

«Divina è la parola»: morte e trasfigurazione dell'avanguardia letteraria in italia

FULVIO SENARDI

POCO PRIMA CHE LA RIBELLIONE CONTRO LA MAREA OMOLOGANTE DEL CONSUMISMO E I FERMENTI CULTURALI PESSIMISTICI, SE NON NIHILISTICI, DEI FRANCOFORTESI SI COAGULASSERO IN UN CLIMA IDEOLOGICO-CULTURALE QUANTO MAI FAVOREVOLE ALLA EFFIMERA ONDATA DELLA NEO-AVANGUARDIA (MA UN PRODROMO FONDATIVO SI ERA AVUTO GIÀ NEL 1961 con l'apparizione dell'antologia, curata da Alfredo Giuliani, *I nuovissimi*), Alberto Moravia aveva scritto sull'«Espresso» (*I miei problemi*, 1962) che

le due tendenze principali della narrativa moderna il realismo e lo sperimentalismo, in apparenza opposte, sono invece affratellate da una comune esigenza. Il realismo non può non insistere su certi contenuti, come per esempio il sesso e il denaro, in quanto questi contenuti sono, nella realtà, strettamente connessi con l'alienazione. Dal canto suo lo sperimentalismo non può non riflettere nelle sue innovazioni e invenzioni tecniche il carattere dell'epoca, un po' come il sismografo registra le scosse del terremoto. Per esempio il monologo interiore rispecchia l'effettivo isolamento dell'individuo nella civiltà di massa; la tecnica del flash-back o tecnica della memoria, il desiderio di evasione da una realtà presente insopportabile; la confusione dei piani della durata la disintegrazione dell'uomo come prodotto storico (Moravia, 1980: 70)

Fulvio Senardi, triestino, ha studiato con Giuseppe Petronio. È stato insegnante di liceo e lettore alle Università di Trier (D) e Zagreb (HR). Attualmente ricopre un incarico analogo all'Università di Pécs (HU). Ha pubblicato numerosi contributi nel campo di Storia della letteratura italiana e della critica, fra i quali i volumi *Tre studi sul teatro tragico italiano tra Manierismo ed Età dell'Arcadia* (1982), *Il punto su: D'Annunzio* (1989), *Gli specchi di Narciso - Aspetti della narrativa italiana di Fine-millennio* (2002). Si è occupato anche di didattica della lingua e della letteratura, curando un'edizione commentata de *Il piacere* di G. D'Annunzio (1995), il «laboratorio didattico» di varie antologie della Letteratura italiana, la sezione *La narrativa degli ultimi due decenni* della *Storia della letteratura italiana* di Grosser-Gugliemino.

Il profilo dello sperimentalismo che egli ci consegna, con un evidente rimando ai grandi narratori del primo Novecento (Pirandello, Proust, Svevo, Joyce, Musil), fa riferimento alla grande rivoluzione delle «macro-strutture» che ha incrinato la tradizione del romanzo ottocentesco, realista e naturalista, provocando una svolta in apparenza definitiva e irreversibile nella storia della narrativa. «In apparenza», si è detto, perché la ferita verrà ben presto sanata e poche tracce resteranno di quella grande rivoluzione nel canone più influente della «tradizione del nuovo».

Qualche tempo dopo, mentre già stavano spegnendosi i fuochi di paglia della neo-avanguardia, Calvino, prendendo posizione (1970) in una polemica pubblica tra Cassola e Citati, dopo aver constatato la presenza sempre più invadente di «romanzi sbiaditi come l'acqua della rigovernatura dei piatti, in cui nuota l'unto di sentimenti ricucinati», chiariva che

a fare il punto su ciò che avviene oggi nei laboratori letterari più specializzati, rileviamo due aspetti che sembrano contraddittori: da una parte il romanzo (o ciò che nella letteratura di ricerca ha preso il posto del romanzo) ha come prima regola il non rimandare più a una storia (a un mondo) fuori dalle proprie pagine, e il lettore è chiamato a seguire solo il procedimento della scrittura, il testo nell'atto dello scriversi; dall'altra parte c'è un convergere di studi, d'analisi su ciò che è (o è stato) il racconto tradizionale in tutte le sue manifestazioni. Mai come oggi questa funzione umana, sempre operante in tutte le fasi della civiltà, che è il narrare, è stata tanto analizzata, smontata e rimontata nei suoi meccanismi elementari, sia come racconto orale (...) sia come racconto scritto (...) o come racconto attraverso immagini (...). Si direbbe che il raccontare stia toccando contemporaneamente il culmine della sua eclisse dai testi creativi e il culmine dell'interesse critico-analitico (Calvino, 1980: 219)

