

## Romanzi e narratori, II

*Mladen Machiedo*

*Facoltà di Lettere, Zagreb*

Seguono altre visuali rispetto a quelle della puntata precedente. La terza accomuna *autori alternativi* al neorealismo: Gadda con il suo non-finito della scrittura, Savinio con la sua varietà di microstrutture concatenate, Buzzati con il suo particolare strano, Landolfi con il suo segno sconcertante. Pagina sapientemente densa di riferimenti nascosti ravvicina Tomasi di Lampedusa e Cergoly nell'ambito della quarta visuale. La quinta, dedicata agli esempi di punta, verte sul concettualismo in Calvino e sulla casuistica in Sciascia. La sesta contrappone la morte romanzesca, metafisica o meno, al prevalente neoilluminismo. La settima ripropone l'attualità di alcuni modelli primonovecenteschi: l'antiromanzo di Bontempelli e la caricatura «cinematografica» di Palazzeschi. L'ottava confronta i dubbi circa la storia (tardiva?) del romanzo italiano con l'incontrastata continuità della novella rispettiva. Concludendo, in contrapposizione a certi giudizi limitativi o negativi, l'autore rivaluta i narratori, più che i singoli romanzi, spiegando pure la sua metodologia «necubista».

Presenze alternative, per molto tempo tenute in disparte dai cronisti dell'«ufficialità» letteraria, sono in grado di sconvolgere seriamente – se non addirittura di capovolgere – il disegno finora tracciato.

Carlo Emilio Gadda e Alberto Savinio (ambidue nati all'inizio dell'ultimo decennio del secolo scorso) si direbbero a prima vista autori tra loro assai diversi. Tuttavia hanno in comune inizialmente lo stesso problema: quello della struttura in crisi ossia della «struttura assente» (per dirla – ma molto più tardi – con Eco). Il monocentrismo rifiutato è, per conseguenza, la loro risposta comune, per quanto si articoli concretamente in maniera quasi antitetica.

Gadda (esordiente in rivista nel 1923, in volume nel '31) non è storicamente collocabile nella letteratura italiana moderna, se non si tiene conto della doppia datazione con cui si propongono e ripropongono le sue opere: *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, definibile come «giallo» aperto e inchiesta socio-verbale, si affianca nel 1957 al neosperimentalismo, in realtà anticipato grazie alla pubblicazione in rivista ancora nel '46; *La cognizione del dolore*, aggrovigliato romanzo psicanalitico in cui si fondono in un paese immaginario la Lombardia e l'America latina, appare nel '70 rispetto alla prima versione in rivista nel '38; *Meditazione milanese*, trattato

scientifico-filosofico (da alcuni avvicinato a De Saussure), esce postumo nel '74, facendo sbalordire per la sua remota datazione nel '28 ecc. Fino al 1950, quando gli viene trovato un impiego alla RAI, questo scrittore-«tecnico» (alla Musil), non professionista, a suo tempo emigrante, autore irregolare, inclassificabile, soffre per la sua mancata realizzazione, lontana dall'*optimum* «umanistico». «Il mio male è dovuto – confessa Gadda in una lettera 'agli amici milanesi' nel '34 – in gran parte allo strazio continuo del dover fare l'ingegnere, mentre vorrei solo occuparmi di studi e di scrivere, stare a tavolino 5 ore e altre 5 sparapanzarmi a leggere». <sup>124</sup> *Meditazione milanese* non è solo il libro fondamentale per capire la poetica di questo scrittore, ma è un libro riflessivo sul metodo, senza precedenti nel novecento italiano. In fondo Gadda si ricollega più scientificamente alla teoria del particolare (come Guicciardini molto prima e Montale circa nello stesso tempo e dopo), che modifica perpetuamente uno stadio determinato. Perciò quest'autore procede di sorpresa in sorpresa. Aperto a caso, il suo libro-guida suggerisce formulazioni straordinariamente avanzate: «Conoscere significa deformare»; «onnipresenza della relazione»; il «massimo numero possibile e pensabile di relazioni necessarie a dare il bene, cioè la più reale realtà»; «la massima realtà o fenomenalità è la massima eticità»; «un sistema autodeformantesi»; «monstruoso groviglio della totalità»; «il getto luminoso della potente analisi» ecc. <sup>125</sup> Perfino un'opera minore (?) – rispetto a quelle più citate – può dare un'idea sull'asimmetria (patologica dal punto di vista lineare!) e sul neobarocco gaddiano. Ne *I Luigi di Francia*, curioso esempio di storiografia romanzata sui generis (1964), l'autore fa sfilare, servendosi ogni volta d'un procedimento diverso, tre omonimi re francesi (Luigi XIII, XIV e XV), allegando all'ultimo un *entre'acte* sul *Bourgeois gentilhomme* di Molière. Così l'interesse si sposta dalla corte alla (preponderante!) appendice artistica, in cui l'oggetto (Molière) e il soggetto (Gadda stesso) si fondono in un vorticoso messaggio, che ne definisce la poetica: «E la buffoneria si storce e s'invola nella indescrivibile curva e cadenza di uno spettacolo che ritorna continuamente allo stesso punto, illudendoci di aver dipanato un tema nel sorriso, nel gioco. Un ciclone folle e impeccabile seguita a piroettare su se stesso, descrivendo un cerchio eternamente perfetto d'attorno al carciofo della vanità. Da cui si libera una margherita innamorata». <sup>126</sup> Questa citazione, tratta dalla pagina finale (preciso che pure la stesura di quest'opera risale al '50), ci dice che l'arte può girare bravurosamente intorno al nulla, ma pur girando intorno al metaforico non-senso, fa nascere simbolicamente l'amore. La scrittura ininterrotta, centrifuga, di Gadda investe livelli linguistici e strutture. Sul primo dei due aspetti la critica insiste continuamente (richiamando Rabelais, Folengo e la scapigliatura come antenati del *pastiche* gaddiano), perdendo alquanto di vista il secondo, che scavalca la questione d'intraducibilità gergal-dialettale (anche in quanto, tutto sommato, la percentuale di Gadda «in lingua» è più alta di quella sproporzionalmente esemplificata). È tipico di questo scrittore il romanzo-saggio o il racconto-saggio non finito, che si versa e riversa da una copertina all'altra. Le strutture gaddiane in fuga non provengono da un difetto

<sup>124</sup> *Lettere agli amici milanesi*, Il saggaiatore, Milano, 1983, p. 46. In quanto al verbo «sparapanzare» o «spaparanzare» (= star comodamente seduto o sdraiato) bisogna cercarlo nel *Dizionario di parole nuove 1964-1984* di CORTELAZZO e CARDINALE!

<sup>125</sup> *Meditazione milanese*, Einaudi, Torino, 1974, pp. 99, 122, 123, 124, 289, 296.

<sup>126</sup> *I Luigi di Francia*, Garzanti, Milano, 1965 (1ª ed. 1964), p. 144 (parole di chiusura).

(quello di non saper concludere, come disse una volta precipitosamente, mi pare, Eugenio Montale), bensì corrispondono ad una convinzione di base. Chi crede nella provvisorietà estrema dell'opera singola non può che riprenderla, ritoccarla e ricollocarla continuamente. Quella che agisce in Gadda, vitalissimo inventore-creatore, è in fondo l'ossessione della crescita.

L'ossessione della casa, evidente perfino in qualche titolo (come quello del romanzo *La casa ispirata*, 1926, e quello dei racconti *Casa 'la Vita'*, 1943)<sup>127</sup> caratterizza, viceversa, l'iter quadrinazionale di Alberto Savinio (alias Andrea de Chirico, fratello del pittore Giorgio, scrittore anche lui), uomo neorinascimentale più unico che raro nel ristretto novecento. La nascita e l'infanzia in Grecia gli diedero l'antichità «vissuta»; lo studio di musica in Germania la capacità d'inserirsi spiritualmente nel Nord; la Parigi di Apollinaire la visione dell'avanguardia storica, e quella di Breton, dopo a puntate, la conferma d'un suo proprio surrealismo anticipato; infine, l'Italia lo portò alla pittura piena di sensibilità metafisica (condivisa con l'ormai celebre fratello), ma gli rimase la sospirata patria letteraria, matrigna in vita. Tra l'esordio parigino del '14 e lo strepitoso successo postumo, negli anni '70 (rispetto alla scomparsa dello scrittore nel '52) il caso Savinio risulta uno degli esempi più scandalosi di miopia e di misconoscimento critico. Pochi – come Sciascia e Jacobbi – hanno insistito su di lui prima della rivalutazione accettata. In quanto scrittore d'idee, doveva superare una barriera analoga a quella che aveva già ostacolato Pirandello e Svevo. La semanticità di Savinio, il suo pensiero lucido, la sua frase scorrevole possono ingannare: l'oggetto è regolarmente trasceso dai molteplici rinvii interdisciplinari. Così una pagina di musicologia su Wagner può – nel 1943 – riattivare benissimo la sociologia, la filosofia e la poetica: «Poche teste sanno ospitare contemporaneamente due idee diverse: dico nella loro vera essenza e profondità, perché accogliere superficialmente idee disperate e dare credito a tutte è proprio dell'eclettismo, cioè a dire di una delle forme più correnti della leggerezza. Pochi uomini dunque sono destinati a conoscere la verità; perché un'idea sola può dare la fede, ma a farci intravedere la verità almeno due idee sono necessarie – e che (apparentemente) si contraddicano».<sup>128</sup> Di fronte all'infinita propagazione dell'oggetto in Gadda, la diversa accumulazione di Savinio tende ad equilibrare i punti di vista intorno all'oggetto in una specie di cubismo filosofico: «Il nostro procedimento letterario, antimichelangiotesco per eccellenza, cerca di circondare ogni oggetto dell'ambiente più ricco, più completo, più 'inaspettato'. Si tratta, per mezzo di *altre cose* e di *cose diverse* di far conoscere *la cosa* meglio che si può, illuminarla con la luce più intensa, penetrarla più profondamente».<sup>129</sup> Bastano le due citazioni riportate per valutare l'antiriduzione, palese in tutti i sensi: Nivasio è pseudonimo al quadrato e anagramma del primo pseudonimo Savinio; Maupassant si rispecchia psicanaliticamente in Flaubert, ma a sua volta rappresenta la volontaria acquisizione complementare dello scrittore; questi, per non cedere ad un «altro» solo e unico, ne moltiplica l'esistenza per quindici (tanti gli «alter ego» in *Narrate, uomini, la vostra*

