. Si può dire che forse dietro alla macelleria femminile c'è l'industria pornografica sacrificale degli *snuff-movies* e soprattutto l'alleanza tra *narcos* ed *élite* politica, giudiziaria e militare. Ma perché quelle trame conservino tutta la potenza della loro scandalosa oscurità, perché non si riducano alla maneggevole contro-storia complottistica di certi *thriller*, (genere al quale, in una certa misura, appartiene persino un romanzo di straordinaria qualità come *Il potere del cane* di Don Winslow), bisogna sottrarle alla ricomposizione in un *plot* univoco. Restano tracce che affiorano per finire in nulla, portano un peso assai minore dell'elencazione delle centinaia di donne morte senza giustizia.

Nella struttura e composizione del buco nero, l'istanza del romanzesco deve fallire, la realtà continuare a superare la fantasia: la realtà di un male irriducibile perché concreto, anzi reificato. Discariche, deserto, Suv, *maquiladoras*, cadaveri di donne violentate. Il male è qualcosa che trascende ogni convocazione finzionale di

senso perché si incarna in quelle vite cancellate, in quella carne morta divenuta spazzatura.

Il male ha spostato la sua frontiera più avanzata nel luogo esemplare di Santa Teresa-Ciudad Juárez, la *bordertown* dominata dal capitalismo delle fabbriche che producono in condizioni di sfruttamento per le aziende e i consumi statunitensi e dal potere criminale e corrotto. Il male in Bolaño non è ridicibile a una lettura storico-politica: però non esiste al di fuori della storia, dell'economia, della politica. Bolaño è uno degli eredi legittimi di Borges (Danilo Kiš è il nome che mi sembra il più necessario affiancargli) che ribaltano l'inquietudine metafisica dello scrittore argentino e, così facendo, affermano un'istanza storico-politica tanto radicale quanto del tutto interna ai loro testi.

L'impianto della *Parte dei delitti* è modulato sulla casistica del femminicidio dal 1993 al 1997 e include la vicenda ricostruita e denunciata in *Ossa nel deserto* del presunto *serial-killer* straniero posto sotto processo e dato in pasto ai media. La modifica maggiore, rispetto ai dati ripresi dall'indagine di Gonzalez Rodriguez, effettuata da Bolaño riguarda la nazionalità dell'imputato: da egiziano, quale era nella realtà, l'unico imputato diventa tedesco, ossia il gigante Klaus Haas, nipote del misterioso scrittore Benno von Arcimboldi sulle cui tracce si muovono i critici della prima parte del romanzo.

La ricerca del sommo scrittore approda dunque a Santa Teresa dove i critici ne scoprono il vero nome – Hans Reiter – e la storia che conclude il romanzo.

La parte di Arcimboldi, che comincia con la Prima Guerra Mondiale e attraversa una buona parte del Secolo breve in Europa, sceglie di affidarsi a un registro predominante comico-grottesco, impastato di detriti culturali che finiscono virati verso il *kitsch* o, forse meglio, addirittura verso il *trash*: il castello di Dracula dove si celebra un festino di baronesse, generali, scrittori e poeti di regime (appunto), ma anche i villaggi breugheliani alla soldato Šveijk (il «villaggio delle Ragazze Chiacchierone», per esempio) dove Hans Reiter trascorre la sua infanzia.

La cultura tedesca ed europea si è asservita al male del nazismo (e dello stalinismo), ne è stata inesorabilmente contagiata e corrotta: dunque quel male è più appropriato restituirlo con deliberato cattivo gusto. In mezzo alla sinistra carnevalata, Hans Reiter, il bambino-alga, il soldato che sogna di annegare felicemente nell'abisso, mantiene caratteri di umanità grazie agli elementi fantastico-

favolosi che lo qualificano come creatura di un altro mondo. Nel dopoguerra Hans diventa Benno von Arcimboldi in ricordo di Boris Ansky, il vero autore dei romanzi di fantascienza dello scrittore sovietico Ivanov caduto vittima di Stalin. Lo pseudonimo nasce dal cenno al pittore cinquecentesco rinvenuto da Reiter nel manoscritto trovato della casa abbandonata dallo scrittore ebreo deportato nei campi di sterminio. I ritratti più conosciuti di Arcimboldo sono composti da *nature morte*; probabilmente la più significativa per la genealogia dell'alias von Arcimboldi è la tela denominata *Il libraio*, l'uomo fatto di libri. Eppure esistono alcuni dipinti che trattano alla stessa stregua non più oggetti, fiori, frutti o animali, ma corpi umani. I volti di Adamo e Eva brulicano di nudi infantili che alludono alla progenitura della specie: quella grottesca allegoria si proietta in avanti, mentre il Benno von Arcimboldi di Bolaño compie il moto contrario: raccoglie in sé i corpi degli scrittori annientati.

Il male del passato si dischiude come una *matrioska* nel personaggio finalmente ritrovato di Hans Reiter, ma ciò accade nel luogo emblematico del male presente, nella città di frontiera divenuta fabbrica di morte a cielo aperto. C'è una linea genealogica, un'eredità precisa che attraverso lo scrittore Arcimboldi passa dal soldato della Wehrmacht Reiter a suo nipote Klaus Haas, l'imputato che dovrebbe svolgere il ruolo di capro espiatorio del femminicidio. In più, la composizione dei cerchi romanzeschi mette in forma che non può esservi nessuna 'parte dei critici', nessun metafisico spazio appartato per la cultura, se il male continua ad agire fisicamente come disumanizzazione e estrema reificazione degli esseri umani.

«La critica della cultura si trova dinnanzi all'ultimo stadio della dialettica di cultura e barbarie. Scrivere una poesia dopo Auschwitz è barbaro e ciò avvelena anche la stessa consapevolezza del perché è divenuto impossibile scrivere oggi poesie».² Sono queste le parole che Theodor Adorno scrisse nel 1949, quelle pervenute a noi nella semplificazione del precetto 'nessuna poesia dopo Auschwitz'.

2666 di Roberto Bolaño è anche questo: un poema in prosa di mille pagine sul nesso osceno tra cultura e barbarie portato oltre le soglie del ventunesimo secolo.

² Adorno 1972, 22.

Riferimenti bibliografici

Adorno 1972

Th. W. Adorno, *Critica della cultura e società*, in Id., *Saggi sulla critica della cultura*, Einaudi, Torino 1972.

Bolaño 2009

R. Bolaño, *2666*, Adelphi, Milano 2009 (la prima traduzione italiana è uscita in due volumi, sempre da Adelphi, nel 2007 e 2008).

González Rodríguez 2006.

S. González Rodríguez, *Ossa nel deserto*, Adelphi, Milano 2006.

Lagioia 2012

N. Lagioia, *Uno scrittore per il XXI secolo*, «minima & moralia», rivista on line, 3 ottobre 2012, <http://www.minimaetmoralia.it/wpuno-re-per-il-ventunesimo-secolo/>

Wislow 2009

D. Wislow, *Il potere del cane*, Einaudi, Torino 2009.

PIA PETERSEN

REALTÀ DELLO SCRITTORE

La realtà è tutto ciò che è, ciò che ha un'esistenza oggettiva e verificabile. Questo è quel che ci dicono tutti i dizionari: la realtà è qualcosa che sta fuori di noi e che non sempre possiamo controllare.

Essere scrittore, essere romanziere, è una condizione ambigua. Significa prima di tutto inserirsi in una lunga tradizione formata da persone che hanno scritto cose meravigliose, fatte per chiarirci, per farci sognare, per aiutarci a capire il mondo. Ma essere scrittore, essere romanziere, è anche ben poca cosa: sempre più scrittori affermano che i romanzi non servono a niente. C'è chi crede che il romanziere sia una versione caricaturale dell'uomo che pensa, e che sarebbe ora che la smettesse con il pensiero per lasciarsi andare all'istinto. Lo scrittore, il romanziere, è trascinato dalle stelle alle stalle. Lo si prende sul serio, quasi fosse un visionario, o lo si caccia dalla città come il peggiore dei bugiardi, come un uomo che inganna gli altri, forte di una tecnica ben precisa (un armamentario vero e proprio) per farlo. Dello scrittore c'è bisogno e al tempo stesso lo si denigra, gli si sputa addosso. Non si sa veramente cosa pensarne. È indispensabile o si può farne a meno? Qual è, precisamente, il suo ruolo? Ha una funzione? È un pedagogo? Ci insegna a vivere? E se invece fosse proprio lui a creare la vita che viviamo?

La realtà dello scrittore? Una perenne battaglia per essere ciò che è. Ma in fondo, che cosa siamo esattamente? Lo scrittore scrive racconti, scrive storie per le persone che le leggono. Le parole di Bruno Gillot, un amico webmaster, mi hanno fatto riflettere: *Io ho solo una realtà ed è la vita che vivo. Per voi scrittori è diverso, avete tutte le realtà che create.* Che lo voglia o no, io nella società sono coinvolta, spesso mio malgrado; giorno dopo giorno subisco le regole che la società mi impone e ne sono condizionata. E questa realtà diventa il mio materiale di lavoro. In mano mia, la realtà det-

ta oggettiva diventa un complesso di tante realtà soggettive, che verranno oggettivate nei miei scritti. Esistono tante realtà quanti sono gli scrittori e ogni scrittore dispone di tutte le realtà dei suoi romanzi.

Lo scrittore ha scritto i miti fondatori, ha dato forma alla storia del mondo, della società, dell'uomo. Questo è il suo lavoro, e lo fa a modo suo. *L'ultima tentazione di Cristo* è un romanzo in cui Nikos Kazantzakis riprende la vita, le sofferenze, i dubbi di Gesù Cristo e riscrive una parte del *Nuovo Testamento*, a modo suo. Lo scrittore ci scrive. Per esistere per davvero, dobbiamo essere scritti.

2. «Ciò di cui non si parla non è mai esistito. Solo l'espressione rende le cose reali»

(Oscar Wilde)

«Rinunciare a nominare significa accettare di affondare»

(Hubert Nyssen)

Gli scrittori hanno scritto la *Bibbia*, il *Nuovo Testamento*, il *Corano*. Platone ha scritto Socrate, Cervantes ha scritto Don Chisciotte, Shakespeare ha scritto Romeo e Giulietta... Socrate esisterebbe se Platone non l'avesse scritto? Gesù esisterebbe se i discepoli non l'avessero scritto? E Dio? Anche lui è stato scritto.

Lo scrittore, il romanziere, pensa di essere inutile: è come se avesse dimenticato che proprio lui ha scritto i miti fondatori. Ha la sensazione che i media e le nuove forme di comunicazione lo rendano superfluo, che siano più bravi di lui. Se uno scrittore si sente dire di essere diventato un argomento di attualità, non ci crede. Pensa che alla gente importino solo le ultime novità, i successi di botteghino, le serie TV, i videogiochi, i *reality show*, la telerealtà...

Le realtà di uno scrittore sono tante cose diverse. Io voglio capire che posto occupa nel mondo e come può svolgere il suo ruolo, scrivere. Abile manipolatore di finzioni, è lui la risposta vivente allo *storytelling*. È lui il primo oppositore alla manfrina che ci impartiscono le leggi di mercato.