Calvino, è bene specificare, ha appena ultimato *Il castello dei destini incrociati* (1969) e sta per accingersi alla stesura delle *Città invisibili* (1972), libri dove elabora una estetica combinatoria che assegna a processi rigorosamente razionalistici il compito di reggere l'articolazione narrativa; quasi a tradurre in pratica concreta i principi di «auto-referenzialità» e di «ipertrofia narratologica» dei testi creativi enunciati nel citato brano saggistico. E Moravia? Non è difficile individuare nello «sperimentalismo» secondo Calvino una risposta a ciò che lo scrittore romano postulava in una prospettiva ancora influenzata dalle teorie del rispecchiamento: lo sperimentalismo che «riflette nelle sue innovazioni e invenzioni tecniche il carattere dell'epoca, un po' come il sismografo registra le scosse del terremoto» sembra trovare la sua adeguata espressione in una estetica che articola le macro-strutture secondo i parametri del «meccanismo»; come se la letteratura volesse farsi specchio di un capitalismo assurdo, ormai incontrollabilmente, alle dimensioni planetarie di un'inesorabile «macchina mondiale». La coscienza di questa analogia non è tuttavia nettamente esplicitata nei romanzi di Calvino, che si presentano, al contrario, ammantati di una affascinante enigmaticità. E da qui, possiamo aggiungere, la diffidenza nei confronti del secondo Calvino (espressione, è stato detto, di una «letteratura tutta chiusa nella sua sfera separata, autoreferenziale e ormai in gran parte coestensiva all'industria culturale» – Benedetti, 1998: 199) da parte di quella critica di «sinistra» più sensibile

alle esigenze di un messaggio di pedagogica evidenza. Chiudendo la parentesi, va detto tuttavia che lo sperimentalismo secondo Moravia, e quanto da parte sua nel corso dei «difficili» anni '70 (difficili in quanto coincidono con un radicale ripensamento dello statuto della narrativa) andava proponendo Calvino, vanno a collocarsi rispetto alla pratica concreta della letteratura, considerata nella prospettiva dei suoi futuri sviluppi, sulle rotaie di un binario morto. Con degli eredi che, per ciò che riguarda l'idea calviniana di letteratura, devono essere eventualmente individuati, salvo assai sporadici casi italiani, su quel versante della narrativa americana più vicino ad una sensibilità, diciamo, «postmoderna», costituito da scrittori che manipolando le tecniche del *pastiche*, della parodia, del citazionismo, pronti ad un uso ardito del montaggio, confortati da una visione del mondo di taglio decisamente antisostanzialistico, evocano il senso di disorientamento, spaesamento, perdita di identità che caratterizza il soggetto contemporaneo (impossibile non rimandare al libro che più esaurientemente ha svolto queste analisi: Ceserani, 1997).

Per capire però cosa c'entri tutto questo con la morte dell'avanguardia e con la sibillina frase dannunziana che dà il titolo al mio breve contributo, è opportuno far entrare sulla scena un altro protagonista, dopo il breve prologo nel nome di Moravia e di Calvino, esecutori testamentari, anche senza esserne consapevoli, di una tensione sperimentale in via di esaurimento: si tratta del best-seller italiano d'autore, o come è stato altrimenti detto, il «romanzo medio». Dopo aver fatto tuttavia un breve passo indietro per registrare alcune posizioni emerse nell'ambito del Gruppo 63: le cui esperienze avanguardistiche, se vogliamo credere a Muzzioli, disegnano un arco che, partendo dalla «purezza eversiva, necessaria in un primo momento per distinguere il campo dello scontro polemico», finiva per autorizzare, dopo un breve indugio di riflessione e di dibattito, «soluzioni più impure, che magari tornassero a impadronirsi di alcuni modelli mitici, magari ridotti a schemi e a scheletri» (Muzzioli, 1982: 161), fino a giungere addirittura, tramite complesse gestazioni, come specifica Barilli nel 1968 (*Affrontare l'inautentico*, in Muzzioli, 1982: 162), all'«assunzione calcolata e consapevole del romanzesco più trito e codificato». Tutti gli affluenti insomma, anche quelli di corso più impetuoso e irregolare, sembrano inesorabilmente portare acqua, nello spazio di pochi anni, al mulino della narrativa tradizionale, alla cui lenta rivincita è dato infatti di assistere nel decennio successivo e, irrefrenabilmente, negli anni '80, quando viene pienamente recuperata, con uno statuto adatto a tempi consumistici e disimpegnati, la tradizione del romanzo. Un fenomeno determinato, per dirla nel modo più sintetico possibile, dalle esigenze di una società di massa ormai compiutamente alfabetizzata, dalla subordinazione del comparto editoriale a logiche capitalistiche di mercato, dalla caduta o attenuazione delle pregiudiziali ideologiche, dal contatto, infine, sempre più stretto con civiltà letterarie più avanzate sul cammino di una narrativa di massa (con la letteratura di genere e il romanzo di consumo come assi portanti del sistema).

Ed eccoci ritornati, sia pure per torta via, al «romanzo medio», per adottare un sintagma che è stato Ferretti, per primo, a impiegare. È più che ovvio che sarebbe possibile discettare a lungo intorno al nome; ma se è vero che potrebbe non piacere, quello che più conta tuttavia, rimandando ad altra sede le polemiche nominalistiche,

è invece indicare, in generale, i connotati salienti del filone che va a specificare: un filone destinato a diventare presto decisivo per gli assetti della narrativa, nonostante, o forse a causa della sua «identità lasca e generica» (Tani, 1990: 14). Come prima approssimazione allora si potrà affermare che il «romanzo medio» rappresenta un'aggiornata espressione di quella «civiltà letteraria italiana» di cui ha scritto Bollati con parole polemicamente affilate: «combinazione di alta retorica e di elegiaca autoauscultazione esistenziale» – 1983: 203; in altri termini un piccolo mondo di introspezione, di lirismo, di bello stile, ma interpretato, quest'ultimo, con particolare attenzione ai requisiti di leggibilità, e quindi al pubblico, la prima forza d'attrazione della letteratura moderna.