<sup>127</sup> Si veda prima l'*Epilogo*, in *Hermaphrodito*, Einaudi, Torino, 1974 (1ª ed. 1918), pp. 200-201: «Mi sento attratto verso una terra, una città, una casa – probabilmente perché non possiedo né terra, né città né casa».

<sup>128</sup> *Scatola sonora*, Einaudi, Torino, 1977 (1ª ed. 1955), p. 122.

<sup>129</sup> *Maupassant e l'Altro*, Adelphi, Milano, 1975 (1ª ed. 1944), pp. 110-111.

storia, mentre il lapsus più saviniano sarebbe quello di sostituire «vostra» con «nostra!») e tutti diventano «simboli o come dire 'punti di partenza'». <sup>130</sup> L'arbitrarietà ossia il carattere provvisorio di qualsiasi scelta portano Savinio alla realizzazione d'una struttura-sorpresa, diversa ogni volta. In Gadda il limite tra un'opera e l'altra è estremamente vacillante; in Savinio, al contrario, appare una serie di microstrutture concatenate (nell'ambito dell'opera omnia come macrostruttura), la cui varietà non trova precedenti nel novecento letterario italiano e ne trova pochissimi, direi, in quello europeo. Un tentativo globale di raggruppamento può facilitare forse il tipo di scelta (tenendo presente, pure questa volta, il frequente scarto cronologico tra le ormai preziose prime edizioni e quelle posteriori di riscoperta). Lo spazio dall'avanguardia al precoce, e poi consapevole, surrealismo viene ricoperto in un arco che va dalle prose di *Hermaphrodito* (1918) al romanzo onirico-satirico sul personaggio-centro sfuggente *Angelica o la notte di maggio* (1927), ai racconti complessivi di *Tutta la vita* (1945). Il criterio psicanalitico, oltre al vertice assoluto del racconto-saggio *Maupassant e 'l'Altro'* (1944), può prendere in considerazione opere poco anteriori, quali *Tragedia dell'infanzia* e *Infanzia di Nivasio Dolcemare*, o contemporanee, ad es. *La nostra anima*. L'utopia è da cercare soprattutto nel libro straordinariamente profetico e attuale dal titolo *Sorte dell'Europa* (nel lontano 1945). L'enciclopedismo saviniano si afferma, invece, nelle dense opere postume: *Scatola sonora* (1955) e *Nuova enciclopedia* (1977). Vale la pena, infine, di segnalare i racconti, concatenati a loro volta, ne *Il signor Dido* (1978), come sintesi d'autobiografia ormai matura, spiraglio alla prospettiva postuma e, per chi scrive, occasione d'un nuovo gioco di rimandi. Il nome Dido non è che la variante maschile dell'omonima suicida virgiliana (Didone). In ambedue i casi agisce il fuoco: quello del vulcano, rispettivamente del rogo. E come se Savinio, bruciando le tappe, avesse indovinato un futuro pensiero di Vattimo, interprete heideggeriano: «... anticiparsi per la propria morte – da cui dipende la possibilità di un essere autentico». <sup>131</sup> Per complicare (nel buon senso della parola) l'identificazione del personaggio, subentra l'epitaffio tardooctocentesco su un nascosto modello barocco: *'Ci-gît Hercule Savinien / De Cyrano de Bergerac / Qui fut tout, et qui ne fut rien'*. Con queste parole di Edmond Rostand <sup>132</sup> si riafferma, in sé, il geniale diletterantismo di chi sapeva che «la leggerezza è un premio che bisogna meritarsi», <sup>133</sup> che scrisse per conseguenza in un italiano

<sup>130</sup> *Narrate, uomini, la vostra storia*, Bompiani, Milano, 1977 (1ª ed. 1942), p. 86. Più esplicitamente ancora: «...una letteratura che non respinge le sottigliezze, le sfumature, la varietà e molteplicità dei significati, che non ha paura di questo gioco divino: il bisenso» (*idem*, p. 149).

<sup>131</sup> *La fine della modernità*, ed. cit., p. 78.

<sup>132</sup> *Cyrano de Bergerac*, Le Livre de Poche, Parigi, 1990 (1ª ed. 1897), p. 270. SAVINIO distingue l'affine scrittore autentico dalla sua celebre interpretazione tardooctocentesca, su cui si esprime con insolita severità, anche se dovuta soprattutto alle condizioni particolari di «ricezione»: «Cyrano era un poeta leggero, di fantasia sfrangiata, e quanto diverso, quanto migliore dal verboso pagliaccio che Rostand ha riempito di vento e martelliani, e che alcuni vecchi tromboni ancora portano in giro per le nostre scene, come un modello di poesia. Rostand era di quella pericolosa specie che quante cose toccano, tante ne guastano. Le tirate di Cyrano hanno echeggiato nella nostra vita militare, dalle latrine delle caserme. Quale fascino questa poesia ha sui momenti di abbandono del soldato?» (*Dico a te, Clio*, ed. cit., p. 20). È lecito supporre, comunque, che l'autore pure abbia imparato a memoria o quasi il «secondo» Cyrano, fin dai tempi ricordati. Si può solo ipotizzare che la recente interpretazione cinematografica di Rostand, nella regia di J.-P. Rappeneau, barocca e simbolista, non neoclassico-tardoromantica, avrebbe indotto Savinio a quell'indulgenza sentita che, da «avanguardista» parigino, aveva testimoniato al «sorpasato» Maupassant.

<sup>133</sup> *Scatola sonora*, ec. cit., p. 403.

traducibile e che ci lasciò, inoltre, il concetto più puro e più mobile di letteratura come «Speranza Scritta»,<sup>134</sup> sacrificandole alquanto – e senz'altro volontariamente – l'idea classica di capolavoro.

A mala pena viene sanzionato un surrealismo italiano in seguito alla ristampa «nazionale» dell'*Italia magica* (1988), antologia già curata da Gianfranco Contini e pubblicata a Parigi, in francese, nel 1946. (Ma chi si cura, ormai, dei remoti contributi critici di Bigongiari, Macrí, Bo... fino a *Il surrealismo italiano* di Fontanella, nel 1983!). Sennonché la grave svista continiana, riguardante l'omissione di Savinio, ingrandisce imperdonabilmente in un «aggiornata» postfazione in cui manca ancora colui che qualche critico più avveduto avrebbe preposto a chiunque.<sup>135</sup> Serva pure il surrealismo come parziale *trait d'union* fra tale assenza e i due autori che seguono; autori detti anche «mitteleuropei», «nordici» e «gotici», dunque legati per altro verso ad una matrice espressionista.

È facilissimo individuare tale tratto nei racconti di Dino Buzzati, quasi coetaneo «alternativo» di Pavese e di Vittorini, pure mai apparso nell'indice dei nomi dell'epistolario pavesiano (e va precisato che lo stesso discorso vale per Gadda e per Savinio).<sup>136</sup> L'ingrandimento sonoro d'un particolare strano, qual'è *una goccia* (nella novella omonima) che, inoltre, surrealisticamente sale invece di scendere i gradini d'una scala, può costituire una tipica (anzi, antologica) micro-fabula buzzatiana, come pure un *crescendo* psichico (titolo assai meno noto, da *Le notti difficili*) può trasformare man mano i particolari strani d'un visitatore in un mostro vero e proprio, sempre nei ricordi mobilissimi dell'anziana nubile, la cui interiorità plasma a posteriori la così detta, inafferrabile realtà. Il richiamo all'espressionismo sembra, inoltre, lecito ogni qualvolta intervenga un turbamento delle proporzioni o la forma si faccia «anomala»: dalla dilatazione dello spazio esploratorio ne *I sette messaggeri* all'esistenziale riduzione ospedaliera in *Sette piani* (e si noti lo stesso numero mitologico-religioso in ambedue i racconti, la cui rispettiva strutturazione – orizzontale nel primo caso, verticale nel secondo – segna disperatamente una croce).