Da sempre fuggiamo la realtà perché ci fa paura. L'uomo ha costruito la società per proteggersi da una natura che non sa controllare, per far fronte a una realtà spiacevole. Ha inventato la riscrittura del reale. Per me, questa realtà che fuggiamo è un enorme miste-

ro e il rapporto che ogni essere umano intrattiene con lei è per me un mistero ancora più grande. La magia della vita non è nella vita in quanto tale, ma nella maniera in cui la si percepisce e tuttavia quotidianamente sento dire che nella realtà non c'è niente di magico. Vivere è doloroso, vivere è faticoso. Si lavora, si soffre, si muore. La vita è una grossa fregatura. Un tempo, si pensava ci fosse un paradiso o un *mondo dietro al mondo* o una reincarnazione e il tutto era certo più gratificante. Uno poteva sempre dirsi che una volta sbarazzatosi della vita gli sarebbe spettata una giusta ricompensa: un paradiso, o altre forme di vita. Messa così, la vita sembrava meno ostile, aveva un senso. Ma ora tutti, chi più chi meno, hanno rifiutato l'idea di paradiso e quel che ci resta è il presente della nostra realtà, il qui e ora, i nostri perché.

Se si potesse barattare la realtà con qualcosa di più ospitale, chi rifiuterebbe? Chi non vorrebbe vivere una felicità assoluta? Chi potrebbe dire no a tutte quelle cose che sono state inventate per rendere la vita più comoda? Parlo di casa, automobile, acqua corrente, elettricità, ospedali, aspirapolvere, lavatrice, cellulare, computer... Ci affanniamo per raggiungere un ideale di felicità, quello che crediamo il nostro ideale di felicità. Per impedire che l'avvento della vera realtà non ci sconvolga, in Occidente vige un principio di precauzione che ci obbliga a credere che la nostra realtà sociale sia quella perfetta. Certo, può capitare che uno tsunami ci prenda alla sprovvista, capitano i terremoti, capita che qualche *trader* in libertà ci rovini, ma in generale riusciamo a gestire le cose e a costruire una realtà più piacevole di quella che avremmo senza tutti questi artifici.

A me non serve fuggirla, non mi serve mascherarla, né abbellirla. Cerco di affrontare quel che mi fa paura analizzandolo, scomponendolo, rimettendolo al proprio posto. Mi pare fosse uno dei fondamenti della psicanalisi di Freud: guardare in faccia il problema, palesarlo, in modo che non sia più lui a farla da padrone. Scrivo sulla realtà che ci è data per affrontarla, per sormontare la paura, per ritrovare quella magia che la paura ha annientato. Anziché fuggire o ostentare false apparenze, affronto la realtà.

3. «*L'allucinogeno più potente: la realtà*»

(Émile Ajar)

Esperienza della realtà. Sono solo uno scrittore, solo un romanziere, solo un autore. Non sono nient'altro. Questa è la mia sola identità: scrittore. Ma uno scrittore deve avere delle cose da dire. Deve avere un'esperienza della vita, deve sondarla, deve avere un immaginario proprio. Deve anche avere qualcuno a cui rivolgersi: un orecchio, un'attenzione. Deve avere tempo a disposizione per scoprire la vita, per pensarla. La realtà di uno scrittore è la sua realtà, è la realtà degli altri, la realtà del mondo, è la realtà che egli inventa e interpreta. Ci sono più realtà. Lo scrittore può dire *io*, può dire *lui*. Quando *io* dico uno scrittore, dico al tempo stesso *lui*. Parlo dell'idea di scrittore. *Lui* non è altro che un materiale grezzo, è materia da romanzo, è un concetto universale. Ed *io* non sono niente di più.

Da romanziere vedo la società come una guerra in cui mi trovo costantemente confrontata alle nostre assurdità sociali. E devo reagire. Io sono uno scrittore nel profondo. Sono uno scrittore che interroga la società e i soggetti che la abitano: il denaro, la politica dell'ordine, la schiavitù, la solitudine, la manipolazione e la sottomissione, il rapporto dell'uomo con il mondo e con il sistema. Sono uno scrittore anche quando vado a fare la spesa. Ciò che mi identifica non scompare mai: il mio essere scrittore è sempre presente.

4. «*La via del paradosso è la strada della verità. Per mettere alla prova la realtà, bisogna farla camminare su un filo teso*»

(Oscar Wilde)

Ogni minuto è un'avventura. Benché si tratti di un solo istante in cui non succede niente, nella mente di uno scrittore ogni secondo è materia da romanzo, e va vissuto come tale. In quanto interpreti della nostra realtà, possiamo farne un'avventura, una tragedia, una storia da raccontare e come tale la viviamo. Ogni esperienza nutre il mio immaginario e i *miei* temi riguardano sempre l'uomo, la sua capacità di vivere nel mondo e con se stesso. Ogni volta che mi oppongo a ciò che è, al mondo reale e alle leggi che lo inquadrano, imbastisco un nuovo laboratorio in cui osservare il rapporto basilare uomo-società-uomo (e senza passare per la telerealtà).

Cerco di affinare sempre di più la mia visione del mondo, dell'uomo e della società in cui viviamo.

Uno scrittore deve andare sul campo, proprio come un giornalista. Per avere qualcosa da dire, si deve rischiare ed esplorare ciò che non si conosce. Ma il motore della scrittura è raramente l'esperienza in quanto tale, la spinta è data piuttosto da una domanda. Come si può vivere fuori dalla società? Si può dire di no alla società? È ancora possibile? Ci si può sconnettere?

Uno scrittore ha sempre un rapporto distintivo e specifico con la realtà. A forza di vivere in un romanzo, non vede più la realtà come qualcosa di dato, di obiettivo, ma attraverso il desiderio. La accerchia, la aggira, la sistema a modo suo, la inventa o la reinventa, la manipola. Con l'immaginazione la trasforma in qualcos'altro, per renderla più accettabile, la arricchisce.

L'obbiettivo dello scrittore è la realtà. Nei miei romanzi, la realtà è violenta. Io non la maschero. Non la abbellisco. Non mi rifiuto di vedere di cosa è fatta. La espongo nella sua complessità. Ne mantengo la durezza, l'aridità. La utilizzo come cornice: i miei romanzi si svolgono sempre in case vere, per strade vere e una buona parte dei miei personaggi sono persone vere, con i loro veri nomi.

All'inizio, per comprendere la realtà, leggevo. Mi sembrava ci fossero tante realtà da scoprire e dovevo conoscerle tutte. Sprofondavo nei libri perché solo nei libri affrontavo la realtà. La letteratura era la mia scuola di realtà.

Scrivere è quel momento magico in cui vedo le cose come sono: gli esseri, i nessi, i sistemi. La realtà. Entro nel reale, capisco come funziona. Quale realtà? La mia, la realtà di uno scrittore, quella soggettiva, sempre esposta perché costantemente riscritta. Nei momenti di vuoto tra un romanzo e l'altro, quando non scrivo, sono cieca: non vedo, non capisco niente, non so niente, non ho niente da dire. A dirla tutta, sono un po' scema, sono una larva, una lucertola. Poi comincio un romanzo, scrivo qualche parola, la storia prende forma, si stabilisce una logica, comincio a pensare, a vedere, a comprendere.

5. «*La vita vera è la letteratura*»

(Marcel Proust)

Grazie alla letteratura mi avvicino al reale, alla realtà, a ciò che è in quanto tale. Mi tiro in disparte per vedere le cose come sono, mi sposto nei tagli delle inquadrature, salto da un punto di vista all'altro, scavo tunnel nella realtà. Per me è indispensabile partire da un elemento che sta nella realtà. Qualcosa che mi interroga. Che voglio capire. Che non va come dovrebbe. Un malessere. Una frattura. Un'ingiustizia. Da anni esamino il nesso tra l'uomo e il sistema economico. Vedo un uomo piegato da ciò che lui stesso ha inventato per facilitarsi le cose. Vedo un uomo schiavo della propria creatura, un uomo che considera normale, se non addirittura naturale, perdere la propria umanità purché il sistema sopravviva. Vedo un uomo diventato prodotto economico, un semplice 'vetto-re' in un'organizzazione, un uomo che arriva al punto di definire se stesso in base al sistema economico e non in base all'idea di umanità che potrebbe essersi fatto. Redditività, efficacia, prestazione, capitalizzazione.

Scuola di vita? Scrivendo un romanzo tocco una realtà che è come una parola sottolineata due volte, è lì la mia libertà di scrittore, prendere la realtà per restituirla alla finzione come materia di riflessione. Ma nessuno vuole quei romanzi che dicono la realtà, che la mostrano, che la interrogano: i romanzi che potremmo chiamare 'di vocazione' o 'd'intenzione' vengono eliminati, bistrattati.

6. «*Gridavano: "A morte! È venuto a risvegliare il popolo, a fomentare la rivoluzione"*»(Nikos Kazantzakis, *L'ultima tentazione di Cristo*).

Dicono che sono cupi, tetri, difficili, faticosi, noiosi, dicono che c'è troppo da riflettere, dicono che insomma, basta, relax. Dicono... non mi piace!!

Quotidianamente, il lavoro dello scrittore consiste nell'affrontare lettori, editori, famigliari, detrattori. Perché i detrattori? Perché uno scrittore non è più identificabile con una persona precisa, ma si trasforma nell'essere plasmato da ognuno dei suoi lettori. La sua realtà diventa una telerealtà. I suoi lettori sono dei telelettori. Detrattori poiché i lettori restano convinti della definizione che hanno

dato: scrittore è colui che maneggia la finzione. Un romanzo è un materiale romanzesco che chiamiamo finzione. La finzione è un gioco. Ma le regole non le dicono.

In quanto scrittore sono considerato un creatore di finzioni, una specie di professionista dell'immaginario. Dicono che uno scrittore si riconosce dallo stile, dalla musicalità della sua scrittura. Certo, mi fa piacere essere uno stile, essere una musicalità, ma mi tocca purtroppo essere anche altro. Di qui ambizioni quali cambiare il mondo, pensare attraverso la letteratura. Una formula è stata data, lo scrittore è costretto ad accettarla. Ma quale formula? Quali sono le regole del gioco? Vogliono libri che facciano circolare una verità accettabile, una verità piacevole, una verità su misura. Vogliono emozioni, sensibilità. Vogliono un *happy end*.

Da quando frequento gli ambienti letterari ho imparato una cosa importante: *ciò che un romanzo non deve essere*. Un romanzo non è una verità, né una teoria scientifica, non è un aggiornamento sui fatti in tempo reale, non è un'analisi storica obiettiva, non è una filosofia... Il romanzo non è poesia, non è teatro, non è cinema. Non si scrive con le idee, né con le nozioni. Il romanzo è una finzione, la sua logica è fondata sul *divertissement* e dovrebbe coinvolgere emotivamente. Le cose vanno sentite. Giorno dopo giorno, lo scrittore impara quello che il romanzo non deve essere e quello che il romanzo non può fare. Non si possono fare ripetizioni (bisogna dimostrare di avere un certo vocabolario), non si può essere dogmatici (i lettori non apprezzano certe pedanterie), non si possono affrontare argomenti 'non letterari', non si può essere filosofici (che noia), non si può problematizzare (per far cosa?), non si può dire niente di preciso, si deve mostrare (l'azione, costi quel che costi), non si deve essere didattici, prolissi, letterari, non si deve essere poetici, non si deve essere politici.