Ma sentiamo Ferretti che ne dà, in sede teorica, il profilo più convincente; per quanto di carattere volutamente elastico e, sebbene ampiamente argomentato, con un certo margine di indeterminatezza, proprio come consiglia il polimorfismo del suo oggetto:

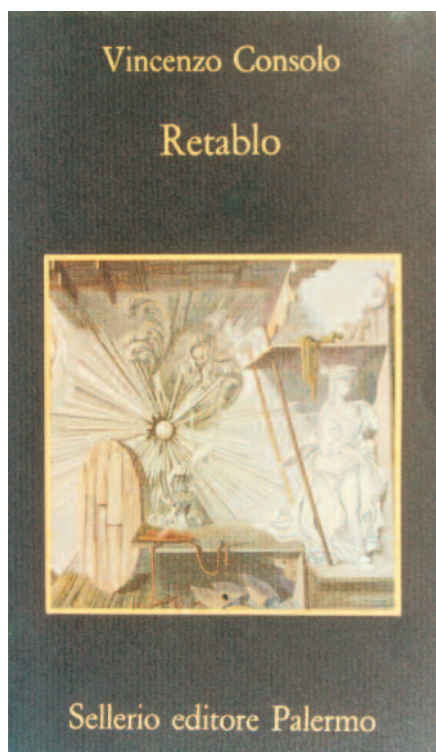
romanzo, in sostanza, di impianto pre-novecentesco, ottenuto spesso dalla dilatazione più o meno programmatica di piccoli nuclei narrativi (...), recuperato da periodiche crisi ed eclissi, «attualizzato» con riferimenti o allusioni alla storia recente, «rinfrescato» con «bagni sociologici» nella realtà contingente, complicato da scandagli familiari e privati, «restaurato» alle aure della prosa poetico-consolatoria, della prosa d'arte, dell'idillio autosufficiente e di altre esperienze novecentesche ritardate (Ferretti, 1983: 20-21)

Contribuiscono a plasmarlo, in un decennale percorso per prove ed errori, gli sforzi paralleli di tanti scrittori, diversi per cultura, vicende personali, aspirazioni; ma tutti protesi a esprimere il proprio talento nel segno del destino più scontato. Un'ondata, che presta si gonfia in una piena, e cui, proprio agli inizi degli anni '80, dà avvio un manipolo di scrittori, e un pugno di libri, di originalità in seguito raramente uguagliata: Tondelli e *Altri libertini*, De Carlo e *Treno di panna*, Eco e il *Nome della Rosa*, ecc. (mi permetto di rimandare, per una analisi più distesa, al mio *Gli specchi di Narciso*). Libri e scrittori che mostrano strade e soluzioni per la rinascita trionfale della narrativa in una Paese che uscito con qualche graffio e tanto cinismo in più da anni di crisi profonda, sente di nuovo il fascino dell'affabulazione: come spiega Eco nella prefazione del romanzo, «Naturalmente, un manoscritto», indicando con la sua solita acutezza il carattere della temperie che contribuiva a legittimare,

negli anni in cui scopro il testo dell'abate Vallet circolava la persuasione che si dovesse scrivere solo impegnandosi sul presente, e per cambiare il mondo. A dieci e più anni di distanza è ora consolazione dell'uomo di lettere (restituito alla sua altissima dignità) che si possa scrivere per puro amor di scrittura (Eco, 1999: 15).

El' *esprit* sperimentale, connaturato all'attività letteraria intesa nel suo senso più alto di ricerca e di invenzione? Sopravvive in un suo piccolo ambito, tale da non ostacolare processi fruitivi che si vogliono quanto più agevoli possibile, visto che nell'«ennemi lecteur» di baudelairiana memoria gli scrittori riconoscono ormai, senza eccessi antagonisti anche se non sempre con mansueta remissività, la suprema istanza

giudicante. Un piccolo ambito che è, per esprimerci con un termine della retorica tradizionale, quello dell'*elocutio*. Si potrebbe pensare, addirittura, per questo interesse focalizzato sulle minime unità dell'espressione, all'insorgere di un'influenza gaddiana, se non fosse che in Gadda, nell'inimitabile Gadda, l'inclinazione espressionistica che trascorre, lessicalmente, dall'alto al basso, dal popolare al colto, dal dialettale al letterario, è il risultato di una fiamma deformante che promana dal di dentro (dalla visione del mondo e dalla sensibilità dello scrittore) con una irresistibile forza tellurica, nutrendosi di una disposizione di sfida e di rancore verso il mondo degli uomini che viene attraversato con spietata indagine lungo le stazioni di una astiosa e auto-punitiva «cognizione del dolore»; mentre nei nuovi scrittori è più spesso bizantinismo, posa snobistica, ornato di fregi ed eleganze non di rado semplicemente giustapposto. Si giunge così al paradosso, se vogliamo irrigidire in una formula le qualificazioni della più promettente narrativa di oggi, di una tensione espressiva, in certi casi perfino esasperatamente virtuosistica sul piano «molecolare» del lessico (una tensione che può giungere utile, del resto, per quegli esercizi di palestra giornalistica cui, anche per ragioni di borsa, essa non è aliena), che si accompagna di solito a macro-strutture «ingenuae», che tendono al paradigma tradizionale, fedeli a modelli di facile leggibilità, dove il piccolo scarto – o lo studiato scandalo –



di una *saison en enfer* relegata nello spazio minimo della singola unità lessicale, può essere pacificamente «normalizzato».