Nulla di strano, se la solitudine e la morte siano i due grandi temi, ossessivi e indivisibili del Buzzati romanziere: solitudine in una fantomatica fortezza, anche se convincente in tutti i suoi particolari «realisticamente» descritti, di fronte all'invisibile nemico, che fa crollare, di anno in anno, l'attesa quotidiana della grande occasione. La morte dell'ufficiale Drogo, ne *Il deserto dei Tartari* (1940), verrà in qualche modo rivissuta dal non meno autobiografico personaggio, il cui nome è appena ritoccato, cioè dall'architetto Dorigo, a distanza di vent'anni, in *Un amore* (1963); quasi all'iniziale autentica dello scrittore Dino e alla sua prima esistenza bruciata (il «rogo»!?) fosse suggerita un'aggiunta (letteralmente «un rigo»!). L'etimologia di Adelaide, ossia di diminutiva Laide (proveniente da «laida»!), prova, nel secondo dei romanzi citati, la legittimità della decifrazione precedente. La donna dai due volti *nel nome* (quello della ragazza per bene che cela la scaltra prostituta) verrà in seguito esternata da Buñuel: in

<sup>134</sup> *Sone dell'Europa*, Adelphi, Milano, 1977 (1ª ed. 1945), p. 77.

<sup>135</sup> Figuravano nell'antologia: Palazzeschi, Baldini, Lisi, Zavattini, Morovich, Moravia, Landolfi e Bontempelli.

<sup>136</sup> Da Vittorini viene eccezionalmente citato Landolfi, ma solo in quanto traduttore-collaboratore dell'*Americana* (mi riferisco ad una sua lettera in C. PAVESE, *Lettere 1924-1944*, ed. cit., p. 556).

*Cet obscur objet du désir* (1977) due attrici contrapposte in quanto alla morale reciteranno alternativamente lo stesso personaggio. Lo scenario spesso umiliante della labirintica metropoli si riassorbe, per Buzzati, e si riscatta momentaneamente nell'abbaglio metaforico dell'eterno femminile per allontanarsi senza ritorno: «In lei, Laide, viveva meravigliosamente la città, dura, decisa, presuntuosa, sfacciata, orgogliosa, insolente. Nella degradazione degli animi e delle cose, fra suoni e luci equivoci, all'ombra tetra dei condomini, fra le muraglie di cemento e di gesso, nella frenetica desolazione, una specie di fiore. (...) la nera Milano antica e tenebrosa sta per riprenderla e inghiottirla, lei sparirà nel labirinto, per un istante il suo sorriso di piccola teppista balenerà specchiato nella porta a vetri, poi nella convulsa folla che si preme nell'andito il profilo della sua nuca sparirà in un lontano frastuono di *rock*, fra lui e Laide si farà una distanza sterminata, pianure e mari e montagne di mezzo, e il sipario di silenzio e di buio».<sup>137</sup> Dal buio della morte, anche se non visto, Giovanni Drogo «sorrìdeva» alla fine de *Il deserto*: presumibilmente sul suo passato epico, sulla rinuncia all'amore e sulla vana condizione umana. Il binomio amore-morte, dove la morte per Antonio Dorigo corrisponde al sacrificio affettivo dell'«altra», rievoca nella sublimata chiave sveviana (si pensi alla fine di *Senilità*) e proustiana, un nascosto stimolo tassiano: nell'ultimo canto de *La Gerusalemme liberata* Rinaldo salva dal suicidio Armida, modello precedente di donna-fiore: «Ella cadea, quasi fior mezzo inciso, / piegando il lento collo; ei la sostenne» (XX, 128). La dissoluzione buzzatiana della protagonista è indispensabile per farle vivere un'immaginaria esistenza onirico-poetica (in un flusso di rarefatta punteggiatura): «Ma intanto lei, portata via dal sonno, inconsapevole del male che ha fatto e che farà, si libra sotto i tetti i lucernari le terrazze le guglie di Milano, è una cosa giovane e piccolissima e nuda, è un tenero e bianco granellino sospeso pulviscolo di carne, o di anima forse, con dentro un adorato e impossibile sogno. Attraverso la stratificazione di caligini il riverbero rossastro dei lampioni ancora accesi la illuminava dolcemente facendola risplendere con pietà e mistero. È la sua ora, senza che lei lo sappia è venuta per Laide la grande ora della vita (...)».<sup>138</sup>

Il sospetto di significati continuamente allegorici, accanto a quelli (pur insoliti o strani) letterali, pervade tutta la narrativa di Buzzati. Ne *I sette messaggeri* ad es. il cavaliere in prima persona potrebbe essere lo scrittore, i messaggeri in tal caso corrisponderebbero ai seguaci o critici, la capitale (sempre più lontana!) ai lettori e alla patria.

Leggere Buzzati *dopo* Kafka (con tutto quanto è stato scritto a proposito) probabilmente non è più sensato che esaminarlo *prima* di Beckett. Paesaggi nudi, soldati-automi, l'esistenza ridotta a meccanica abitudine esistono già nel '40; si delinea lì il prossimo vuoto dell'esordiente irlandese-francese naturalizzato (nel '47), specie quello d'*In attesa di Godot* (nel '53), con la quale conviene confrontare qualche inconfutabile anticipazione dello scrittore italiano: «Che triste sbaglio, pensò Drogo, forse tutto è così, crediamo che attorno ci siano creature simili a noi e invece non c'è che gelo, pietre che parlano una lingua straniera, stiamo per salutare l'amico ma il braccio ricade inerte, il sorriso si spegne, perché ci accorgiamo di essere completamente soli».<sup>139</sup>

<sup>137</sup> *Un amore*, Mondadori, Milano, 1983 (1ª ed. 1963), pp. 160, 248.

<sup>138</sup> *Idem*, p. 270 (dal brano conclusivo).

<sup>139</sup> *Il deserto dei Tartari*, Mondadori, Milano, 1966 (1ª ed. 1940), p. 83.

Dino Buzzati è un autore profondamente etico. Il suo «buon mostro», autoantologizzato ne *La boutique del mistero* (1968), l'ormai emblematico Colombre (nel racconto omonimo poco anteriore) testimonia d'un mondo e d'un secolo esclusivamente votati alla paura, incapaci d'intendere – sia pure fiabesca – qualsiasi «buona novella». Vent'anni dopo la scomparsa dell'autore, questo suo messaggio attende ancora un radicale cambiamento di rotta esterno: a favore della modestia e della spiritualità. (Né si dimentichi che l'opera pittorica di Buzzati, fino al fumetto per adulti, presenta non pochi paralleli con la sua narrativa).

Dal particolare strano di Buzzati si passa, nell'ambito della stessa generazione, al segno sconcertante di Tommaso Landolfi. Lo stupro della vecchia serva brutta in *Maria Giuseppa* (invenzione letteraria che influì sulla realtà ossia sulla «vera storia» d'un correttivo racconto posteriore); il personaggio di ragazza-capra nel romanzo fiabesco, surreale ed erotico, *La pietra lunare*; la metafora «il mar delle blatte» (titolo ormai famoso) naturalisticamente articolata nelle immagini d'una fantastica navigazione<sup>140</sup> e poi allontanata secondo il procedimento (retrospettivamente palesato) di *mise en abîme* ossia del racconto nel racconto; il fatale capezzolo nella novella *Un petto di donna*, dove l'attraente anatomia vestita, appena si denuda, da convessa diviene concava, sintomo di morbo e psicologicamente, per l'uomo, un abisso per non dire un buco nero, indizio del segreto passaggio landolfiano *dal corpo al cosmo*, bastano complessivamente per darne un'idea. (Si badi bene che i primi tre esempi sui quattro citati quasi «a caso» – altro titolo di questo scrittore che abbraccia proprio l'esempio rimasto – risalgono agli anni '30, se non addirittura alla fine degli anni '20). La sconcertazione linguistica proviene pure dai titoli bivalenti, polivalenti e, quindi, devianti. *La bière du pecheur* del '53 (analizzata da Pandini),<sup>141</sup> doppiamente interpretabile come «birra» o «bara» del «pescatore» o del «peccatore» (in quanto la parola volutamente priva d'accento ammette l'allusione a *pêcheur* e *pécheur* in francese), è preceduta dal neologismo *cancroregina*, ancora nel '50, nome d'astronave spiegato nell'omonimo romanzo stesso: «Si è messo forse in testa, questo Cancro, di dominare l'universo?»<sup>142</sup> E siamo nel genere del romanzo patologico-fantascientifico ad un passo da *La macchina mondiale* di Volponi, ben posteriore. Sulla figura biografica del Landolfi giocatore d'azzardo si è insistito spesso; frattanto il gioco come tema dei suoi racconti importa meno della poetica relativa imperniata sulla volontà nell'ambito del possibile.<sup>143</sup> Laddove il realismo, nelle sue varie accezioni, non di rado lusinga ancora il lettore, attaccato o affacciato alla «vita», ci vuole coraggio per lanciare la triplice sfida: «Somma è veramente la mia ripugnanza della, e alla realtà (...)»;<sup>144</sup> «Tutto si potrà trovare nelle mie passate opere e in me, fuorché... la vita»;<sup>145</sup> «Non spero di farmi intendere, forse non voglio. Non pretendo giustificarmi, né dare spiegazioni; solo dirò quello che vidi»;<sup>146</sup>

<sup>140</sup> *Il mar delle Blatte e altre storie* (racconto omonimo), Rizzoli, Milano, 1957, p. 28.