Eppure, il romanzo è tutto ciò che non dovrebbe essere.

Distrazione: ecco cosa vogliono i lettori. Vogliono positività. Un atteggiamento che potremmo tradurre con un *Sii rispettoso/sii obbediente*.

La telerealtà è un sintomo, rivela un comportamento. Per uno scrittore non è facile essere se stesso. Deve rimanere entro i limiti che gli sono imposti. Continuano a ripeterci quello che non dobbiamo sperare e a me quello che non devo scrivere, le faccende in cui non mi devo impicciare, le ambizioni che non devo avere. Però io sono uno scrittore da sempre e da sempre voglio cambiare il mondo. È una cosa mia: voglio cambiare il mondo, voglio un

mondo migliore. E ci credo fermamente, senza ombra di dubbio. Ho questa fiamma che mi brucia dentro. Mi dicono che non serve a niente cambiare il mondo. Che si ritorna sempre al punto di partenza. Scuola del mondo? Mi dicono di lasciar perdere, passare ad altro, scrivere libri più allegri, più divertenti, più empatici, libri in cui ci si possa identificare, ritrovare, riconoscere. Mi dicono che è meglio scrivere favole, così il lettore ci ritrova i suoi sogni. Mi chiedono di creare illusioni, imbrogliare la gente, fingere che il mondo mi piaccia così com'è, che mi piacciono le persone, che ho emozioni profonde, che mi sento chiamata in causa. Per dimostrare quanto io ami il mio prossimo, dovrei dargli quello che vuole, fargli credere che va tutto bene, che non c'è da preoccuparsi. Mi dicono di non pensare più a queste cose qui, alle diverse realtà del mondo, mi dicono che non è roba che mi compete, che non devo infastidire i lettori, che devo smettere di lottare.

Una letteratura che sia scuola del mondo è ancora possibile? Solo il fatto di porla, questa domanda, fa capire come stanno le cose.

La pressione del mondo esterno obbliga lo scrittore ad essere quasi sul piede di guerra.

Non si tratta solo dello scrittore e della realtà che egli elabora, osserva, pensa, percepisce. Il romanzo lo scrive lui, ma chi lo legge? Lo scrittore ha davvero il diritto di scrivere?

La società si rifiuta di pensare, ma non lo nega allo scrittore. Finché lo fa a casa sua. Anche lo scrittore entra nella logica economica: deve interessare un certo tipo pubblico, essere redditizio. *Si capisce, no? Mica possiamo investire in perdita.* Questo spinge all'autocensura. Scrivo quel che piace, quel che conquista, quel che si legge. Huxley parla dell'infinito appetito per le distrazioni, dice che non c'è più bisogno di censura dato che il lettore si censura da solo. Perché al lettore non frega niente di come va il mondo. Il lettore ha subito una mutazione. Non è più quel lettore che affrontava un'opera *obiettiva*. No, lui, ora, partecipa.

Un tempo, la censura esisteva perché la parola scritta aveva un valore. Attraverso un romanzo si poteva provare ad aggirare le interdizioni e dire le cose come stavano: si poteva riprendersi il proprio diritto di parola mascherando le parole.

Nei miei romanzi provo ad afferrare il lettore condividendo con lui le domande che mi sembrano importanti. Voglio che pensi, che senta le cose. Ma la realtà sociale oggi si rifiuta di pensare. Facciamo di tutto pur di non farci domande (la vita è già dura a sufficienza), pur di non prendere posizione, pur di non agire (e il tempo

dove lo troviamo?). La riflessione e il senso critico sono rimpiazzati da un *Mi piace, Condividi*.

Una valanga di informazioni ci travolge. Su qualsiasi questione sanno spiegarci come siamo messi, a che punto siamo. Siamo sotto influenza mediatica. Con tutte queste nozioni, con questo sovraccarico di nozioni, non ci vediamo più chiaro. Non ci capiamo proprio niente. Non abbiamo più tempo per verificare un'informazione, meno ancora per contestualizzarla. A un'informazione ne segue subito un'altra altrettanto importante. Immagazziniamo tonnellate di informazioni, tutte ugualmente importanti, e non riusciamo più a selezionare, a collegare, a cavarci qualcosa che somigli a una comprensione del mondo. Impossibile giudicare. Ma le cose sono legate, sono sullo stesso piano. Come capirci qualcosa? Una vita in stile *zapping*, una vita frammentata, impedisce la continuità di pensiero. Poter seguire un filo conduttore è necessario al pensiero. Per organizzare le idee e dare giudizi è necessario fare collegamenti. A questo si aggiunga il fatto che ormai vediamo le cose in un'ottica di spettacolo. Non vogliamo più vedere il mondo in quanto tale. E così siamo pane per gli *storyteller*, loro ci danno quel che noi chiediamo.

Il *reality-show* mostra la realtà com'è veramente, naturale, allo stato brado. Mostra la banalità della vita quotidiana, mostra la realtà spontanea delle persone.

Il *reality-show* ci mostra la vera vita autentica di gente qualunque. In quanto naturale, questa realtà dovrebbe essere per forza vera, perché mi fa vedere le cose come sono.

Certi di essere nel giusto, prendiamo parte alla vita degli altri e possiamo pure intervenire. *New Paradise*. Gli spettatori partecipano direttamente alla vita interna della trasmissione attraverso il televoto, hanno diritto di vita o di morte. Mi piace. Condividi. Non si argomenta più, non si esaminano più i pro e i contro: le cose sono positive o negative, la valutazione è semplice, basta un clic.

Ogni minimo dettaglio di un *reality show* è scritto, arrangiato, adattato, organizzato secondo un'ottica ben precisa: un staff lavora al montaggio e decide cosa trasmettere. Non c'è niente di spontaneo, se non la stupidità. Ma no, anche quella è voluta: è ciò che vuole il pubblico.

Tutto questo bisogno di realtà non è altro che la voglia di vedere se stessi in televisione.

7. «Dovunque vada, l'uomo incontra solo se stesso»

(Hannah Arendt)

Vogliamo la realtà, ma la realtà che diciamo noi, e la realtà che ci piace è quella che ci assomiglia. Deve esprimermi, rivelarmi. Voglio me stesso. E me stesso in televisione sono io diventato star. Ci guardiamo allo schermo: siamo importanti. Per essere, bisogna essere una star.

Vogliamo che un romanzo ci dia la realtà che ci piace, che ci faccia credere che le nostre vite sono autentiche. Lo scrittore deve opporsi alla telerealtà e sapersi confrontare con gli atteggiamenti che ha generato. La realtà, pur continuando a restare tale, imita il mondo virtuale (deve avere un semblante di realtà empirica). Vogliamo una realtà costruita e sceneggiata in ogni particolare, con tutto quel che serve per divertirci e rassicurarci, vogliamo una realtà su misura che mantenga comunque un'apparenza realista. Il pubblico vota, lo scrittore deve accettare il risultato. Ricordarsi di modificare un dettaglio (star bene attenti di non urtare nessuno), sviluppare un personaggio (un personaggio può essere positivo o negativo), cambiare argomento (ci sono temi letterari e temi non letterari). Meglio scrivere della mamma che di soldi. E lo scrittore deve avere bene in testa il dovere civile dell'*happy end*.

Lo scrittore non deve più istigare a pensare.

Lo scrittore – illusionista, saltimbanco, ventriloquo – sa bene di non avere scampo perché il lettore è sempre più partecipe del suo lavoro. Deve offrire un visione del mondo che non sia vincolante o negativa. Lo scrittore non scrive un romanzo, ma lo costruisce, occupandosi del montaggio. A volte traspone il mondo reale: non lo inventa, lo copia. Ma cambiare un nome, un ruolo o un indirizzo per camuffare la realtà non basta per dirsi creatori di universi immaginari. E cos'è un universo immaginario? Vampiri che combattono? Non è più in un romanzo che possiamo trovare un universo puramente immaginario. L'atteggiamento è cambiato, non sappiamo più andare oltre quel che vediamo, uscire dal quadro. Anche lo scrittore è travolto da una valanga di informazioni. La capacità di trovare nessi è un prodotto dell'immaginazione e oggi non sappiamo più collegare gli elementi tra loro. O meglio: non possiamo più.

Forse la vera domanda non è più cosa può dare la letteratura, o il romanzo, ma cosa il lettore vuole ricevere: l'immagine riflessa di se stesso.

Come scrivere la trama del mondo?

Chi scrive la trama del mondo oggi? Quelli che sanno inventare un mito, una leggenda. Una storia che stia in piedi e che convinca il pubblico. Sceneggiatori della realtà. *Storyteller*. Produttori di miti senza scrupoli. Quelli che hanno scritto i *reality*, che hanno fatto i politici con lo stampino, che scommettono sui depositi di bilancio di un paese.

Quando si parla di realtà, s'intende ciò che è, la vita reale, non la vita che sogniamo, la vita che vorremmo avere, ma la vita com'è. Il mondo non riscritto. La realtà non è la finzione o non lo era fino al giorno in cui *storyteller* di ogni sorta hanno deciso di raccontare la realtà in un modo totalmente diverso da quanto avremmo potuto fare noi: la finzionalizzazione della realtà da parte di un esperto della manipolazione o del *marketing*. Manipolazione della realtà attraverso la finzione.

I nuovi mezzi di comunicazione manipolano le cose come pare a loro. Non si sa più cosa sia vero e cosa non lo sia. Fox News, ad esempio, ingaggia falsi giornalisti per girare falsi reportage su false notizie.

8. «Abbiamo sborsato 3 milioni di dollari per questi canali tv. Decideremo noi cosa sono le informazioni. Vi diremo noi quali sono le ultime notizie»

(David Boylan)

Non esistono né gloria né potere senza una buona storia che ne parli. Si tratta sempre di lasciare una traccia della propria vita. Ad ogni uomo politico serve una buona storia. Lo *storytelling* è un racconto che parla al cuore, non alla ragione: per capire l'importanza dell'emozione e dell'empatia basta vedere come gli uomini politici ci spingano ad accettare l'immensa truffa economica di questi anni.

Con le emozioni non si pensa e con l'empatia non si ragiona. Al dominio dell'emozione si accompagna il divieto di affrontare alcuni argomenti, per preservare le persone suscettibili. Ma a volte capita che un giornalista o uno scrittore trasgrediscano la regola della suscettibilità. Un gruppo di integralisti islamici ha dato fuoco alla sede di «Charlie Hebdo» (giornale satirico francese) per una prima pagina giudicata ingiuriosa (una vignetta mostrava un numero speciale intitolato *Charia hebdo* di cui Maometto sarebbe stato il caporedattore). Roberto Saviano vive sotto scorta perché ha attaccato

la camorra che ora lo vuole morto; dal 1989 Salman Rushdie ha scritto a lungo in clandestinità, colpito da una *fatwa*.