Sarà ora opportuno citare finalmente alcuni nomi, a titolo di pura esemplificazione, in relazione ai vari aspetti di una sensibilità letteraria che non pare azzardato definire «espressionistica»; dal momento che si nutre, con motivazioni ed esiti vari e divergenti, di un filone che è sempre stato presente, magari con modalità «carsiche», nella letteratura italiana, e che qua e là – contesto permettendo – è potuto affiorare con eruzioni improvvise di plurilinguismo, ribollimenti stilistici e lessicali, manipolazioni – raffinate o corrosive – delle più scontate consuetudini linguistiche. Di Gadda, l'ascendenza più diretta, si è già fatto parola; la sua scoperta (nel 1957 viene pubblicato *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana* e la stessa *Cognizione del dolore* esce in forma completa solo nel 1963) ha il senso di un'apparizione numinosa e, in quanto tale, non ammette repliche o imitazioni (di Pizzuto non occorre quasi parlare: il tempo sta dimostrando che si trattava di un geloso amore di Contini, o poco di più). A mediare la sua influenza presso quegli scrittori giovani (categoria ambigua, lo concedo) verso cui scorre il nostro discorso, due figure appartate quanto significative; in primo luogo Luigi Meneghello, scrittore di originale fisionomia che con *Libera nos a malo* (1963) e *Pomo pero* (1974) ha messo

tutto il suo illuminismo e la sua acribia al servizio di un'opera urgente di inventariazione linguistica: se istituti, pesi, cibi, abiti, misure, giochi, ornamenti, utensili, farmaci, usanze domestiche e perfino odori e colori si sono inabissati o stanno inabissandosi – lascia capire – occorre salvare la memoria di una collaudatissima serie di tecniche del vivere infilzando con lo spillo dell'entomologo le parole che per intere generazioni hanno corripo alle 'cose' (Lanaro, 1992: 294)

In Meneghello il mondo del dialetto si manifesta come esperienza prima e originaria, ed è con l'accompagnamento di quel peculiare contorno di lingua che gli oggetti, la natura, i giochi della sua infanzia di campagna riemergono, ma senza sbavature estetizzanti o lacrimoso patetismo, come testimonianze di un universo inabissatosi, che solo una parola teneramente rievocativa può salvare dall'oblio. E poi, uguale ed opposto, come gli elementi in certe allegorie alchemiche, il sontuoso ed esorbitante Consolo (sia per la resa linguistica che per la complessità strutturale) che con *Il sorriso dell'ignoto marinaio* (1976), *Retablo* (1987), ecc., offre il modello di una prosa letterariamente sostenuta, ricca di modulazioni arcaicizzanti e di sapori dialettali, torrenzialità e visionaria, equilibristicamente tesa sul crinale scivoloso che conduce alla prosa d'arte («Era novembre, vicino a San Martino, e tutta la costa ancora si faceva a scaglie, palpitante, come le pietre d'oro dei mosaici del duomo, nei cieli, tra l'ali di pavone degli angeli alle vele, tra frasche di viti e palme ai costoloni, nei capelli fluenti del Pantocrate» – Consolo, 1976: 28).

Sarebbe del tutto improprio, rilevando nell'uno e nell'altro vigorosi fermenti dialettali, pensare a quella retorica delle «piccole patrie» che, pur comprensibile come reazione a certi aspetti della globalizzazione che spiana a rullo ogni diversità (osserva argutamente uno studioso inglese che «più il mondo diventa d'avanguardia più è arcaico» – Eagleton, 2001: 75), sta celebrando i suoi discutibili fasti in alcune regioni

d'Italia, nella sfera della politica e in vari contesti della società civile. In realtà si tratta di ben altro. Bossi è lontano a venire, quando Meneghelo e Consolo, a circa dieci anni di distanza, iniziano a pubblicare; il contesto pertinente è semmai quello che vede, per opera di una sempre più prorompente modernità, la cancellazione dei valori della tradizione, e della civiltà contadina che ne era millenaria custode. Con il risultato di una drastica «sottrazione di memoria», come ha cifrato Garcia Marquèz, alla fine degli anni Sessanta (*Cien años de soledad*, 1967) nella collettiva amnesia che colpisce, in forma epidemica, gli abitanti di Macondo; limpida metafora di processi storico-sociali, prima che culturali che determinano sul piano individuale i traumi dell'alienazione e dello spaesamento: lo sradicamento dalla terra, le migrazioni interne, l'inurbamento in anonimi quartieri-dormitorio sull'orizzonte del grigio, narcotico benessere della società consumistica.

In sintesi allora, pur ammettendo, fra i moventi dell'operazione, il tentativo di reagire – magari aristocraticamente, concediamolo – al matrimonio di interesse (ormai indissolubile, mi pare), fra letteratura istituzionale e letteratura di intrattenimento, in una pronuncia così particolare predomina senza dubbio la consapevolezza che

la parola del dialetto è sempre inchiavichciata alla realtà, per la ragione che è la cosa stessa, appercepita prima che imparassimo a ragionare, e non più sfumata in seguito, dato che ci hanno insegnato a ragionare in un'altra lingua (Meneghelo, 1986: 37)

Consapevolezza che va a intrecciarsi alla convinzione che, allo stato dei fatti, la moltiplicazione della parola nel «McMondo» dominato dell'*infotainment* (l'intreccio, a fini sensazionalistici e pubblicitari, di informazione e intrattenimento) condanna i nomi a non essere più «intieramente riempiti dalle cose» (Consolo, 1976: 98).