<sup>141</sup> G. PANDINI, *Tommaso Landolfi*, La Nuova Italia, Firenze, 1975, p. 69.

<sup>142</sup> *Cancroregina*, Guanda, Milano, 1982 (1ª ed. 1950), p. 78.

<sup>143</sup> Si veda T. LANDOLFI, *Rien va*, Rizzoli, Milano, 1984 (1ª ed. 1963), p. 54: «Invitato a definire il gioco, direi forse che è una volontà di potenza...».

<sup>144</sup> Cit. da G. PANDINI, *Tommaso Landolfi*, ed. cit., p. 34.

<sup>145</sup> *Idem*, p. 2.

<sup>146</sup> *Racconto d'autunno*, Rizzoli, Milano, 1975 (1ª ed. 1947). La casa-labirinto in questo romanzo prefigura alquanto la biblioteca-labirinto de *Il nome della rosa* di Eco.

qualsiasi membro della (ancor futura) neoavanguardia avrebbe potuto ripetere «le parole erano quasi le mie sole realtà»<sup>147</sup> e condividere alquanto «una morbosa malinconia».<sup>148</sup> Il nulla nelle opere landolfiane è così intenso che diventa paradossalmente la base invisibile della sua poetica, se non addirittura un'entità metafisica quasi consolante: *le rien* supremo. Pertanto, rimane in questo scrittore «qualcosa di non risolto, un margine d'ombra e di rischio», come affermava Italo Calvino (tre anni dopo la scomparsa del collega) nella postfazione postuma de *Le più belle pagine* da lui (tardivamente) selezionate.<sup>149</sup> Landolfi sembra sbriciolarsi in un'infinità di microstimoli, conforme ad una sua autodefinizione a questo punto chiarificatrice: «La letteratura sarebbe un accidente indispensabile, se si potesse dire, della filosofia».<sup>150</sup> Per rintracciare la formazione del suo stile frammentario e sfuggente occorrerebbe conoscere pure le sue traduzioni (non «interlineari», vale a dire creative) dal tedesco, dal francese e soprattutto (cosa rarissima per un italiano) dal russo. L'iter letterario di chi ha praticato la fusione dei generi, specie tra romanzo e saggio o viceversa, può essere riassunto occasionalmente dai versi rimasti in disparte, se non andati letteralmente al macero per inavvedutezza editoriale (e sarebbe assai landolfiana l'affermazione che *Viola di morte* in questo senso «credè» il suo proprio destino). Chiudo, dunque, con il brevissimo *Epitafio*: «Nacque; / Fu sempre solo / Tra tanta gente; / In molte parole / Tacque; / Indi morì, s'accomiatò dal Sole»;<sup>151</sup> dove vengono rimati due predicati umani (l'iniziale e il terzo), non invece l'epiteto individuale e la fonte cosmica di vita, tra i quali rimane una discrepante consonanza.

Se gli autori provenienti dal neorealismo sono quelli che fanno storia o, per essere più esatti, che ormai l'hanno fatta (ma che letti alla rovescia possono anche superarla), i quattro autori «alternativi»<sup>152</sup> hanno un futuro, da qualche tempo iniziato. O è troppo pronosticare da che parte stia pendendo la bilancia?

<sup>147</sup> T. LANDOLFI, *Le più belle pagine*, ed. cit., p. 298.

<sup>148</sup> *Racconto d'autunno*, ed. cit., p. 126.

<sup>149</sup> I. CALVINO, *L'esatezza e il caso*, in T. LANDOLFI, *Le più belle pagine*, ed. cit., p. 536.

<sup>150</sup> *Rien va*, ed. cit., p. 50.

<sup>151</sup> *Il tradimento*, Rizzoli, Milano, 1977, p. 58.

<sup>152</sup> Si tratta, ben inteso, d'una selezione rigorosissima. Un posto a parte spetterebbe ad es. a Enrico Morovich (n. nel 1906), l'ultimo surrealista italiano vivente. Se non che in questo scrittore intervengono almeno due problemi: 1. il filone realistico parallelo a quello surrealista; 2. a volte un «tessuto di simboli senza chiavi» per dirla con SAVINIO (*Il sogno meccanico*, Scheiwiller, Milano, 1981, p. 96). Il meglio di Morovich si coglie nei racconti brevi o brevissimi, a partire da *Miracoli quotidiani* (1938), come ad es. ne *Gli spettri sulla corda*, dove un orrido alla O. Wilde viene banalizzato con l'intervento dei mezzi semplicissimi: i fantasmi, cioè, vengono «catturati» coi fermagli di legno, quasi si trattasse di biancheria. Altrove il surreale coincide con l'impossibile e colpisce allusivamente l'emblema della tradizione consacrata: «Dopo di che salimmo a vedere il parco dei lauri che stava bruciando. Camminavamo in mezzo ai viali più larghi, tra le piante che stavano incenerendo e che fumavano scoppiettando» (*Notti con la luna*, Unimedia, Genova, 1986, p. 110). Il parlato, infine, assume una dimensione surreale, laddove il senso traslato si visualizza letteralmente: «'Carlo ha perso la testa; non è rimasta a volte nel tuo soggiorno?' / 'Possiamo vedere?'» (*Le teste perdute*, in *Ascensori invisibili*, Unimedia, Genova, 1977, pp. 7-8). Complessivamente, questo scrittore ottiene qualcosa d'indeterminato, di fresco e d'aereo con la fusione delle sue due città autobiografiche (Fiume e Genova) in un immaginario luogo costiero. Forse la giustificazione della sua poetica sta tutta nella domanda: «E chi poteva garantire che così non fosse?» (*La nostalgia del mare*, Unimedia, Genova, 1981, p. 72).

\* \* \*

Con la mente intenta ai problemi di struttura e di poetica, rispettivamente alle svariate soluzioni relative, si rischia di passare accanto a certi modelli in qualche modo complementari; quelli dello stile, della scrittura non incostante o «movente», bensì sapientemente concentrata *sulla* pagina. Se ne daranno ora due «campioni», cominciando questa volta dalla citazione integrale, che poi verrà commentata e ricollocata intertestualmente. Non, dunque, la tradizionale interpretazione del testo, in cui a volte s'ignora apposta (si fa finta d'ignorare) quello che si sa.

Verso la fine del primo capitolo de *Il Gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa si può leggere una descrizione in apparenza innocentemente gastronomica. Non mi risulta che qualcuno finora le abbia attribuito la funzione di *prologo seminascosto*, che da una parte rivela l'onniscienza quasi epica dell'autore e dall'altra rinvia segretamente, tramite ogni particolare nominato (per non dire tramite ogni evidenza piccolissima), ad un raffinato sottofondo psicologico dei personaggi oppure a qualche parallelo significato invisibile che miri all'esterno storico. Ecco, dunque, la pagina in questione:

«Alla fine del pranzo venne servita la gelatina al rhum. Questo era il dolce preferito del Principe, e la Principessa, riconoscente delle consolazioni ricevute, aveva avuto cura di ordinarlo la mattina di buon'ora. Si presentava minacciosa, con quella sua forma di torrione appoggiato su bastioni e scarpate, dalle pareti lisce e scivolose impossibili da scalare, presidiata da una guarnigione rossa e verde di ciliegie e di pistacchi; era però trasparente e tremolante ed il cucchiaino vi si affondava con stupefacente agio. Quando la fortezza ambrata giunse a Francesco Paolo, il ragazzo sedicenne ultimo servito, essa non consisteva più che di spalti cannoneggiati e grossi blocchi divelti. Esilarato dall'aroma del liquore e dal gusto delicato della milizia multicolore, il Principe se la godette davvero assistendo al rapido smantellamento della fosca rocca sotto l'assalto degli appetiti. Uno dei suoi bicchieri era rimasto a metà pieno di marsala. Egli lo alzò, guardò in giro la famiglia fissandosi un attimo più a lungo sugli occhi azzurri di Concetta e: 'Alla salute del nostro Tancredi', disse. Bevve il vino in un solo sorso. Le cifre F. D. che prima si erano distaccate ben nette sul colore dorato del bicchiere pieno non si videro più».<sup>153</sup>