Anche gli *storyteller* scrivono il mondo, inventano i miti, ma sono storie fatte per vendere un prodotto, una proposta politica, o per nascondere un maneggio economico. Non c'è ricerca della verità. Se ne fregano di quel che non funziona, anzi, sfruttano proprio quello che non funziona per guadagnare di più. Il *charity business* è sempre all'opera. Una bella storia che punta dritta al cuore porta soldi ai paesi disagiati, solo che i soldi non arrivano mai a destinazione, eppure la gente continua comunque a mandarne. Gli *storyteller* sono esperti di *marketing*, di pubblicità, di comunicazione, sono gli specialisti dell'emozione. Nel settore commerciale, nel settore industriale, nella scienza, nella politica, nei media: tutti raccontano storie. Tutto passa per una storia. In questo modo ci costringono ad accettare il fatto di essere sorvegliati e braccati in permanenza dalle telecamere, dai microchip: ci dicono che lo fanno per il nostro bene, per proteggerci. E la realtà? Nessuno la vuole, se non forse in un certo tipo di letteratura dove la si trova fatta su misura, o nei *reality*, dove c'è per forza, ma pure lì non è una realtà oggettiva ma una realtà elaborata, truccata per scopi ben precisi. Con una buona storia si vende tutto.

La confessione pubblica è in auge, funziona, commuove: «chiedo scusa e domando perdono». Oggi, con l'aiuto di un buon *storyteller*, perfino Hitler otterrebbe il perdono. È ormai chiaro che l'atteggiamento che vige nella telerealtà ha preso piede: qualsiasi ignominia è accettata, ogni malefatta inquadrata correttamente in un racconto è data per buona. E invece di restare confinato in una trasmissione televisiva, invece di restare entro il limite del *divertissement*, questo tipo di comportamento si normalizza, si banalizza, si espande, come un virus.

Grazie agli *storyteller*, il romanzo si scrive sempre più al di fuori della letteratura, deborda e si diffonde in tutti i campi. La gente esige che le si racconti delle storie. Si domanda alla realtà di ogni giorno, alla realtà quotidiana, di essere una finzione, che si adatti all'idea che ci si fa di una vita perfetta, fondata sulla fortuna e sulla felicità, senza incidenti. Che si tratti di Bush, Sarkozy o Berlusconi, tutti e tre hanno fatto ricorso a degli *storyteller* che riscrivono i loro errori – e le conseguenze le conosciamo – per renderli accettabili. Viviamo in mezzo alle *fake stories*, siamo entrati nell'era narrativa in cui si devono scrivere storie sempre più commoventi, a discapito della verità o della realtà.

9. *La realtà è morta, viva la realtà.*

La finzione sociale è una realtà. L'economia virtuale è una realtà. Gli *storyteller* hanno costruito delle storie perfette. Il principio di precauzione ha generato la finzione sociale. La gente esige un *happy end* a tutti i costi, fin dentro la propria vita. Quel che non ci si aspetta è eliminato.

Un romanzo che si ostina a pensare il mondo non può essere ben visto.

La società, la nostra invenzione principale, la realtà di tutti, non va come vorremmo. Ci sentiamo intrappolati. Senza possibilità di azione sulle nostre vite. Senza possibilità di scelta. E allora, che si fa? Come posso riprendermi la mia vita? Come posso riappropriarmi della possibilità di scegliere da solo? Come posso influire sul mio ambiente senza doverlo soltanto subire?

Il romanzo che oltrepassa il dato sociale, che si ribella contro la distrazione non ha scelta. Deve servirsi della distrazione per trasmettere ciò che vuole trasmettere. Perché?

In un romanzo, si può pensare. Grazie a una narrazione, si può seguire un filo conduttore, partecipare allo sviluppo del pensiero, rimanendo entro i limiti dello spettacolo. Il filo conduttore 'tira'. Ci si può interrogare su cosa sia tutto questo. Il romanzo non è soltanto una specie di scuola del mondo, ma è allo stesso tempo, oggi più che mai, un'occasione per pensare il mondo. Nel romanzo il senso critico riprende il suo senso. Si può fare di tutto, in un romanzo.

Il romanzo, il racconto, diventa così una possibile offensiva contro lo *storytelling* professionale. Lo scrittore diventa argomento di attualità. Il romanziere si muove sullo stesso terreno dello *storyteller*, è anche lui un inventore di storie specializzato e la sua forza è quella di poter pensare in termini linguistici. L'uomo è il suo discorso. Il linguaggio è una storia di parole. Con le parole si può controbattere. Nel campo della narrazione, chi può battersi meglio di uno scrittore?

Traduzione di Delfina Crannascro

ENRICO DE VIVO

ALLA RICERCA DELLA FORMA PERDUTA.
SCUOLA, LETTERATURA E REALTÀ

Il mio amico Mario una volta mi ha raccontato la storia seguente. Qualcosa come una quarantina d'anni fa, non sapendo né avendo forse lui molta voglia di scrivere i temi che assegnavano a scuola, i genitori avevano deciso di mandarlo a lezioni private dal rinomato professor Mirra. Qual era il metodo del professor Mirra? Un metodo molto semplice, consistente nell'assegnare un tema a Mario e poi nel lasciare Mario lì, in un angolino, a scrivere; mentre lui, il professore, seduto in poltrona nella stessa stanza, leggeva romanzi popolari con le copertine illustrate da fumetti a colori, molto diffusi all'epoca. Non spiegava niente? Non dava indicazioni, suggerimenti? Niente, silenzio assoluto. Dopo un paio d'ore, il professore leggeva il tema svolto, apportava qualche correzione e licenziava Mario. Diedero i risultati sperati queste lezioni private? Pare di sì, perché dopo qualche mese Mario si accorse di non avere più difficoltà a scrivere temi, e il professor Mirra occupa ancora oggi, nei suoi ricordi, un posto di rilievo.

È inevitabile rimanere perplessi al cospetto di una storia del genere. Che razza di metodo era quello del professor Mirra? E soprattutto, come poteva risultare efficace? Ci ho pensato a lungo. Poi un bel giorno mi è venuto in mente che in fondo, fino a qualche tempo fa, quello era il metodo più diffuso a scuola per insegnare a scrivere. Metodo *debole*, per così dire, disarmante e disarmato, quasi zen: penna, foglio, silenzio assoluto e abbandono in un angolino (di casa o della classe scolastica). Era l'identico metodo di tutti i miei professori delle scuole elementari, delle medie e del liceo. Grazie a esso, generazioni e generazioni di giovani sono stati avviati alla contemplazione del mondo, e poi dalla contemplazione del mondo alla creazione attraverso il pensiero e le parole, all'in-

venzione di immagini e riflessioni critiche, all'elaborazione di racconti, teorie, ipotesi. In una parola: allo studio. Non esisteva modo migliore per imparare a vedere-pensare-scrivere, le tre attività fondamentali, secondo Nietzsche, per le quali abbiamo bisogno di un maestro. Un'antropotecnica minore, per parafrasare Peter Sloterdijk,¹ ossia una pratica sociale di addestramento, in vista del miglioramento e dell'elevazione di sé: ecco che cos'erano i temi che si scrivevano una volta. Oggi, invece, temi non se ne scrivono più, quasi nessuno sa scriverne e nemmeno a scuola si insegnano più. Del resto, come si fa, nel mondo d'oggi, a insegnare qualcosa che richiede un'applicazione metodica sostanziata di nulla e di tutto allo stesso tempo?

Attraverso la composizione del tema, ciascuno trovava da solo la propria strada, e tutti erano portatori di una differenza e di un'eccezione. Chi per caso si smarriva, come il mio amico Mario, non doveva far altro che affidarsi alla sapienza mite e antica di sciamani paesani come il professor Mirra, che, riabituandolo e allenandolo a pochi e naturali gesti, lo avrebbero ricondotto presto sulla retta via. Il tema scolastico era uno degli strumenti fondamentali di una pratica pedagogica molto poco concentrata sulla prestazione e sui risultati, quasi distratta oserei dire, e aperta perciò a stravaganze e divagazioni di ogni genere; accogliente dunque, e a suo modo efficace. Fino a qualche anno fa eravamo tutti come Mario a casa del professor Mirra: abbandonati in un angolino o in un banco al nostro destino, e dovevamo scrivere. Così imparavamo a *dare forma* al tempo che passa. Nessuno ci diceva come si fa un tema; eppure tutti, in un modo o nell'altro, prima o poi, riuscivano a scrivere il proprio.

Da quando ho cominciato a insegnare Italiano, per alcuni lustri ho letto temi di ragazzini di scuola media, e ho imparato a riconoscere e apprezzare le peculiarità di ciascuna voce, le caratteristiche di un'intonazione, gli estri e le manie, i tic e le fughe, i percorsi nervosi della grafia che spesso erano trascrizioni esatte dei percorsi nervosi quotidiani. Niente più delle scritture dei miei studenti mi rivelava cose tanto profonde sulla vita in generale e sull'essere particolare di ciascuno di loro. Quei testi erano molto simili a delle opere letterarie. Leggere un tema scolastico, per me che sono stato

¹ Cfr. Sloterdijk 2010.

allevato con il ‘metodo Mirra’, era come leggere un capitolo di un romanzo di formazione, e dunque equivaleva a fare un’esperienza nella quale chi leggeva non era meno coinvolto di chi aveva scritto. Ho sempre avuto in mente un progetto, che spero qualcuno un giorno potrà realizzare, di raccogliere i temi scritti da un certo numero di ragazze e ragazzi nel corso di tutta la loro vita scolastica, perché sono convinto che verrebbero fuori dei racconti sorprendenti. Mi rendo conto, d’altro canto, che realizzare un progetto del genere sarà sempre più difficile, perché il tema scolastico volge al tramonto, soppiantato ormai quasi definitivamente da test e quiz. A scuola ai ragazzi nessuno più insegna a scrivere un tema, perché nessuno più sarebbe disposto ad abbandonarli in un angolino in balia delle acque calme e piatte, eppur misteriose, di un foglio bianco. Ma non essere disposti ad abbandonare i ragazzi a scrivere il tema del loro destino non significa affatto prendersene cura con più amorevolezza.

In un saggio intitolato *La società della stanchezza*, il filosofo tedesco Byung-Chul Han spiega che nella «società della prestazione» nella quale viviamo, non esistono più estraneità o eccezioni. Tutto è stato assimilato e *inglobato*, tutto avviene all’interno (del mondo unico e globale, di noi stessi), perché fuori (dal mondo unico e globale, da noi stessi) non siamo più capaci di scorgere niente o forse veramente non accade più niente. Questa situazione di *positività assoluta* spinge l’uomo tardo-moderno alla convinzione di poter fare tutto, in tempi sempre più ristretti e veloci. «La positività del poter-fare è molto più efficace della negatività del dovere. Così, l’inconscio sociale passa dal dovere al poter-fare. Il soggetto di prestazione è più veloce e più produttivo del soggetto d’obbedienza»,² che comunque potrebbe (poteva) dire ‘no’ e avrebbe (aveva) ancora dei margini per svincolarsi, seguendo la strada della propria eccezione. Le parole d’ordine del nostro mondo sono fatte di *convergenze* e *intese* più o meno *larghe* su tutto. Raramente incrociamo dei ‘no’ decisi e netti.