Null'altro quindi che il nobile proposito di riaffermare, e rubiamo il verso a Berni, una «letteratura di cose»; per quanto possa suonare paradossale che, allo scopo di riacciuffare quella vita vera che si nasconde elusiva dietro lo schermo sempre più sciattamente opaco del linguaggio d'uso, ci si debba affidare, e a dosi massicce, alla cura omeopatica della scrittura «en artiste». Per quanto riguarda poi il rapporto con il tempo presente, con la storia che sta svolgendosi sotto i nostri balconi, ci sarebbe, anche qui, un lungo discorso da aprire; perché, quasi a confermare l'adagio secondo cui l'apparenza inganna, a queste avventure della lingua, a un primo sguardo così filologicamente appartate, non mancano risvolti di acuminata consapevolezza storico-civile. Quasi a sbugiardare il protagonista di *Retablo* che, con enfasi rabbiosa, si dichiara estraneo al suo tempo e alla sua terra: «Arrasso dalla mia terra e dal mio tempo, via via lontan!» (Consolo, 1987: 104). A smentirlo infatti c'è l'intero impianto ideologico-strutturale del *Sorriso dell'ignoto marinaio*, e quindi *Lo spasimo di Palermo* (1998), mentre, in casa Meneghelo, colpisce l'impegno senza retorica di *Piccoli maestri* (1964, riveduto nel 1976).

In effetti però il segnale d'allarme non suona invano perché fa parte dei rischi naturali di una narrativa di significanti la perdita, se così si può dire, di prospettiva storica; o meglio, la sua trasmutazione in un dato inconsapevole, «minerale», sepolto nella stratigrafia dei materiali. Proprio questa, del resto, mi sembra la scommessa da vincere per un filone che lega la propria identità a forme avanzate di ricerca

espressiva: appropriarsi di quello spazio di consapevolezza civile e di spessore umano che separa il *divertissement* dall'arte autentica; rispondere alle pressanti richieste di senso che giungono tanto dalla collettività quanto dai singoli, lasciandosi «piagare» dalla vita, anche quando realizza arditi progetti di scrittura. In fondo il «calligrafismo», con il suo squisito senso della forma, può integrarsi perfettamente in uno spartito di intonazione civile; proprio come, se mi si passa il paragone, le due bottiglie morandiane che fanno bella mostra, in primo piano, nella stupenda, provocatoria *Crocefissione* di Guttuso del 1941. Se ora apriamo, per riscontri più precisi, la rubrica dell'oggi ci viene subito incontro una singolare figura di scrittore, Michele Mari; il suo esordio risale al 1989 con *Di bestia in bestia – Una storia vera fra languore ed ardore*, libro che si ispira, con ostentata ironia, a quel «gener che da' Goti s'appella» (*ivi*, 132). La trama, che guarda con un occhio al *Gordon Pym* ed un altro al *Frankenstein* di Mary Shelley, racconta la tragica avventura di due studiosi in una misteriosa landa settentrionale dove si trovano coinvolti, mentre la stagione imperversa con nebbie pungenti e gelide bufere, nello scontro fratricida che oppone ad Osac (caos) Osmoc (cosmo), un erudito ritiratosi, per sua propria scelta, ai confini della terra. Ciò che caratterizza il romanzo è però lo stile, orientato secondo modi arcaicizzanti che determinano la *parole* di quasi tutti i personaggi. A partire da una sensibilità nel tempo stesso feticistica e profanatrice, nutrita di venerazione per i monumenti della lingua, ma avvelenata da un'ombra di sospetto che tanta acribia antiquaria non sia che sabbia al vento, illusione e chimera, risarcimento e compensazione: forma, in altre parole, di esistenza mancata. Più fortuna di critica e di pubblico ha avuto l'opera seconda di Michele Mari, *Io venìa pien d'angoscia a rimirarti* (1990), libro che nasce da uno spunto brillante, che vale la pena di raccontare: la passione di Leopardi per la luna, e si tratta naturalmente dell'infelice Giacomo di Recanati, sarebbe scaturita, con i suoi trasporti e le sue angosce, dall'emergere nel giovane poeta di una natura «licantropica». Nuova sconvolgente insorgenza di una eredità genetica risalente ad un antenato secentesco e punto di partenza suggestivo, non c'è che dire, per un racconto teso a effetti di spiazzamento; da qui le fitte pagine di un diario con cui Orazio Carlo, fratello minore del più famoso contino, segue i passi, registra i roveli, racconta il turbamento del fratello sconvolto dalla rivelazione di sé, senza poter nulla cogliere di quella verità che si fa invece presto luce nella mente del lettore:

Tardegaro sta studiando in Biblioteca. Dover tener celati cotesti fogli anche a' suoi occhi è un affanno che si aggiunge al precedente, a tacer che osservarlo così un po' da lungi, e secretamente (...), m'equivala a carpirne la fede, e a far di me un terzo birro che s'aggiri per casa. Ma come svelargli il mio animo, senza distruggere lo scopo della mia osservazione? Se l'oggetto di questa non è altri che lui, e il suo comportamento sempre più strano da qualche tempo in qua? O fingere, simulando, e tradirlo, o rinunciare a giovargli, non se ne esce. Sento de' passi. Addio. (11)