La scena del «dolce alla fine» ha bisogno d'un accento forte (il rhum) per essere digerita dai protagonisti (e poi dal lettore). La gelatina sarà fugace come il tempo irreversibile. Creerà un pietoso attimo d'armonia tra il principe e la principessa Salina, quasi la camera cinematografica voglia spostarsi lentamente dal capotavola all'ultimo erede. Il sensualismo del personaggio-«gattopardo», mal realizzato nel matrimonio, si sublima o degrada grottescamente nell'occasionale peccato di gola; la bigotta principessa (i cui segni di croce a letto in generale inibiscono il marito) gradisce paradossalmente, mettendo alquanto in dubbio la sua abituale non partecipazione, le rare «consolazioni» sessuali. Il dolce assume la forma di fortezza, sicché la storia esterna entra nel piatto dei Salina. La gelatina, però, non può essere «scalata»; l'appetito, l'individuale appetito, può affondarvi e, illudendosi di godere, acconsentire in realtà ad

<sup>153</sup> G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo*, Feltrinelli, Milano, 1959 (43ª ed., 1ª ed. 1959), pp. 58-59.

un ruolo passivo. I primi colori – il contrasto rosso-verde – richiedono d'essere completati: l'ambra è gialla e il giallo non è che un bianco usato, esposto al consumo atmosferico. Fattasi tricolore, la fortezza allude ormai alla bandiera garibaldina. Il desiderio persiste anche nel discendente più giovane (in quel momento), ma a lui non giungeranno che le rovine. Fin dall'inizio Francesco Paolo sarà fuori gioco, letteralmente fuori combattimento. Infatti, nell'epilogo del romanzo, a cinquant'anni di distanza (ossia nel 1910), gli ultimissimi Salina dovranno rendere omaggio ad un anniversario nemico, quello della storia settentrionale e borghese a danno di quella siciliana e aristocratica, riunita a tavola tramite i suoi esponenti in questa specie di prologo ancora «idillico». Inebriato allora dalle sue fantasie, il principe non può soddisfarle che metaforicamente. Nemmeno il vino da versare è scelto a caso: il marsala fa ricordare la città del famoso sbarco dei mille. È l'unica sostanza che la storia lasci nel bicchiere: pieno a metà, in quanto solo la metà degli ideali garibaldini verrà effettuata (l'unità sì, la repubblica ancora no). Brindando con il marsala, il protagonista-padre allude all'amore, non più segreto, della figlia verso il nipote (ossia il cugino di lei), affiancandosi opportunisticamente alla nuova forza militare e politica per conservare nei limiti possibili il suo proprio *status quo* privilegiato. L'augurio è serio, si direbbe asettimale; una necessità. Il vino della nuova storia va ingoiato senza reticenze; serve all'augurio, non più al godimento. Le cifre F. D., il cui significato fu spiegato una trentina di pagine addietro, alludono all'abbreviazione latina *Ferdinandus dedit* e richiamano implicitamente la figura storica di Ferdinando II, re delle due Sicilie, morto quasi alla vigilia della scena descritta. Il colore del bicchiere (dell'orlo del bicchiere forse) è ancora dorato, ma la consegna e la tradizione – caduti i Borboni – non conteranno più. Sparirà pure il vino dei nuovi conquistatori-unificatori, come la sigla della dinastia rovesciata: il vero impero sarà quello della morte nel penultimo capitolo, in cui precipitano tutte le sparizioni materiali, comprese quelle del convito.

Varie micro-parti che isolatamente possono essere individuate come metafore assumono un valore più coerente nella catena calda dei doppi significati. È lecito, allora, parlare di allegoria? Ad ogni modo, Tomasi di Lampedusa – lì sta la sua modernità inaspettatamente ludica – dopo aver offerto, nel citato primo capitolo, una chiave di lettura in apparenza universalmente valida, si compiacerà a toglierla nel capitolo terzo: laddove il principe, oppositore non riconosciuto nemmeno numericamente in quanto votante «annullato» alle nuove elezioni, deve fronteggiare un'altra volta il nuovo emblema, presentato in forma di tricolori file dei bicchieri di rosolio. Contrariamente al previsto, la scelta del bianco non sarà allegorica (a favore dei Borboni spodestati), ma banalissima, determinata appunto dalla digestione. Così l'autore stabilisce un rapporto perpetuamente teso fra «un enigma piccolino» e «un enigma storico»,<sup>154</sup> ora suggerendo la sublimazione del reale nell'allegorico, ora riconducendo, invece, l'ipotetica allegoria alla più semplice realtà. Il che, tutto sommato, corrisponde anche al diapason sociale ne *Il Gattopardo* dalle sale principesche ai bassifondi palermitani. Probabilmente in nessun romanzo italiano (e in pochi romanzi in assoluto) è stata raggiunta tanta densità semantica in perpetua oscillazione. (Noterei, di passaggio, che la guerra culinaria di Lampedusa ha avuto un corrispettivo nella poesia di Eugenio Montale: dal «sempreverde / alloro per la cucina» in *Dora Markus*<sup>155</sup> al protagonista

<sup>154</sup> *Idem*, p. 154.

<sup>155</sup> E. MONTALE, *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano, 1977, p. 160.

ipoteticamente «farcitore» o «farcito» ne *Il sogno del prigioniero*,<sup>156</sup> come, d'altro lato, un analogo pessimismo esistenziale con rari spiragli cosmici unisce i lontanissimi parenti di sangue: Giacomo Leopardi e i «gattopardi» = leopardi siciliani).<sup>157</sup>

Nel periodo in cui gli epiteti appunto gattopardeschi venivano distribuiti a destra e a manca (ogni tanto con il polemico prefisso «anti», come avvenne una volta nel caso dell'ancor relativamente giovane Sciascia, lui stesso con l'andar degli anni sempre più indulgente verso Tomasi di Lampedusa), il tardivo esordio d'un romanziere italiano-mitteleuropeo è stato ricondotto pure allo schema ormai comodo e alquanto discutibile. Si è visto, insomma, il «gattopardo» triestino ne *Il complesso dell'imperatore* (1979) di Carolus Luigi Cergoly, nel quale romanzo effettivamente qualche iniziale dichiarazione di poetica può riallacciarsi alla precedente «filosofia», oltretutto al «teatro della memoria» di Delminio: «Ricordati che il misterioso cordone magico che lega la vita a la vita non è la vita ma la morte».<sup>158</sup> Pertanto, dietro la maschera mortuaria della «finis Austriae» Cergoly si rivela un autore vitalissimo e centrifugo (sia topograficamente, sia intellettualmente in espansione), a differenza del centripeto e isolano Lampedusa, diversamente colto e disposto. Perciò il mondo di Cergoly è più frammentario, alquanto nevrotico, e «il bel vivere il gran vivere interpocula»,<sup>159</sup> che ne segna un altro postulato di poetica, esclude un orizzonte che non sia interamente invaso dal soggettivismo neoespressionista, per lo più edonistico. Tal è, soprattutto, il terzo romanzo di quest'autore *L'allegria di Thor* (1987), una colossale presa in giro del freudismo, in quanto il giovanissimo protagonista libera il suo inconscio senza inibizioni: ora desiderando la ragazza ungherese, amante del padre, ora identificandosi con l'amante «vichingo» della madre. Pertanto, le preferenze di chi scrive vanno al «secondo» Cergoly, ossia al suo romanzo intermedio *Fermo là in poltrona* (1984), l'unico dei tre forse dal quale traspare pure una discreta luce metafisica. Il protagonista, Alvisse von Bribir, «eccentrico, nobilmente eccentrico»,<sup>160</sup> proveniente da una reale cittadina croata ricca di storia, lui stesso plurinazionale e cosmopolita, è – come avviene di regola – un «alter ego» giovane e attivo dell'autore, mentre il più diretto «io» autobiografico che racconta è quello ormai ritirato dell'età riflessiva. Due mezzepagine di viaggio – verso Vienna e, in direzione opposta, verso i Balcani – possono ravvicinare la scrittura di quest'autore, il quale con tocco leggero, leggerissimo perfino (se non addirittura «chagalliano» per richiamare la presentazione firmata da Zanzotto sul primo dei tre risvolti di copertina), parla dell'esplosivo novecento, continuazione della triste profezia, quasi suggeritagli dalla fine de *La coscienza di Zeno* del suo post-mortem celebre conterraneo e amico più anziano del loro comune Joyce.<sup>161</sup>

<sup>156</sup> *Idem*, p. 322.

<sup>157</sup> Preziose le ricerche compiute da A. VITTELLO, ne *I Gattopardi di Donnafugata*, Flaccovio, Palermo, 1963, particolarmente tav. I e le seguenti. I due rami si dividono ai tempi remoti della prima crociata, traendo origine dai due figli di Pompeo detto Buglione, in quanto adottato con suo fratello da Goffredo, re di Gerusalemme (celebre protagonista, quest'ultimo, del poema di Tasso). La preferenza leopardiana per Torquato, come pure il nome di Tancredi ne *Il Gattopardo* hanno, come si vede, pure una lontana motivazione genealogica.