Dire ‘sì’ a tutto, però, non rende affatto più felici né risolve tutti i problemi. Se possiamo fare tutto, non vogliamo farci sfuggire niente, desideriamo fare tutto, ogni stimolo deve avere una risposta, ogni occasione va colta. Siamo oberati, come Prometeo, da una

² Byung-Chul Han 2012, 14.

fatica immane, alla quale per lo più ci condanniamo da soli, sottoponendoci a stress variegati e infiniti. «È il popolo che acconsente al suo male o addirittura lo provoca»,³ diceva Étienne de La Boétie. L'*animal laborans*, come definisce Byung-Chul Han l'uomo tardo-moderno, non ha nessuno in particolare al di sopra di sé che lo obblighi a impegnarsi così freneticamente, ma è egli stesso a costringersi a fare sempre più cose, rimanendo infine vittima di malattie del sistema nervoso gravi e complesse, dalla sindrome di *burnout* al disturbo *borderline* di personalità, dalla depressione al deficit di attenzione e iperattività (ADHD). «La tecnica del tempo e dell'attenzione definita multitasking non costituisce un progresso civilizzante. Il multitasking non è un'abilità di cui sarebbe capace soltanto l'uomo nella società del lavoro e dell'informazione tardo-moderna. Si tratta, piuttosto, di un regresso. Il multitasking infatti si trova già largamente diffuso tra gli animali in natura. È una tecnica dell'attenzione indispensabile per la sopravvivenza nell'habitat selvaggio».⁴ L'animale, mentre mangia, deve controllare i suoi cuccioli, deve difendersi dagli altri predatori e deve tenere sott'occhio il cibo affinché i compagni non glielo sottraggano.

È evidente che è umanamente *impossibile* riuscire a fare tutto il *possibile*, e allora ben presto si è invasi dalla disperazione e dall'esaurimento, dalla frustrazione e dalla noia. L'iperattività e l'iperattenzione finiranno per renderci solo più infelici e annoiati. È la noia il frutto dell'iperlavoro, la noia tardo-moderna dell'*animal laborans* che può fare tutto, ma non trova soddisfazione in niente. Forse uno dei primi a parlare di questa particolare e disperata condizione spirituale, con largo anticipo su tutti i pensatori novecenteschi, è il pastore errante di Leopardi: «O greggia mia.../ Se tu parlar sapessi, io chiederei:/ Dimmi: perché giacendo/ A bell'agio, ozioso,/ S'appaga ogni animale;/ Me, s'io giaccio in riposo, il tedio assale?».⁵ La nostra società sembra avviata sulla china del ritorno allo stato di natura, con la differenza fondamentale che la noia che appartiene agli animali non sarà mai la sua stessa noia. La noia dell'*animal laborans* non ha nulla a che vedere con uno stato felice di abbandono e di riposo, e nemmeno con il *tædium vitae*, che potrebbe pur sempre costituire l'occasione per arri-

³ de La Boétie 2011, 10.

⁴ Byung-Chul Han 2012, 17.

⁵ Leopardi 1987, 87.

vare a concezioni liberatorie, bensì è il frutto amaro derivante dall'iperlavoro e dal conseguente stress. Altro che stoicismo o epicureismo! La noia dei lavoratori-consumatori prometeici non è la noia di chi, nello stato di natura, giace «a bell'agio, ozioso»: è piuttosto la noia – poco tragica e molto adolescenziale – di chi va alla ricerca frenetica di soddisfacenti momentanei, di parole brevi, di orgasmi veloci. Perfino quando si reca in vacanza, l'uomo tardo-moderno non è affatto *vacante*, ma *pieno* di impegni, occupatissimo a visitare musei, monumenti, luoghi speciali: fa il turista, e il turista, come l'uomo della folla, è un essere tetro e sperduto nel vuoto affollato del mondo. «L'appartenenza alla specie avrebbe potuto far conquistare all'animale che lavora per sé un abbandono animale. L'io tardo-moderno, invece, è completamente isolato»,⁶ chiosa Byung-Chul Han. Che cosa possiamo farcene, infatti, di uno stato di natura senza ozio?

Per confermare il suo discorso, Byung-Chul Han ricostruisce una folta tradizione di scrittori annoiati e salvifici, da Nietzsche ad Arendt a Handke, sviluppando una serie di considerazioni sulla contrapposizione tra la vita frenetica dell'*animal laborans* e la vita contemplativa di un uomo che probabilmente ancora non conosciamo, o del quale abbiamo perso la memoria. In particolare, trovo interessante un'immagine di Walter Benjamin, secondo il quale la noia è «un caldo panno grigio, rivestito all'interno di fodera di seta dai più smaglianti colori», nel quale «ci avvolgiamo quando sogniamo».⁷ Se penso al rito dei temi celebrato a casa del professor Mirra dal mio amico Mario per imparare a vedere-pensare-scrivere, penso a qualcosa del genere: a una situazione prosaica e ordinaria, profondamente noiosa e grigia, ma proprio per questo anche onirica, foderata delle immagini che ghermiscono chiunque si trovi in uno stato di abbandono, più o meno costretto od obbligato. Soltanto nei sogni, o nei momenti di profonda concentrazione, quando pensiamo con intensità o *ricordiamo il tempo perduto*, l'attenzione, convergendo in un solo punto, rende la contemplazione del mondo limpida e felice, rilassata e pacifica. «Paul Cézanne, questo maestro dell'attenzione profonda, contemplativa», ricorda Byung-Chul Han, «ha osservato una volta che sarebbe stato in grado di vedere anche l'odore delle cose. La visualizzazione degli odori richiede

⁶ Byung-Chul Han 2012, 23.

⁷ Byung-Chul Han 2012, 18.

un'attenzione profonda. Nello stato contemplativo ci si ritrae, per così dire, fuori di sé e ci si immerge nelle cose. Merleau-Ponty descrive la visione contemplativa del paesaggio presente in Cézanne come un'alienazione o una de-interiorizzazione».⁸

Il saggio di Byung-Chul Han si conclude, mutuando definizioni e immagini da un famoso testo di Peter Handke, con un elogio della stanchezza, condizione necessaria ed esemplare di tutti gli stati contemplativi. Questo mi riporta alla mente certi ragazzini di una scuola media di Sant'Antonio Abate, in provincia di Napoli, che scrivevano i loro temi dopo aver giocato a pallone nell'ora di ricreazione, estenuati fisicamente, ma del tutto rilassati, liberi da ogni assillo o stress, quasi dormendo sui fogli, sui quali però tracciavano di tanto in tanto, miracolosamente, parole che io poi trovavo di una profondità e verità rare.⁹ Chi scrive un tema si ritrae fuori di sé, nei sogni ricordi fantasie che galleggiano ondeggiando nell'aria e nel paesaggio come le figure in certe pitture medievali, e, guardando le nostre nevrosi, ci invogliano a superare noi stessi.

Quando nel 2007 sono passato a insegnare al liceo, nelle scuole di ogni ordine e grado cominciano ad affacciarsi, con una certa insistenza, non solo come pratiche valutative ma anche formative, i test sponsorizzati dall'Invalsi (*Istituto Nazionale per la Valutazione del Sistema dell'Istruzione*). Ormai questi test – che costituiscono la quintessenza di tutti gli approcci di tipo analitico alla scrittura e al sapere in generale – si somministrano a cominciare dalle scuole elementari, e fin dalla più tenera età si insegna a ragionare secondo la 'logica delle crocette', del tutto estranea al vedere-pensare-scrivere di Nietzsche. Il mio amico Mario ha tre figli che non sono troppo bravi in italiano, e ogni tanto mi chiede se posso fare qualcosa per loro. Il fatto è che io non sono il professor Mirra, e mi sento sempre alquanto imbarazzato e impotente al cospetto di richieste d'aiuto del genere, perché davvero non capisco come si possa 'insegnare a scrivere' nell'epoca dei test Invalsi. Oggi leggere e scrivere sono attività regolate su abilità e competenze del tutto estranee al mondo nel quale io e Mario siamo stati educati. Forse non a caso, ogni anno che a scuola arriva il giorno fatidico della

⁸ Byung-Chul Han 2012, 20.

⁹ Cfr. De Vivo 1999, in particolare la prefazione di Gianni Celati, il quale si sofferma anche sugli aspetti che stanno 'intorno' alla scrittura dei ragazzini.

prova nazionale curata dall'Invalsi, mi prende una grande nostalgia dei temi di tanti anni fa (anche se qui, è ovvio, non sto facendo un discorso nostalgico). Si vede subito che gli studenti allineati e sorvegliati nei banchi non saranno mai assorti e abbandonati al proprio destino e ai propri sogni alla maniera del mio amico Mario o dei ragazzini di Sant'Antonio Abate. L'imperativo sotteso ai test Invalsi è rimanere svegli e vigili, stare allerta e ricavare il massimo profitto (una crocetta in più) da qualsiasi attività. Bisogna far sì che tutti capiscano le stesse cose allo stesso modo: l'ideologia di queste prove è tutta qui, perfettamente aderente all'ideologia dominante e alla 'dittatura della maggioranza' e della mediocrità. In questo modo, si sopprimono definitivamente non solo il libero pensiero, ma anche la letteratura e la lettura intese come peculiari momenti formativi nella vita di un individuo. L'Invalsi opera un impietoso lavaggio a secco di racconti poesie romanzi, privandoli della loro qualità più importante – quella formativa appunto – ed esponendoli come occasioni del tutto anodine per l'esercizio di una logica analitica e coercitiva. Le 'capacità di lettura' consistono nel tenere gli occhi sbarrati e la sensibilità allertata su tutti i più reconditi passaggi di un testo qualsiasi, cacciando via ogni partecipazione affettiva e la minima interpretazione frutto dei viaggi e degli zig-zag mentali dell'esperienza. (Dialogo clandestino tra liceali durante il test Invalsi 2013: «La parola *muscolo* viene da *mus*: è una metafora o una metonimia?» – «Secondo me, potrebbe essere un'analogia, intendendo quest'ultima come la matrice di entrambe, metafora e metonimia, e poi...» – «Ma no! Devi solo mettere la crocetta sull'una o sull'altra!»).