Anche in questo caso il racconto punta tutto sulla qualità della scrittura, di ineccepibile grana filologica. Senza che si possa negare, tuttavia, che la parola di Mari si nutre di ceneri fredde, palpita, con riflessi effettivamente lunari, di una luce algida e cerebrale; fioca fiammella agitata contro l'enigma del presenta, contro l'indecifra-

bilità del nostro tempo, verso la quale scaglia, come gesto di scongiuro, la garanzia del classico, gli echi rassicuranti di lunghe frequentazioni di archivio. Ed in effetti, in questo libro, il meccanismo sornione e manieristico del *dejà vu*, opera così bene, così rigorosamente secondo programma, che il lettore si sorprende ad aspettare (e a gioire quand'essi si presentano!) gli stilemi più noti (e più ovvi e scontati, è bene aggiungere) della poesia di Giacomo: con che soddisfazione saluta, con buona pace del Pascoli, la comparsa del celebre sintagma del «mazzolin di rose e viole» (78), con che tuffo al cuore assiste alla prima, struggente apparizione di Teresa (già, la famosa e sfortunata Nerina)!

Il 1992 è l'anno del nuovo romanzo di Mari, *La stiva e l'abisso*, l'ultimo di questa sua particolare maniera. Il libro, strizzando l'occhio alla narrativa di genere secondo una consuetudine cui la letteratura contemporanea ci ha da tempo abituati, racconta di un galeone spagnolo paralizzato da un'eterna bonaccia in un fazzoletto d'oceano lontano da ogni terra abitata. E di una ciurma di marinai che, segretamente visitati da misteriose creature marine, trovano sollievo, in questi contatti, all'ozio forzato di lunghe giornate inerti: essi iniziano così pian piano a «vivere» dentro le «storie» che vengono loro trasmesse dai visitatori, insieme misericordiosi e crudeli, perché agitano il miraggio struggente di irraggiungibili al di là. Le nuove visioni e le nuove voci li fanno però presto scivolare, oltre l'orlo di esistenze vicarie coinvolgenti come una malia, dentro l'abisso della morte, al quale i marinai si abbandonano con abbacinato trasporto. Il racconto si dipana nella forma di un'indagine condotta dal capitano immobilizzato nella sua cabina da una divorante cancrena che lo preserva dal «contagio» dilagante fra la ciurma perché su di essa, a studiarne i progressi con una sorta di affascinato disgusto, egli concentra maniacalmente tutte le sue forze; diventando così sordo, mentre – cellula dopo cellula – si guarda morire, alle insinuanti chimere del mare:

La mia cabina sa sempre più di pesce. Eppure se mi chino ad annusare la mia gamba da vicino (...) sento solo il suo antico fetore. E' un fetore complesso, di straordinaria ricchezza: uno spirito analitico vi potrebbe riconoscere e separare il lezzo di una carogna enfiata dal sole e brulicante di mosche; l'odore ferruginoso del sangue semirappreso nelle vasche dei mattatoi; l'asprezza dell'urea che impregna i giacigli degli ammalati, nei lazzareti; l'alito infame dell'epatico; l'amaro sentimento dei poponi marciti; l'effluvio sprigionato dal pozzo nero, chi incauto lo scopra; l'acidulo fermentare del mosto; l'afrore dei lanzi dopo lunga campagna, stipati in una stalla d'inverno; la mattutina ferocia del vomito di un vinolento... (10)

Nonostante certi suggestivi echi simbolici anche questo libro, come si è potuto notare, è prima di tutto una pratica di linguaggi: anche qui con filologica perizia, oscillando tra ricerca e gioco, Mari mette in opera e accosta registri differenti e conflittuali, dal sublime al comico di commedia, dal letterario al colloquiale, fino alla virtuosistica macchietta del personaggio del clandestino che, sullo spunto di Salvatore, il cataro del *Nome della Rosa*, mescola in un funambolico *grammelot*, veneziano, napoletano, francese, ebraico e quant'altro il Mediterraneo impasta con i suoi flutti.

Libro ricco e polisso, gravato di spunti eruditi, e che forse per questo non riesce a trovare il giusto equilibrio tra una veste formale sempre ridondante e preziosa, quasi

a perseguire un miraggio di autosufficienza, e la tematica esistenziale che il tessuto linguistico schiaccia piuttosto che evidenziare. Così, le riflessioni sui motivi della malattia e della salute, della felicità vissuta e della nostalgia, dell'esistenza e della morte, della realtà vera e delle «storie» che la surrogano e la mistificano, appaiono piuttosto un pretesto che il centro focale del racconto. Emblematico, a ben vedere, proprio per la sua incapacità di superare il conflitto che ha voluto cifrare, tra la parola che bracca e agguanta la realtà, che conduce, per trasparenza, nel cuore delle cose e quella che, impervia e autosufficiente, le oscura e le soppianta. Andando così a compiere un supremo tradimento nei confronti del mondo che, al di fuori dei libri, continua misterioso e imperturbabile il suo cammino.