<sup>158</sup> *Il complesso dell'Imperatore*, Mondadori, Milano, 1979, p. 7.

<sup>159</sup> *Idem*, p. 97.

<sup>160</sup> *Fermo là in poltrona*, Mondadori, Milano, 1984, 1984, p. 130.

<sup>161</sup> Riferisco un aneddoto, raccontatomi da CERGOLY (se non erro, nel '82): la scena aveva luogo a Trieste, probabilmente nel '15. Stanislaus passeggia con il Carolus bambino, forse tenendolo per mano, e incontra il fratello James. I due Joyce comunicano in dialetto triestino! Presentato l'allievo da Stanislaus

«Il treno aveva una giusta misura di velocità e di comodità, e scivola verso Vienna, la capitale dell'Impero, dove pacificamente convivevano ben tredici popolazioni e più il treno si avvicinava alla grande e sapiente e dotta e valzerina Vienna, il Bribir si sentiva tutto pieno di orgoglio intelligente per essere nato austriaco e si sentiva giallo e nero proprio fin dentro le ossa e sperava di diventare un giorno un vero maestro diplomato del sovranazionale perché si sentiva un vero paradigma vivente di quello che deve essere un austriaco con tanto di vario sangue nelle vene come il suo, che va dal croato all'ungherese, all'italiano e al tedesco.

Dall'umanità alla nazionalità e dalla nazionalità alla bestialità.

.....

Evviva, hurrah, zivio, eilen, fiori, baci e stantuffar di locomotive, agitar di fazzoletti, la guerra la guerra in cornice tra il barocco ed il rococò. Ordine di mobilitazione anche per il signor conte Alvise von Bribir e anche per il signor Hofer, il capo dei guardiani del Bosco Viennese nella sua qualità di gendarme di riserva.

Bribir deve raggiungere a Zagabria il terzo squadrone dei Dragoni Sassoni comandato dal Rittmeister barone von Margutti e deve raggiungere a marce forzate Sarajevo e mettersi a disposizione del comandante del XV Corpo d'Armata in Bosnia.

Caro Bribir, dice Margutti, lei si renderà subito conto che questa è una guerra stupida, sciagurata e pericolosa, l'Imperatore aveva ragione: trattare, trattare. Ufficiali e soldati tutti osservano un po' questa guerra balcanica così grandemente e veramente strana, il nemico non si vede, sembra tutto pacifico poi, sempre senza vedere nessuno, sparano le rocce, sparano i campi di grano, gli allegri campi di girasole, nei boschi, nelle foreste sparano gli alberi e per fortuna non sparano ancora le nubi.

Ma meglio andare avanti e star senza tanti ragionamenti altrimenti diranno che hanno visto camminare gli alberi». <sup>162</sup>

Irregolari rispetto alla classica concordanza dei tempi, si alternano nel primo passo l'imperfeetto della memoria e la (passata!) verità d'un ravvicinamento imperturbato, espressa al presente. Le nazionalità diverse confluiscono verso la comune Vienna, i cui quattro epiteti ne esaltano le dimensioni, la civiltà, la sapienza e la spensieratezza (formidabile, a proposito, il neologismo «valzerina» come distintivo della capitale). La scelta cromatica del giallo-nero, già emblema dell'Austria, assume altrove nell'opus cergolyano un valore simbolico: di giovinezza dorata, rispettivamente di morte (in quanto riferibile al seppellimento d'un'epoca storica, come pure delle memorie personali). <sup>163</sup> S'infilà qualcosa d'autoironicamente didattico («maestro», «paradigma») nelle metafore con cui procede il pago protagonista autobiografico, quasi le sue quattro nazioni genealogiche facessero rima con gli epiteti della città promessa. Il seguente

come assai bravo, anzi redattore ormai d'un giornalino di scuola, James lo guarda attentamente e gli augura di diventare, da adulto, il redattore del maggior quotidiano di Trieste. La profezia si è avverata quarant'anni dopo.

<sup>162</sup> *Fermo là in poltrona*, ed. cit., pp. 72-73, 102-103.

<sup>163</sup> Cito da *L'Allegria di Thor*, Mondadori, Milano, 1987, p. 90, la descrizione d'un giovanile paesaggio «mitico»: «È stato molto bello ma per la Bettina indimenticabile il viaggiar in Dalmazia di questa Dalmazia dalle isole bianche come i gabbiani dagli odori dell'ulivo dai profumi degli oleandri e del pinastro e della lavanda. Oh Dalmazia diceva Bettina dal mare turchino che in certi momenti butta al verde ah questa Dal-

daccapo è, però, una doccia fredda: una discesa, anzi una degradazione in senso contrario. Si è tentati di dire: un segno di quello che, purtroppo, avverrà e per giunta ripetutamente.

Le quattro citazioni all'inizio del secondo brano (un abbreviato adattamento esclamativo tratto dal capitolo sul ciclope, rispettivamente sulla taverna, dell'*Ulisse* di Joyce!)<sup>164</sup> corrispondono al precedente contesto plurinazionale e multilingue, ma ormai in un andamento sintattico volutamente ansimante. Il durevole «stantuffar di locomotive» (al plurale), con l'aria di lieve neologismo e rimandosi intertestualmente con il «naufregar» leopardiano, rivela spinte e scoppi di quella meccanica che rimaneva annullata nel mitico viaggio (al singolare!), tutto basato sull'ideale «scivolar». La terza riapparizione del numero quattro può spingere, intanto, il lettore ad ipotizzare la persistenza subtestuale della croce nel messaggio dell'autore triestino. Però agli occhi dell'io «fermo là in poltrona» la guerra può apparire ormai incorniciata e distanziata, anzi respinta indietro verso epoche lievemente caricaturali. La mobilitazione del «signor conte», espressa in maniera seccamente burocratica, assume proporzioni alquanto ridicole, non meno della presunta funzione bellica, in realtà del tutto marginale, dell'altro (povero) mobilitato. Il «Bosco Viennese» è una delle tante citazioni «contrabbandate» in Cergoly: riprende il titolo dell'autore austriaco Ödön von Horváth (alquanto più anziano dello scrittore triestino e nato - guarda caso - a Fiume): *Geschichten aus dem Wiener Wald* (1931), titolo apparentemente idillico, ma in effetti solo un decoro preposto alle future carneficine. Il «Rittmeister», stazionato a Zagabria, dal cognome italiano e dal prefisso («von») tedesco fa ricordare l'allusivo nominalismo neobarocco-espressionista di Miroslav Krleža. La situazione bosniaca è quella immediatamente posteriore all'attentato di Sarajevo; la pazienza attribuita a Francesco Giuseppe quella di tutte le istituzioni vetuste e venerande che non hanno mai fretta e abbisognano di prove su prove. Poiché il nemico risulta invisibile (privo, dunque, di qualsiasi etica militar-cavalleresca), non può sparare metaforicamente e iperbolicamente che l'innocente natura. Il futuro (in parte passato) esaudirà ogni desiderio distruttivo, l'aviazione compresa. Procedere in questa direzione-regressione, dice Cergoly, significherebbe imbattersi nell'eterno, sanguinosissimo *Machbeth*. (Indicazione tuttora simbolicamente valida per la micidiale mano prolungata della filoserba «Giovane Bosnia» e per chi doveva ancora provarne la portata nel 1991 e nel corrente '92). I due viaggi ora commentati ben s'adeguano alla poetica chiaroscurale dell'autore: ora pronto a esaltare la giovanile vitalità,<sup>165</sup> ora pascalianamente convinto ch'ogni disgrazia capiti a chi lascia la sua propria stanza (o vogliamo dir poltrona?). Mentre l'io anziano si direbbe autentico, l'altro - portatore d'una «strana» nostalgia - non è che ricostruzione letteraria: venuto al mondo nel 1908, l'autore ancora bambino nel '18, immagina la sua giovinezza protetta dalla «felix Austria», spostando indietro di circa un decennio la sua reale data di nascita.

mazia dal pulviscolo salato e dal maestrale vento del mezzogiorno che soffia azzurro dal nord est (lapsus: «ovest»! sottolineato da M. M.) vento che si rallegra se trova cuori innamorati o Dalmazia cerula e dorata arrivederci arrivederci».

<sup>164</sup> J. JOYCE, *Ulisse*, trad. di G. Melchiori, Mondadori, Milano, 1973, p. 283. Citazione completa: «una babele di grida, hoch, banzai, eljer, zivio, cincin, polla kronia, hiphip, vive, Allah, in mezzo alla quale il sonante evviva...»

<sup>165</sup> «Vita vuol dire mutamento» (*Opera 79 /in sostantivo Amore/*, S. Marco dei Giustiniani, Genova, 1983, p. 41).