La lettura, nella concezione degli ideatori dell'Invalsi (e dei loro colleghi europei e americani), non è più un'esperienza, men che meno un'esperienza che coinvolge il lettore, ridotto a 'correttore' viepiù neutro. La via segnata da questi test è diritta e infinita come un'autostrada senza svincoli: andare andare andare, senza mai fermarsi, senza rifiutare. E sempre in affanno (si contano i minuti); sempre in allerta (attento a quella virgola); sempre con la frustrazione di non aver capito quello che ti ordinano di capire (le 'crocette' esattamente come minuscole stazioni di una via crucis). Come si fa a non odiare la lettura e la letteratura dopo aver trascorso la vita sui test Invalsi? Tutto il succo dei testi spremuto via, solo scorze rinsecchite, da mettersi in tasca e da spendere alla prima occasione di precario lavoro da schiavo. E un'altra cosa che mi colpi-

sce, durante l'esecuzione dei test Invalsi, è la qualità del silenzio che aleggia nelle aule e la tensione dei corpi: un *silenzio fatto di tensione*, non un silenzio rilassato come quello che si percepisce durante lo svolgimento dei temi, quando i ragazzi spesso si sbraccano scompostamente, si rilassano appoggiando una gamba sulla sedia del compagno seduto davanti, si distendono sul banco con la penna in bocca, si perdono con lo sguardo su un punto qualsiasi della lavagna, e l'armonia è una questione collettiva, più importante di qualsiasi performance individuale. Chi scrive un tema, sta insieme agli altri – compagni e maestro reali o immaginari – e contempla il mondo avvolto da un panno grigio foderato di seta colorata, come dice Benjamin. Chi compila i test Invalsi, sa di essere solo e sperduto e che non deve sbagliare, come un soldato allineato in fila, muto e ubbidiente.

I luoghi infelici che sono le aule scolastiche tardo-moderne sono tali soprattutto perché insegniamo ai nostri figli fin da piccoli l'iperattenzione e l'iperattività. La noia contemplativa, di cui parla Merlau-Ponty a proposito di Cézanne, e che caratterizza lo scrittore di temi, non ha più nulla a che vedere con il metodo di insegnamento della scrittura vigente nelle scuole odierne. La noia è sparita, e qualsiasi contemplazione è stata bandita. L'ansia da prestazione è dominante, rispetto al sentimento di abbandono suscitato dalle parole stranianti della traccia di un tema. Lo strumento del test è innanzitutto un grande strumento di livellamento verso il punto medio dove tutto si equivale: l'Egualità, come lo definisce Byung-Chul Han, nei test Invalsi trova una delle sue più chiare manifestazioni. Non si danno più casi particolari, e la perfezione del genere umano sarà raggiunta quando tutti i test risulteranno uguali, cioè eseguiti correttamente. Ma se qualcuno mi chiedesse se i test (Invalsi e non solo) possono essere annoverati tra le pratiche umane che hanno contribuito e contribuiscono all'elevazione di sé, lo escluderei subito, per i seguenti tre motivi: perché non ammettono perfezionamento, estro o acrobazie; perché non liberano dalle paure; perché la *forma* di chi li esegue non può andare verso alcun miglioramento, ma solo verso l'esecuzione *corretta*, peraltro già universalmente scritta e prescritta da qualcun altro.

Ho detto che a scuola nessuno più insegna a scrivere ai ragazzi. Credo sia evidente, a questo punto, in che senso. Non nel senso della correttezza 'formale e contenutistica', bensì proprio nel senso

del 'fare un tema', intendendo quest'ultimo come un'antropotecnica per imparare a vedere-pensare-scrivere, che si apprendeva nelle botteghe di una volta tipo le aule scolastiche felici o le case di certi professori di paese, e, come la tappa di un rito di passaggio, non aveva altra funzione che invogliare i giovani a *dare forma* alla loro vita. «Ogni forma è lenta. Ogni forma è una deviazione. L'economia dell'efficienza e dell'accelerazione la porta alla scomparsa». ¹⁰ *Dare forma* è una questione centrale per una buona esecuzione di un tema perché fondamentale è *deviare* nella direzione giusta del proprio destino e della propria eccezione. E qui bisogna citare l'altra faccia dei test Invalsi, ovvero le scuole di 'scrittura creativa', che veicolano un'idea tecnicistica e astratta della scrittura, precisamente opposta al *dare forma* di cui sopra, ma in sintonia insospettata con i test Invalsi. I rassicuranti docenti di 'scrittura creativa', armati di arzigogolati progetti, spesso finanziati dalle sempre più sbandate scuole pubbliche e private, riducendo la questione formale a un fatto tecnico, sanciscono la definitiva mortificazione dello spirito contemplativo e *deviante*, standardizzando e serializzando i processi di elaborazione linguistica. È scontato che gli esperti di 'scrittura creativa' non sarebbero mai capaci di scrivere un tema, in cui il punto di partenza e la misura di tutto non è una scialba e sterile sapienza tecnica d'importazione, ma la propria ignoranza, che lungi dall'essere un ostacolo al rinvenimento di una forma, ne costituisce l'ineludibile elemento di forza e di visione: «L'uomo, per l'indiffinita natura della mente umana, ove questa si rovesci nell'ignoranza, egli fa sé regola dell'universo», diceva Giambattista Vico. ¹¹ Il 'metodo Mirra' e il metodo delle scuole di 'scrittura creativa' sono agli antipodi, separati da un abisso, come quello che separa povertà e ricchezza, o contemplazione e stress. Il 'metodo Mirra' è rivolto all'individuo che 'fa sé regola dell'universo'; il metodo Invalsi e quello delle scuole di 'scrittura creativa' si rivolgono invece all'uomo della folla, che *fa il conformismo di massa regola dell'universo*. Capita così che nella 'società della prestazione', già affannata e stressata, sempre più gente si sobbarchi, oltre alle innumerevoli occupazioni quotidiane, anche l'impegno di andare a seguire il corso di 'scrittura creativa' per 'imparare a narrare', come recita ad esempio la pubblicità della *Scuola Holden*. Al contrario, chi scrive un tema, innanzitutto lo scrive perché

¹⁰ Byung-Chul Han 2012, 37.

¹¹ Vico 1998, 173.

deve scriverlo, per cui potrebbe, se lo preferisse, farne a meno, sapendo che anche così ‘avrebbe narrato la sua storia’; e poi, impara ad affrontare con sicurezza tutto ciò che si trova sperduto e non identificabile all’esterno, forse proprio perché è obbligato ad affidarsi con coraggio alla navigazione in mare aperto e alla *volta do mar* della propria ignoranza.¹²

È fuor di dubbio che il mondo in cui si eseguono i test Invalsi non è più il mondo in cui si svolgevano i temi. Quest’ultimo era un mondo in perenne gestazione, il primo presume di esser già perfettamente compiuto, senza più nulla da scoprire. Ma se, come annota in maniera illuminante Byung-Chul Han, «l’eccessivo aumento delle prestazioni porta all’infarto dell’anima», forse faremmo bene ad attingere ancora alla sapienza riposta nell’antropotecnica dialogica del tema scolastico. I temi sono una buona occasione per tornare ad *allenarsi con gli dèi*, e potrebbero essere d’aiuto perfino nella cura delle malattie nevrotiche nella ‘società della prestazione’. Nelle scuole del futuro, che, secondo alcune ipotesi, dovrebbero superare l’impostazione contenutistica e disciplinare per diventare vere e proprie palestre dell’intelligenza, dove ci si eserciti innanzitutto a diventare se stessi; in queste scuole, dunque, né test Invalsi, né corsi di scrittura creativa, ma temi, sempre e soltanto prosaici temi, svolti magari sotto la guida di un maestro (allenatore) discreto. Invece che l’intensificazione degli stimoli, l’acutizzazione dell’attenzione e l’accanimento terapeutico, l’abbandono ai meccanismi e alla ritualità più ‘calma’ di una scrittura vaga e che cerca da sé la propria *forma*, il proprio *essere in forma*. «Per mancanza di calma», scriveva Nietzsche, «la nostra civiltà sbocca in una nuova barbarie. In nessun’epoca si attribuì maggior valore agli attivi, cioè ai senza riposo. È dunque una delle necessarie correzioni che si devono apportare al carattere dell’umanità quella di rafforzare in larga misura l’elemento contemplativo».¹³ Se non vogliamo allevare nevrotici e isteriche, riducendo il mondo a una clinica per malattie mentali dove la normalità sarà la malattia stessa, altra strada non c’è: dobbiamo trovare gli strumenti giusti che ci aiutino a *essere in forma*, che ci abituino a una *ricerca della forma* che duri per tutta la vita.

¹² Cfr. Sloterdijk 2004, 59-61.

¹³ Byung-Chul Han 2012, 20.

Nessun picco vertiginoso, nessun talento genuino, nessuna intuizione fondata riescono più a mettere in dubbio l'esistente. Il talento non formattabile è castigato, l'intuizione che apre nuovi varchi è mortificata in favore dell'analisi sterile e dell'acribia... Devo confessare che sempre più spesso, per superare qualcuna delle tristezze che – mi rendo conto – devo aver fatto trapelare anche da questo scritto, senza far circolare troppo la notizia tra i colleghi, un po' di contrabbando e un po' di soppiatto, continuo ad assegnare temi ai miei studenti liceali. «Quest'anno hai incontrato per la prima volta la filosofia. A che cosa serve, secondo te, questa disciplina? Può essere davvero utile nella vita, oppure, come la letteratura e il latino, serve soltanto ai professori per guadagnarsi da vivere?». Per confezionare una buona traccia non c'è bisogno di grandi circonvoluzioni. Anzi, quanto più si rimane ancorati a una certa ordinarietà, condita giusto con un pizzico di sapienza, tanto migliori saranno gli elaborati. Non bisogna ottundere il pensiero con ipotesi o concetti elaborati, bensì disporlo ad aprirsi con fiducia sul mondo. E per far questo, basta un piccolo stimolo, un tocco, un minimo segnale che risvegli l'immaginazione. «Descrivi la società perfetta»; oppure: «La narratologia, che hai studiato l'anno scorso e ripreso quest'anno, secondo te, aiuta a comprendere davvero il fine ultimo di un testo letterario?»; oppure: «Commenta questa affermazione di Pierre de Coubertin, tratta dalle sue *Memorie olimpiche*: "Musica e sport per me sono stati sempre i migliori 'isolatori', i più fecondi strumenti per raccogliersi e meditare, come pure potenti incitatori alla perseveranza e, per così dire, 'messaggi della volontà'»; o ancora: «Sorge il sospetto che la scuola, a volte, si regga sull'ipocrisia. Ad esempio, i recenti atti vandalici verificatisi nel nostro Liceo (infestazione da creolina), a tuo parere, hanno reso felici o infelici gli studenti?». Si potrebbe anche pensare a programmare un percorso espressivo, con scale di intensità degli argomenti, a partire dall'inizio di un ciclo di studi fino alla cosiddetta maturità, magari nell'ottica della vita scritta nei temi come per capitoli di un romanzo di formazione.