In questo stesso filone (di cui cerchiano di offrire, un po' all'ingrosso, profilo e interpretazione) si colloca anche il recente, e fortunato, *La signora dei porci* (1999) di Laura Pariani. Romanzo che racconta una vicenda controriformistica di stregoneria e persecuzione, svoltasi nel contado di Busto Arsizio, il cui dialetto è assunto, non poco raddolcito, come integrale orizzonte linguistico. Spiega la Voce, nella pagina introduttiva, in italiano (voce che ritmerà le vicende, dando avvio a ciascuno dei capitoli) che «la Scrittrice si tormenta (...) lei m'ha confessato che il mondo di adesso le pare talmente logoro da darle l'impressione che sia senza sangue e che stia



sprofondando nel nulla» (5–6). Ecco allora la corposa rivincità del tempo che fu, con una «elocutio» dialettale che spiazza il lettore, coinvolgendolo nella protratta allucinazione di parole e suoni che esulano dalla sua esperienza quotidiana e a volte sfuggono perfino a una compiuta comprensione; con esiti di aspra «musicalità» pienamente godibili forse soltanto da chi abbia familiarità con questa elusiva «lingua altra»: «chi non ha mai vissuto in brughiera al pödi cumprendi nagötta di noiòltar paisàn» (103), afferma Ipòlita, con rimandi che vanno ben oltre il semplice aspetto semantico. Ammirabile coraggio di una scrittrice, bisogna aggiungere, che sa perfettamente di precludersi il contatto con ampi settori di pubblico.

Ma il «prima» verso cui «la Scrittrice» trascina il suo lettore, non è solo quello di una presunta, incontaminata autenticità di linguaggio, è anche la realtà di un mondo crudelmente primordiale, che viene raccontato ora in chiave di vitalismo barbaro e feroce (un po', viene da pensare, come fece a suo tempo, con un'aggiunta di estetismo, Pasolini per il mito di Medea), ora nella cupa prospettiva della miseria fangosa di una campagna dell'autunno del Medioevo: e qui cade ovviamente a proposito il nome di Ruzante, con la «snaturalité» senza eufemismi della sua umanità tormentata. Si potrebbe così sostenere, per spiegare la scelta del dialetto, che si tratta di una lingua «bassa» per un mondo «basso», plasmata in funzione di una esigenza di corallità popolare altrimenti di difficile espressione; sarà: rimane il fatto che il romanzo, a dispetto del dichiarato impegno realistico (così la Voce: «Questo lo approvo: che tutto avvenga per caso; che lei – la Scrittrice, F. S. – non interpreti le storie che le vengon raccontate, bensì si limiti ad aggiungere» – 93), manda riflessi falsi, risulta nel suo complesso artificiale. Nonostante gli squarci di caravaggesco vigore, i corposi innesti di proverbi e filastrocche, le suggestive aperture antropologiche.

Scrivere di contadini lombardi del '500 facendo massiccio ricorso al loro stesso idioma rappresenta infatti un'operazione squisitamente intellettualistica, di costruzione più che di recupero, il cui testardo impegno filologico (che si riflette anche nella sofisticata qualità letteraria delle rare pagine in italiano) non trova alibi nella materia raccontata, al cui centro è il tema esistenziale del «grande Mietitore» – la morte – parte integrante, ahimé, della solida esperienza dell'uomo di ogni epoca. Ma non basta: l'elevazione a potenza del significante va tutta a spese della comunicazione ed è così proprio il «mezzo» che impone il suo messaggio, come ha scritto McLuhan in tutt'altro contesto. Detto questo va ribadito che nessuno nega ai narratori il pieno diritto di scrivere come meglio preferiscono, purché essi mettano, onestamente, le carte in tavola.

Un altro libro da ascrivere a quest'ambito, prima di concludere il breve consuntivo, è senza dubbio il romanzo di Pietro Spirito, *Le indemoniate di Verzegnis*. Spirito, chiudendo la parabola di un interesse per la storia che ha caratterizzato fin dall'esordio la sua ispirazione (*La grande valanga di Begemoletto* – 1995; *L'ultimo viaggio del Baron Gautsch* – 1999), ci offre la cronaca romanzata di un enigmatico episodio dell'estremo nord-est d'Italia, ponendosi nella scia di una illustre tradizione di racconto storico che mescola, a fini «illuministici», verità ed invenzione. In un angolo della Carnia ottocentesca, dentro una piccola comunità isolata tra tetri dirupi