Vorrei terminare con tre osservazioni. La prima riguarda un concetto montaliano, espresso nel '32 (e si ricordi che Cergoly esordisce pochi anni prima con una futurista silloge poetica), stando al quale la letteratura triestina sarebbe stata – e, vien voglia d'aggiungere, sarebbe ancora per un attimo – quella «dei grandi solitari».<sup>166</sup> La seconda osservazione è una conferma di quanto i narratori veneti – anche successivi – siano sensibili ai problemi esplosivi di frontiera (concreta o romanzesca): si pensi al giallo nazional-ideologico *Gli sposi di via Rossetti* (1986), indizio appena delle più ambiziose diacronie e dell'ossessione minoritaria e pacificatrice del triestino-istriano Fulvio Tomizza,<sup>167</sup> oppure a *Una sola terra* (1990) del veneziano Paolo Barbaro, terra «dei sepolti e degli esiliati»,<sup>168</sup> spaccata, si direbbe, da un marittimo traffico d'armi clandestine. La terza non può essere che un'osservazione polemica: nell'indice dei nomi attinente alle poco meno di duemila pagine (!) de *Il Novecento*, I-II, di Cecchi e Sapegno, nell'ambito della celebre storia della letteratura garzantiana (2ª ed. 1987), si cercherà inutilmente il nome di Carolus Luigi Cergoly Serini per giunta nell'anno della sua scomparsa. Il motivo di tale censura (impossibile ipotizzare la sola amnesia) sarà stato noto ai defunti curatori ed è noto forse ancora a qualche loro collaboratore vivente. (Vien voglia di chiedersi pure, se è consentito al narratore il fascino secondo i criteri di certa, non minoritaria critica italiana? E se l'estrema «latitudine nord»<sup>169</sup> – nord-est per essere più esatti – non sia a volte un inconveniente analogo all'estrema «latitudine sud»?).

\* \* \*

Sembra indispensabile, infine, soffermarsi su una certa contemporaneità di punta (contemporaneità relativa, comunque, agli – o entro gli – anni '80, eccezion fatta per le opere postume dei protagonisti) senza voler «scavalcare» la neovanguardia con qualche presunta poetica più avanzata o, peggio, a nome d'un ritorno a qualche poetica precedente. In realtà, Leonardo Sciascia e Italo Calvino (autori nati nei primi anni '20) rivelano fin dall'inizio complessità problematiche, risorte con il neosperimentalismo, e poi, man mano, sempre maggiori complessità strutturali, alquanto condivise con i neoavanguardisti, pur non abbandonando mai una presa di posizione fondamentale conoscitiva. Conta assai in ambedue gli scrittori citati un riesame consapevole della meno nota tradizione letteraria nazionale.

Leonardo Sciascia riprende un filone archetipo di casistica processuale-giudiziaria: quello de *La storia della colonna infame* manzoniana, giudicata da lui stesso «piccolo

<sup>166</sup> E. MONTALE, *Sulla poesia*, Mondadori, Milano, 1976, p. 233.

<sup>167</sup> Leggo le risposte di FULVIO TOMIZZA intervistato da RICCARDO FERRANTE, in *Destino di frontiera*, Marietti, Genova, 1992, pp. 36, 47 – «Ho vissuto fino all'estremo l'assurdità dei nazionalismi»; «La Mitteleuropa è appunto un'aria comune di reciproco rispetto nella diversità...» – e penso a Cergoly, stranamente mai menzionato in questo volume.

<sup>168</sup> Ed. Marsilio, Venezia, 1990, p. 55.

<sup>169</sup> Il meglio del CERGOLY poeta si trova in *Latitudine Nord (Tutte le poesie mitteleuropee in lessico triestino)*, Mondadori, Milano, 1980.

grande libro», che resterebbe «tra i meno conosciuti della letteratura italiana».<sup>170</sup> Se si dovesse premettere un'epigrafe all'intera opera del narratore siciliano, sarebbe opportuno attingere proprio a *quel* Manzoni, ad esempio: «la violenza era un fatto (con diverse forme) di tutti i tempi, ma una dottrina di nessun tempo».<sup>171</sup> Le vittime nella narrativa di Sciascia sono o direttamente colpite o psicicamente maltrattate nei raggiri d'una giustizia inefficiente, ostacolata, se non addirittura impedita da potenze invisibili oppure cinicamente pubbliche nel loro doppio gioco. Questo scrittore ha saputo rendere universali due componenti storicamente autentiche – però antitetiche – della sua isola. La Sicilia «spagnuola» non è solo quella mafiosa, violenta, nemica dello stato, bensì quella povera, sofferente, metastoricamente «barocca», fatalmente labirintica, metafora per il mondo della «non-ragione»,<sup>172</sup> insomma un misto d'odio/amore e di delusione/pietà. Al contrario, è indubbiamente «francese» il rinnovato illuminismo sciasciano, dovuto in parte all'esistenzialismo e aperto, inoltre, ad uno «scetticismo salutare»,<sup>173</sup> in quanto affermazione costante d'uno sforzo razionalistico. Alla maniera secentesca-barocca Sciascia fa «sognare» in Sicilia un autobiografico personaggio settecentesco, il cui nome viene ripreso da Voltaire. Si direbbe che tutta la poetica dello scrittore fosse contenuta nella frase: «Candido faceva le cose incrociate»<sup>174</sup> (dove la sostituzione delle «parole» non elimina il loro qualificativo); oppure nell'affermazione pure autobiografica, tramite un personaggio, d'appartenere alla «Sicilia fredda» dell'interno<sup>175</sup> (quasi si trattasse d'un ossimoro). Sciascia sta dalla parte della storia (insistendo appunto sui modelli di Diderot e di Voltaire),<sup>176</sup> alieno dalla natura rousseauiana, indispensabile invece per capire l'impostazione biologico-cosmologica della narrativa di Calvino. Tuttavia occorre precisare subito che Sciascia respinge l'idea «progressista» della totalità o dell'obiettività storica; per provarlo, anzi, ricorre una volta tantum alla metafora dell'albero e alla sua ciclicità botanico-genealogica: «La storia non esiste. Forse che esistono le generazioni di foglie che sono andate via da quell'albero, un autunno appresso all'altro? Esiste l'albero, esistono le sue foglie nuove: poi anche queste foglie se ne andranno; e a un certo punto se ne andrà anche l'albero: in fumo, in cenere. La storia delle foglie, la storia dell'albero. Fesserie! Se ogni foglia scrivesse la sua storia, se quest'albero scrivesse la sua, allora diremmo, eh sì, la storia...»<sup>177</sup> Si tratta, insomma, d'un'indagine non solo del particolare, bensì pure *al*

<sup>170</sup> L. SCIASCIA, *La Colonna infame*, prefazione ad A. MANZONI, *Storia della colonna infame*, ed. cit., p. XXIII. Ancora più esplicitamente ne *La strega e il capitano*, Bompiani, Milano, 1989 (1ª ed. 1986), p. 75: «...*Storia della colonna infame*, alla quale mai ci stancheremo di rimandare il lettore, e per tante ragioni: che sono poi quelle per cui scriviamo e per come scriviamo...»; una delle più importanti dichiarazioni della poetica sciasciana.

<sup>171</sup> A. MANZONI, op. cit., p. 37.

<sup>172</sup> M. PADOVANI, *Presentazione*, in L. SCIASCIA, *La Sicilia come metafora*, Mondadori, Milano, 1979, p. IX.

<sup>173</sup> L. SCIASCIA, *idem*, p. 6.

<sup>174</sup> *Candido ovvero Un sogno fatto in Sicilia*, Einaudi, Torino, 1978 (3ª ed.; 1ª ed. 1978), p. 19.

<sup>175</sup> *Il cavaliere e la morte*, Adelphi, Milano, 1988, p. 45.

<sup>176</sup> «Diderot: ecco uno scrittore che non smette di crescere...» (*La Sicilia come metafora*, ed. cit., p. 57); «Voltaire, quest'esempio di professionalità della scrittura, questo modello di scrittore, chiaro, svelto, conciso, intelligente, sintetico, ironico: ecco tutto ciò che per me rappresenta la chiave della scrittura e del vero mestiere» (*idem*); «...io (laico, illuminista, voltairiano...)» (*Nero su nero*, Einaudi, Torino, 1979, p. 206).