In ogni caso, al di là di qualsiasi nostalgia, continuare ad assegnare temi (e a svolgerne anch'io, per me stesso, come in fondo hanno fatto tanti scrittori, tra i quali voglio ricordare qui Umberto Pavia) fa parte del mio personale modo di resistere alle strategie invalidanti e anacronistiche dell'Invalsi – strategie buone per preparare orde di schiavi adatti soltanto a individuare prevedibili 'cro-

cette', non gente che pensa, come si diceva una volta, 'criticamente'. Perché poi, a dirla tutta, il proliferare dei test non significa affatto che il 'pensiero critico' va scomparendo. Semplicemente si è ritirato (lo hanno ritirato) dalla scuola pubblica, mentre è risaputo che continua a serpeggiare in costosissimi ed elitari istituti, dove non solo la musica, la letteratura, il latino continuano a essere insegnati, ma questioni e modalità di pensiero del genere di quelle che provo a porre io con il mio metodo di contrabbando, sono tutt'altro che trascurate. C'è qualcuno che vorrebbe il mondo futuro composto, da una parte, da masse di 'invalidati mentali' senza altra abilità che quella di eseguire i più prevedibili e ottusi compiti, e dall'altra da un'élite sempre più ristretta di gente che sa fin troppo bene quello che fa e che vuole. Io, ricordandomi del professor Mirra, assegno temi per portare avanti una tradizione che è l'unica che capisco e accolgo, che consente a tutti, con poco, lo sviluppo di capacità di pensiero autonome e agevola la resistenza agli stress nervosi nella 'società della prestazione', aiutando così a raggiungere con naturalezza la forma migliore.

A volte, la conferma a queste mie idee mi illudo di trovarla nelle classi in cui, appena ho completato la dettatura della traccia di un tema, scorgo i volti rilassati e ben disposti a mettersi a scrivere dei miei studenti, i quali, avendo scansato per l'ennesima volta la famigerata 'analisi del testo', si apprestano a contemplare e ricreare il mondo dal loro angolino sperduto. E ripenso alle parole che pronunciò Eraclito quando lo trovarono che si riscaldava vicino a un forno: «Anche qui sono presenti gli dèi».¹⁴

Riferimenti bibliografici

de La Boétie 2011

É. de La Boétie, *Discorso sulla servitù volontaria*, Chiarelettere, Milano 2011.

De Vivo 1999

E. De Vivo (ed.), *Racconti impensati di ragazzini*, Feltrinelli, Milano 1999.

¹⁴ Heidegger 1995, 91.

- Byung-Chul Han 2012
Byung-Chul Han, *La società della stanchezza*, Nottetempo, Roma 2012.
- Heidegger 1995
M. Heidegger, *Lettera sull'«Umanismo»*, Adelphi, Milano 1995.
- Leopardi 1987
G. Leopardi, *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, in *Poesie e prose I*, Mondadori, Milano 1987.
- Sloterdijk 2010
P. Sloterdijk, *Devi cambiare la tua vita*, Raffaello Cortina, Milano 2010.
- Sloterdijk 2004
P. Sloterdijk, *Non siamo stati ancora salvati*, Bompiani, Milano 2004.
- Vico 1998
G.B. Vico, *La scienza nuova*, Rizzoli, Milano 1998.

NOTE BIO-BIBLIOGRAFICHE

Giancarlo ALFANO (1968), insegna dal 2005 Letteratura italiana all'Università, dopo aver lavorato per alcuni anni nella scuola. Alla formazione iniziale, polarizzata tra la letteratura del secondo Novecento e la cultura letteraria del Cinquecento, ha col tempo aggiunto interessi per il Barocco e il Medio Evo. Tra i suoi ultimi libri: *Nelle maglie della voce. Oralità e testualità da Boccaccio a Basile* (2006); *Paesaggi mappe tracciati. Cinque studi su Letteratura e Geografia* (2010); *La cleptomane derubata. Psicoanalisi, letteratura e storia culturale tra Otto e Novecento* (2012); *Un orizzonte permanente. La traccia della guerra nella letteratura italiana del Novecento* (2012). Nel 2013, in équipe con Amedeo Quondam e Maurizio Fiorilla, ha pubblicato per la Bur il nuovo commento al *Decameron* di Giovanni Boccaccio. A questo stesso capolavoro ha dedicato una introduzione alle letture, che sarà pubblicata da Laterza nel gennaio 2014. Coordina adesso una storia della satira in versi in Italia, mentre lavora al commento, anch'esso in équipe, dell'edizione "quarantana" dei *Promessi sposi* (in uscita per la Bur nell'autunno 2014).

Gianni CELATI (Sondrio, 1937), narratore, traduttore di opere letterarie di autori capitali, da Swift a Céline, da Stendhal a Conrad, da Melville a Jack London, da Mark Twain a Michaux, da William Gerhardie a Roland Barthes, a James Joyce. Tra i fondatori della rivista «Il Semplice» (1996-1997), ha esordito con *Comiche* (1970), presentato da Italo Calvino, pubblicando in seguito *Le avventure di Guizzard* (1972, 1994), il saggio *Finzioni occidentali* (1975, 1986, 2001), *La banda dei sospiri* (1976, 1998), *Lunario del paradiso* (1978, 1996), *Narratori delle pianure* (1985, 1998), *Quattro novelle sulle apparenze* (1986, 1996), *La farsa dei tre clandestini. Un adattamento dai Marx Brothers* (1987), *Verso la foce* (1990, 1992), *Parlamenti Buffi* (1990), *L'Orlando innamorato raccontato in prosa* (1994), *Recita dell'attore Vecchiatto nel teatro*

di Rio Saliceto (1996), *Avventure in Africa* (1998, 2000), *Cinema naturale* (2001, 2003), *Fata Morgana* (2005), *Vite di pascolanti* (2006), *Costumi degli italiani, vol. 1: un eroe moderno* (2008), *Costumi degli italiani, vol. 2: Il benessere arriva in casa Pucci* (2008), *Sonetti del Badalucco nell'Italia odierna* (2010), *Conversazioni del vento volatore* (2011), *Passar la vita a Diol Kadd. Diari 2003-2006* (2011). Ha curato con Daniele Benati l'antologia *Storie di solitari americani* (2006) e l'edizione definitiva di *Alice disambiantata* (2007, prima edizione 1978). È autore documentari: *Strada provinciale delle anime* (1991), *Il mondo di Luigi Ghirri* (1998) e *Visioni di case che crollano* (2002) e *Dioll Kadd* (2011, nuova edizione 2012). Nel 2013 ha pubblicato presso Einaudi la nuova traduzione dell'*Ulysses* di James Joyce.

Enrico DE VIVO (Nocera Inferiore, 1963), ha pubblicato nel 1999 *Racconti impensati di ragazzini* (Feltrinelli) e nel 2004 ha curato l'antologia *Il fior fiore di Zibaldoni e altre meraviglie* (Edit Santoro). Nel 2009 ha pubblicato *Divagazioni stanziali*, primo volume della collana *Questo è quel mondo*, che cura per l'editore QuiEdit di Verona. Nel 2013 è uscito *Saggi Inventati*, sempre per QuiEdit. Nel 2002 ha fondato la rivista letteraria *Zibaldoni e altre meraviglie*, che dirige tuttora. Ha scritto cinque pezzi in prosa in *Sonetti del Badalucco nell'Italia odierna* (2010) di Gianni Celati. Vive ad Angri, in provincia di Salerno.

Alessandro GAZZOLI (1986) è dottorando di ricerca, iscritto al secondo anno della Scuola di Dottorato in Studi Umanistici, indirizzo Studi letterari, linguistici e filologici presso l'Università di Trento. Si è laureato in Filologia e critica letteraria con una tesi di edizione e commento di un racconto inedito di Giorgio Manganelli, *La notte*. Attualmente si occupa dell'attività di anglista e traduttore dello scrittore milanese e dell'evoluzione del romanzo italiano dal Dopoguerra agli anni Ottanta del Novecento.

Helena JANECZEK è nata nel 1964 a Monaco di Baviera. Si è trasferita in Italia nel 1983. E' autrice della raccolta di poesie in tedesco "Ins Freie" (1989). Ha pubblicato: *Lezione di tenebra* (1997, ripubblicato nel 2011), *Cibo* (2002), *Le rondini di Montecassino* (2010) e *Bloody Cow* (2012). Scrittrice ed editor, collabora con vari quotidiani e periodici. E' redattrice del blog letterario "Nazione Indiana".

Michele MARI (Milano, 1955). Ha pubblicato i romanzi: *Di bestia in bestia* (1989, nuova versione 2013), *Io venía pien d'angoscia a rimirarti* (1990, ripubblicato nel 1998 e nel 2012); *La stiva e l'abisso* (1992, 2002); *Filologia dell'anfibio* (1995, 2009); *Rondini sul filo* (1999); *Tutto il ferro della torre Eiffel* (2002); *Verderame* (2007); *Rosso Floyd* (2010, 2012). Sono inoltre uscite le raccolte di racconti: *Euridice aveva un cane* (1993, ripubblicato nel 2004); *Tu, sanguinosa infanzia* (1997, 1999 e 2009), *Fantasmagonia* (2012). È autore della raccolta di poesie *Cento poesie d'amore a Ladyhawke* (2007). I suoi saggi sono raccolti ne *I demoni e la pasta sfoglia* (2004, nuova edizione accresciuta 2010). Insegna Letteratura italiana presso l'Università Statale di Milano.

Walter NARDON (Zurigo, 1970). Ha scritto racconti e saggi apparsi su varie riviste cartacee e on line. Ha pubblicato il saggio *La parte e l'intero. L'eredità del romanzo in Gianni Celati e Milan Kundera* (2007) e la raccolta di racconti *Il ritardo* (2009). Con Carlo Tirinanzi De Medici ha curato *Pro e contro la trama* (2012). Nel corso del 2013 ha curato la parte dedicata al romanzo europeo del Secondo Ottocento in un Manuale di Letteratura per le scuole secondarie superiori di prossima pubblicazione. Nel gennaio 2014 uscirà da Effigie il suo romanzo *Sibber*. Dottore di ricerca in Narratività e Letterature Comparate, è stato assegnista di ricerca e più volte professore a contratto presso l'Università degli Studi di Trento. Coordinatore del Seminario Internazionale sul Romanzo fin dalla prima edizione, con Massimo Rizzante e Stefano Zangrando ha curato i volumi: *La scoperta del romanzo* (2005), *Finzione e documento nel romanzo* (2008), *Al di là del genere* (2010), *La poesia della prosa* (2011). È redattore della rivista on line "Zibaldoni e altre meraviglie".

Pia PETERSEN, nata a Copenaghen nel 1966, è una scrittrice danese di lingua francese. Dopo gli studi in filosofia, si è dedicata alla narrativa. Ha pubblicato *Le Jeu de la facilité* (2000); *Parfois il discutait avec Dieu* (2004, tradotto in italiano nel 2011 col titolo *La strada è la mia casa*); *Une fenêtre au hasard* (2005, ripubblicato nel 2010); *Passer le pont* (2007); *Iouri* (2009), *Une livre de chair* (2009); *Le Chien de Don Quichotte* (2012), *Un écrivain, un vrai* (2013). Vive fra Marsiglia e Parigi.