boscosi che smorzano la luce del sole (ambiente vocato, si direbbe, all'insorgere di deliri mistici o fenomeni sciamanici), si intrecciano miseria e superstizione, morbose inquietudini di giovani donne schiacciate dal peso della tradizione e tormentate da frustrazioni sessuali e maneggi interessati di notabili locali, laici ma soprattutto ecclesiastici, risoluti a ribadire, costi quel che costi, la loro influenza sulla società, la presa gelosa sulle coscienze: non esiteranno a spettacolarizzare anche i drammi della sofferenza, per farne un guanto di sfida da gettare in faccia, in nome della religione, ad uno Stato troppo laico. I deliri isterici delle «indemoniate di Vezegnig» diventano quindi occasione di uno scontro di poteri, nella fragile Italia appena unificata, a metafora di una patologia sociale irrimediabilmente cronica nel nostro Paese (e non di rado erompende in forma acuta), di cui Spirito cerca di isolare alcuni nodi centrali; sempre però con mano sapientemente leggera, secondo un esempio che ha i suoi numi tutelari, da una parte, in Sciascia e, dall'altra, in modo più specifico, in Huxley (l'autore di quei *Devils of Loudun* –1952–, resi celebri dalla versione cinematografica di Ken Russell, 1971). Così, senza rinunciare all'arcobaleno di possibilità offerte dal romanzesco, senza abdicare alla fascinosa «reticenza» della parola letteraria, egli ci guida per mano in un severo esame della società italiana da sempre lacerata tra tentazioni regressive e spirito di progresso, tra esigenze legate al «particolare» e dedizione (scarsa) all'interesse collettivo, tra volontà rabbiosa di conservare e impegno, spesso velleitario, di cambiamento. Dramma che continua ancor oggi, oggi anzi più che ieri, a quanto insegna la cronaca politica, e di fronte al quale Spirito evita tanto la polemica urlata, quanto atteggiamenti di qualunquistica, se non complice rassegnazione. Oltre a questo, però, il libro esibisce un consistente versante di ricerca d'espressione: è la scrittura che si nutre di se stessa, che si piega alla liturgia avanguardistica dell'autonomia del significante. Ecco quindi che in un contesto di stile sempre comunque di alta qualità letteraria, si accendono improvvisamente le fiamme di un amore di parola (più cerebrale che sensuale, più filologico che estetizzante) consapevole e praticato, e la narrazione derapa (ma senza mai precipitare!) lungo una impervia china «gaddiana». Una fitta selva di vocaboli rari, di espressioni disusate, tecniche, arcaiche o letterarie, vena la scrittura con ramificata capillarità, creando un intreccio di ironiche contaminazioni, di riciclaggi eruditi, di catene sinonimiche: vi trovano posto, per limitare i prelievi alle prime pagine, il letterario «fugare», il raro «ombrato» (per «offuscato»), il desueto «brividio», l'arcaico e dantesco «divimare» (per «sciogliere»), il colto «volitare», il raro «urtamento», ecc. ecc. Più spesso, anzi troppo spesso (da qui quell'ombra greve che a tratti aduggia lo stile), la vena antiquaria, o il piacere di una lessicografica *variatio*, si articola per gruppi triadici: e Giovan Battista sarà quindi un virtuoso «di bietta, chiavaccio e mazzapicchio» (10), Verzegnis apparirà «assente, distante, immiserita» (*ivi*), perché gli echi del mondo vi giungono «attutiti, flebili e uggiosi: un mormorio somnesso, strisciante e talvolta foriero di vaghe sventure» (*ivi*), e così via: nodi di scambio fra *fiction* e filologia (a ricordare, contro ogni illusione naturalistica, che la letteratura è anche «tecnica», manufatto linguistico), che – sfiorando solo da lontano effetti di brechtiano straniamento – vanno a smorzare, con la loro meccanicità, il flusso dell'emozione: tabernacoli al gaddiano «genius loci», eretti come emblema di illustre appartenenza.

Mi rendo conto che, a questo punto, mentre mi appresto a concludere, il discorso dovrebbe appena cominciare, con altri riscontri ed altri nomi, ampliando e specificando l'esiguo canone proposto; si trattava però soltanto di seminare delle tracce, di suscitare un po' di interesse, e tutto in modo rapido e scorciato (conosco il rigore del comitato di redazione...); il prossimo passo spetta a chi ama leggere, a chi spero, con queste considerazioni, di aver almeno incuriosito.

I R O M A N Z I

Vincenzo Consolo, *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, Torino, 1976

Vincenzo Consolo, *Retablo*, Palermo, 1987

Michele Mari, *Di bestia in bestia – Una storia vera fra languore ed ardore*, Milano, 1989

Michele Mari, *Io venìa pien d'angoscia a rimirarti* (1990), Venezia, 1998

Michele Mari, *La stiva e l'abisso*, Milano, 1992

Luigi Meneghello, *Libera nos a malo* (1963), Milano, 1986

Laura Pariani, *La signora dei porci*, Milano, 1999

Pietro Spirito, *Le indemoniate di Verzegnis*, Milano, 2000

B I B L I O G R A F I A

*Carla Benedetti, *Pasolini contro Calvino*, Milano, 1998

*Giulio Bollati, *L'italiano*, Torino, 1983

*Italo Calvino, *Una pietra sopra*, Torino, 1980

*Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Milano, 1997

*Terry Eagleton, *L'idea di cultura*, Roma, 2001.

*Umberto Eco, *Il nome della rosa* (1980), Milano, 1999

*Gian Carlo Ferretti, *Il best-seller all'italiana*, Roma-Bari, 1983

*Silvio Lanaro, *Storia dell'Italia repubblicana* (1992), Venezia, Marsilio, 1994

*Alberto Moravia, *Impegno controvolgia*, Bompiani, 1980

*Francesco Muzzioli, *Teoria e critica della letteratura nelle avanguardie italiane degli anni Sessanta*, Roma, 1982

*Fulvio Senardi, *Gli specchi di Narciso – Aspetti della narrativa italiana di Fine-millennio*, Manziana di Roma, 2002,

*Stefano Tani, *Il romanzo di ritorno – Dal romanzo medio degli anni '60 alla giovane narrativa degli anni '80*, Milano, 1990