Alessandro RAVEGGI (Firenze, 1980), scrive in prosa, poesia e per il teatro. Ha lavorato come ricercatore in Lettere Italiane presso la Universidad Nacional Autónoma de México e in altre università messicane e americane. Insegna attualmente letteratura italiana moderna e contemporanea presso New York University, campus italiano. Tra le sue pubblicazioni: il romanzo *Nella vasca dei terribili piranha* (Effigie, 2012), la serie di racconti *Le vite illustri* («La Repubblica», edizione toscana, 2012-2013), l'ebook *David Foster Wallace* (Edizioni della rivista Doppiozero, di prossima uscita nell'autunno 2013), *La trasfigurazione degli animali in bestie* (Transeuropa 2011), oltre al saggio *Calvino americano. Identità e viaggio nel Nuovo Mondo* (Le Lettere, 2012), due antologie poetiche e a una drammaturgia per le edizioni Titivillus (2003), libri recensiti sui principali quotidiani. Racconti, poesie e reportage sono inoltre apparsi su «Satisfiction», «Doppiozero», «Alfabeta2», «Nazione indiana», «Carmilla», «Il primo amore», «Club Dante», «Poesia», «il verri», «Nuova Prosa», «Il Reportage», «Versodove», «L'immaginazione», «Semicerchio», oltre che in molte antologie, come la recente antologia di narratori toscani *Toscani maledetti* (Piano B edizioni, a cura di Raoul Bruni). Dal 2009 al 2011 ha curato la collana di narrativa di qualità *Novevolt* e il festival letterario *Ultra* di Firenze. <http://colossale.wordpress.com> è il suo blog. Su twitter è @colossale.

Massimo RIZZANTE (1963) è poeta, saggista e traduttore. Ha fatto parte dal 1992 al 1997 del «Seminario sul Romanzo Europeo» diretto a Parigi da Milan Kundera. Dal 1993 al 1996 è stato redattore della rivista letteraria «Baldus». Dal 1994 è redattore della rivista «L'Atelier du roman». Nel 1999 ha pubblicato la raccolta di poesie *Lettere d'amore e altre rovine*, Biblioteca cominiana. Nel 2005 ha tradotto *Il sipario* di M. Kundera, Adelphi; nel 2007 sono usciti *L'albero. Saggi sul romanzo*, Marsilio e la sua seconda raccolta poetica, *Nessuno*, Manni. Nel 2008 ha tradotto *Un incontro* di M. Kundera e curato O.V. de L. Milosz, *Sinfonia di novembre e altre poesie*, Adelphi. Nel 2009 è uscito il saggio *Non siamo gli ultimi*, Effigie, (Premio Dedalus). Nel 2010 ha curato la raccolta poetica M. Crnjanski, *Lamento per Belgrado*, Ponte del Sale, una nuova traduzione dei *Sonnambuli* di H. Broch, Mimesis e ha pubblicato la novella *Ricordi della natura umana*, La Camera Verde. Nel 2011 ha curato M. Torga, *L'universale è il locale meno i muri*, Murene. Nel 2012 ha curato *Scuola del mondo. Nove saggi sul ro-*

manzo del XX secolo, Quodlibet, N. Kactitsis, *Punto vulnerabile*, La Camera Verde e l'antologia poetica di O. Lamborghini, *Il ritorno del dottor Harz e altre poesie*, Scheiwiller Libri. Nel 2013 ha pubblicato la terza raccolta di poesie, *Scuola di calore*, Effigie e ha tradotto M. Kundera, *La festa dell'insignificanza*, Adelphi. Insegna Letteratura Italiana Contemporanea e Letterature Compareate presso l'Università di Trento.

COLLANA «LABIRINTI»

I titoli e gli *abstract* dei volumi precedenti sono consultabili sul sito
<http://www.unitn.it/lettere/14963/collana-labirinti>

- 100 Charles Bauter, *La Rodomontade*, texte établi, annoté et présenté par Laura Rescia, 2007.
- 101 Walter Nardon, *La parte e l'intero. L'eredità del romanzo in Gianni Celati e Milan Kundera*, 2007.
- 102 Carlo Brentari, *La nascita della coscienza simbolica. L'antropologia filosofica di Susanne Langer*, 2007.
- 103 Omar Brino, *L'architettonica della morale. Teoria e storia dell'etica nelle Grundlinien di Schleiermacher*, 2007.
- 104 *Amministrare un Impero: Roma e le sue province*, a cura di Anselmo Baroni, 2007.
- 105 *Narrazione e storia tra Italia e Spagna nel Seicento*, a cura di Clizia Carminati e Valentina Nider, 2007.
- 106 Italo Michele Battafarano, *Mit Luther oder Goethe in Italien. Irritation und Sehnsucht der Deutschen*, 2007.
- 107 *Epigrafa delle Alpi. Bilanci e prospettive*, a cura di Elvira Migliario e Anselmo Baroni, 2007.
- 108 *Sartre e la filosofia del suo tempo*, a cura di Nestore Pirillo, 2008.
- 109 *Finzione e documento nel romanzo*, a cura di Massimo Rizzante, Walter Nardon, Stefano Zangrando, 2008.
- 110 *Quando la vocazione si fa formazione. Atti del Convegno Nazionale in ricordo di Franco Bertoldi*, a cura di Olga Bombardelli e Gino Dalle Fratte, 2008.
- 111 Jan Władysław Woś, *Per la storia delle relazioni italo-polacche nel Novecento*, 2008.
- 112 Herwig Wolfram, Origo. *Ricerca dell'origine e dell'identità nell'Alto Medioevo*, a cura di Giuseppe Albertoni, 2008.
- 113 Italo Michele Battafarano, Hildegart Eilert, *Probleme der Grimmlinghaus-Bibliographie*, 2008.
- 114 *Archivi e comunità tra Medioevo ed età moderna*, a cura di Attilio Bartoli Langeli, Andrea Giorgi, Stefano Moscadelli, 2009.
- 115 Adriana Anastasia, *Ritratto di Erasmo. Un'opera radiofonica di Bruno Maderna*, 2009.
- 116 *Il Bios dei filosofi. Dialogo a più voci sul tipo di vita preferibile*, a cura di Fulvia de Luise, 2009.

- 117 Francesco Petrarca, *De los sonetos, canciones, mandriales y sextinas del gran poeta y orador Francisco Petrarca*, traduzidos de toscano por Salomón Usque (Venecia: 1567), Estudio preliminar y edición crítica de Jordi Canals, 2009.
- 118 Paolo Tamassia, *Sartre e il Novecento*, 2009.
- 119 *On Editing Old Scandinavian Texts: Problems and Perspectives*, edited by Fulvio Ferrari and Massimiliano Bampi, 2009.
- 120 *Mémoire oblige. Riflessioni sull'opera di Primo Levi*, a cura di Ada Neiger, 2009.
- 121 Italo Michele Battafarano, *Von Andreas Gryphius zu Uwe Timm. Deutsche Parallelwege in der Aufnahme von Italiens Kunst, Poesie und Politik*, 2009.
- 122 *Storicità del testo, storicità dell'edizione*, a cura di Fulvio Ferrari e Massimiliano Bampi, 2009.
- 123 Cassiodoro Senatore, *Complexiones in epistulis Pauli apostoli*, a cura di Paolo Gatti, 2009.
- 124 *Al di là del genere*, a cura di Massimo Rizzante, Walter Nardon, Stefano Zangrando, 2010.
- 125 Mirko Casagrande, *Traduzione e codeswitching come strategie discorsive del plurilinguismo canadese*, 2010.
- 126 *Il mondo cavalleresco tra immagine e testo*, a cura di Claudia Demattè, 2010.
- 127 Andrea Rota, *Tra silenzio e parola. Riflessioni sul linguaggio nella letteratura tedesco-orientale dopo il 1989. Christa Wolf e Kurt Drawert*, 2010.
- 128 *Le Immagini nel Testo, il Testo nelle Immagini. Rapporti fra parola e visualità nella tradizione greco-latina*, a cura di L. Belloni, A. Bonandini, G. Ieranò, G. Moretti, 2010.
- 129 Gerardo Acerenza, *Des voix superposées. Plurilinguisme, polyphonie et hybridation langagière dans l'œuvre romanesque de Jacques Ferron*, 2010.
- 130 Alice Bonandini, *Il contrasto menippeo: prosimetro, citazioni e commutazione di codice nell'Apocolocyntosis di Seneca*, 2010.
- 131 *L'allegoria: teorie e forme tra medioevo e modernità*, a cura di Fulvio Ferrari, 2010.
- 132 Adalgisa Mingati, *Vladimir Odoevskij e la svetskaja povest'. Dalle opere giovanili ai racconti della maturità*, 2010.
- 133 Ferruccio Bertini, *Inusitata verba. Studi di lessicografia latina raccolti in occasione del suo settantesimo compleanno* da Paolo Gatti e Caterina Mordegli, 2011.
- 134 *Deutschsprachige Literatur und Dramatik aus der Sicht der Bearbeitung: Ein hermeneutisch-ästhetischer Überblick*, a cura di F. Cambi, F. Ferrari, 2011.
- 135 *La poesia della prosa*, a cura di M. Rizzante, W. Nardon, S. Zangrando, 2011.
- 136 S. Fusari, «Flying into uncharted territory»: *Alitalia's crisis and privatization in the Italian, British and American press*, 2011.

- 137 *Uomini, opere e idee tra Occidente europeo e mondo slavo*, a cura di A. Mingati, D. Cavaion, C. Criveller, 2011
- 138 *Les visites guidées. Discours, interaction, multimodalité*, Jean-Paul Dufiet (éd.), 2012.
- 139 Nicola Ribatti, *Allegorie della memoria. Testo e immagine nella prosa di W. G. Sebald*, 2012.
- 140 *La comprensione. Studi linguistici*, a cura di Serenella Baggio e del gruppo di Italiano scritto del Giscel trentino, 2012.
- 141 *Il prisma di Proteo. Riscritture, ricodificazioni, traduzioni fra Italia e Spagna (sec. XVI-XVIII)*, a cura di Valentina Nider, 2012.
- 142 Serenella Baggio, «Niente retorica». *Liberalismo linguistico nei diari di una signora del Novecento*, 2012.
- 143 *L'acquisizione del tedesco per i bambini parlanti mòcheno. Apprendimento della terza lingua in un contesto bilingue di minoranza*, a cura di Federica Ricci Garotti, 2012.
- 144 *Gruppi, folle, popoli in scena. Persistenza del classico nella storia del teatro europeo*, a cura di Caterina Mordegli, 2012.
- 145 *Democracy and Difference: The US in Multidisciplinary and Comparative Perspectives. Papers from the 21st AISNA Conference*, edited by Giovanna Covi and Lisa Marchi, 2012.
- 146 Maria Micaela Coppola, *The im/possible burden of sisterhood. Donne, femminilità e femminismi in «Spare Rib. A Women's Liberation Magazine»*, 2012.
- 147 *Persona ficta. La personificazione allegorica nella cultura antica fra letteratura, retorica e iconografia*, a cura di Gabriella Moretti e Alice Bonandini, 2012.
- 148 *Pro e contro la trama*, a cura di Walter Nardon e Carlo Tirinanzi De Medici, 2012.
- 149 Sara Culeddu, *Uomo e animale: identità in divenire. Incontri metamorfici in Fuglane di Tarjei Vesaas e in Gepardene di Finn Carling*, 2012.