<sup>177</sup> *Il consiglio d'Egitto*, Einaudi, Torino, 1963, p. 59.

condizionale. Sciascia non cede, pertanto, né al regionalismo, né al folclore (difetti frequentissimi dei meridionali), né a qualsiasi romanticismo illusorio. La sua contrapposizione terminologica, già rilevata, tra sottostrato (o spirito) «spagnuolo» e quello «francese» si articola, più attualmente, nel rapporto tra caso (in quanto particolare fatto sortire dal magma della società) e causa (come metaobiettivo dell'«ispettore» letterario). «Causalità» e «casualità» si prestano ad ogni modo, anzi letteralmente «todo modo»<sup>178</sup> ai vari tipi di permutazione. Casi reali differiscono appena dai casi fittizi: *Il contesto* introduce ne *L'affaire Moro*. D'altro lato qualsiasi caso (i «pugnalatori», Majorana, Raymond Roussel, Canella-Bruneri...) ha un suo proprio contesto storico, burocratico ed enigmatico. Sciascia non scrive il così detto «romanzo-verità», ma piuttosto un particolare romanzo sulla *verità in questione*. Perciò la sua frase è precisa, tacitiana, giuridicamente «chiusa», mentre la struttura dell'opera, viceversa, prevede spiragli (o «smagliature»),<sup>179</sup> ossia domande aperte oppure risposte sottilmente suggerite. Afferma l'autore stesso d'aver «introdotto il dramma pirandelliano nel romanzo poliziesco».<sup>180</sup> Effettivamente, liberatosi dal «padre» Voltaire, sotto la sua statua parigina, nelle righe finali di *Candido*, il «figlio della fortuna»<sup>181</sup> non può continuare a tollerare che un padre relativista (accanto all'affine precedente saviniano di divagazione saggistico-romanzesca).

Eppure in margine ai dubbi di Sciascia perdura qualche dubbio di chi scrive. I cadaveri ne *Il contesto* sono stati ben dodici rispetto agli «apocalittici» sette de *Il nome della rosa* di Eco; cadaveri richiesti dal lettore oppure offerti per turbargli il sonno tranquillo? «La sicurezza del potere si fonda sull'insicurezza dei cittadini», dice un personaggio sciasciano.<sup>182</sup> Riuscirà la letteratura a scostare questa nuova trappola mimetica? Il destino di Sciascia dipenderà, in questo senso, pure dal futuro gusto dominante. Se gli esempi d'umanità dovessero superare un giorno la cronaca nera, straripante dagli archivi e dal micidiale novecento, si sposterebbe pure la ricezione al di là d'un mondo finora identificato con il giallo. L'ultimissimo Sciascia, nel romanzo testamentario *Il cavaliere e la morte* (1988, un anno prima della scomparsa dell'autore), scorge perplesso la nuova tattica del potere nell'abolizione della memoria. Nulla di strano, se la sua riflessività in buona parte veniva affidata in precedenza ad un diario intellettuale dal titolo iperbolicamente pessimista, *Nero su nero*: «Un'idea morta produce più fanatismo di un'idea viva; anzi soltanto quella morta ne produce. Poiché gli stupidi, come i corvi, sentono solo le cose morte. E sono tanti, e talmente brulicano sulle cose morte, da dare a volte l'impressione della vita».<sup>183</sup> E ancora un messaggio al condizionale postutopico: «...uno scrittore dovrebbe sempre poter dire che la politica

<sup>178</sup> Il binomio chiarificatore appare in *Todo modo*, Einaudi, Torino, 1974, p. 50.

<sup>179</sup> *Morte dell'inquisitore*, Adelphi, Milano, 1992 (1ª ed. 1964), p. 94.

<sup>180</sup> *La Sicilia come metafora*, ed. cit., p. 88. Non si dimentichi che SCIASCIA è anche l'autore dell'*Alfabeto pirandelliano* (Adelphi, Milano, 1989) e che pure da quell'area fa derivare il «precetto di misericordia morale» (p.86).

<sup>181</sup> *Candido ovvero Un sogno fatto in Sicilia*, ed., cit., p. 135.

<sup>182</sup> *Il cavaliere e la morte*, ed. cit., p. 60.

<sup>183</sup> *Nero su nero*, ed. cit., p. 68.

di cui si occupa è etica. Sarebbe bello che potessero dirlo tutti. Ma che almeno lo dicano gli scrittori».<sup>184</sup>

Se Leonardo Sciascia presenta spicchi sorprendentemente documentati di realtà passate, attuali o verosimilmente inventate, il problema centrale della poetica d'Italo Calvino, poetica ormai esaminata pure «a conti fatti», può apparire quasi opposto: ossia come schivare la realtà (nella sua accezione tradizionale di coerenza verificabile). Cade in tal caso l'oscillamento tra realismo e genere fantastico, a cui soggiaceva in gran parte la critica italiana (non contraria a questo scrittore!) entro la metà degli anni '60 (compreso, purtroppo, anche chi scrive), se non più tardi ancora. Già l'esordiente Calvino fiabesco de *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947) evita la misura media: i protagonisti del romanzo sono un ragazzo e un gigante-bambino ravvicinati mediante il comune gioco, mentre il mondo degli adulti è quello traumatizzante (visto di sbieco anch'esso, cioè dalla prospettiva del peggior reparto d'una brigata di partigiani). La spaccatura tra l'immigrato Marcovaldo (nel ciclo dei racconti rispettivi) e la città sta nel fatto che il protagonista continua a trattare il nuovo ambiente secondo natura. Perfino nei racconti «realistici» de *Gli amori difficili* dominano, in qualità di costante semantico-strutturale, come suggerisce il titolo stesso, gli ostacoli frapposti all'unione della coppia. La vendetta ipertrofica della natura muove, invece, *La formica argentina*; la deformazione minacciosa dell'atmosfera, per opera umana, fa assomigliare allusivamente «la nuvola di smog» (nel lungo racconto o breve romanzo omonimo) al fungo atomico; *La giornata d'uno scrutatore* si basa sulla metamorfosi grottesca del luogo, perché un seggio elettorale con la sua implicita prospettiva storica non riesce a influire sul destino degli handicappati (ovvero sulla «natura matrigna» per dirla leopardianamente) d'un ospizio, dal quale viene occasionalmente ospitato. L'importante trilogia *I nostri antenati* (riuniti nel 1960) segna un bivio nell'opera di Calvino e nella narrativa italiana dei suoi coetanei: con l'applicazione del binarismo antropologico ossia con la doppia prospettiva della o sulla realtà, scissa nei rapporti vuoto-pieno, male-bene, alto-basso. Il «barone rampante» è certamente il personaggio più autobiografico dell'autore («scoiattolo della penna» profetizzato da Pavese),<sup>185</sup> sia per la scelta dell'epoca (il settecento «francese»), sia per la preferenza botanica dell'ambiente (la vita sugli alberi),<sup>186</sup> sia per l'aristocratico distacco dalla (pur seguita) sottostante vita sociale. De *La cosmicomiche* (1965) in poi il distacco dalla ex-realtà sarà più netto, ma operato ogni qualvolta in maniera assolutamente sorprendente. L'intenzione sarà, quindi, quella di «trovare per ogni libro un altro io, un'altra voce, un altro nome, rinascere», anzi di «catturare nel libro il mondo illeggibile», come preciserà l'autore nel suo romanzo-antiromanzo oppure trattato sul romanzo *Se una notte*

<sup>184</sup> *Idem*, p. 69. Si dà per scontato, ormai, lo stimolo che dalla narrativa di SCIASCIA è passato al politico cinema italiano degli ultimi quindici-vent'anni: da *I cadaveri eccellenti* di ROSI (tratti da *Il contesto*) e *Le porte aperte* di AMELIO (tratte dal romanzo omonimo).

<sup>185</sup> C. Pavese, *Lettere 1945-1950*, ed. cit., p. 408.

<sup>186</sup> Segnalo un passo di A. SAVINIO, in *Dico a te, Clio*, ed., cit., p. 131: «Il meccanismo surrealista è di uso facile e a portata di tutti, comprese le donne e i bambini. I bambini anzi sono surrealisti per natura. È un meccanismo un po' simile a quello dell'umorismo. Si tratta di creare un'emozione, associando due cose che per loro natura sono inassociabili. L'uccello sull'albero è reale: l'uomo sull'albero è surreale». Savinio esemplifica la citazione con *Il villaggio aereo* di Jules Verne e con la pittura d'un italiano a Parigi, Titino delle Fornaci, che dipinse «dei pesci appollaiati sugli alberi» (p.132).

*d'inverno un viaggiatore*.<sup>187</sup> Estremamente svariata sarà la «controparte scritta del mondo non scritto»,<sup>188</sup> in quanto autodefinizione possibile di questo «secondo» Calvino; cioè «controparte» metamorfica, segnica, permutabile, organizzata in crucivrea o in caselle, speculare, spartita tra livelli e funzioni e, infine, nelle opere postume, ancora razionalmente condizionata da facoltà percettive o da rigorose selezioni mentali. Quasi il destino avesse voluto giocare un tiro (alquanto ironico, non necessariamente brutto) alla totalità della pretesa calviniana, ludico-conoscitiva, impedendo allo scrittore d'abbracciare tutti i sensi in *Sotto il sole giaguaro*, rispettivamente tutte le qualità (auto)proposte in *Lezioni americane*, la cui non scritta «consistenza» finale coinvolge, a posteriori, le sue precedenti opere narrative e le apre, ormai, a un'interrogazione permanente. Visto che lo schema di Milanini, interessato alla geometria nascosta de *Le città invisibili* (1972), una delle opere capitali di Calvino, assegna alla città di Bauci la posizione centrale,<sup>189</sup> conviene forse in quella specie di centro del cristallo (ossia dell'«aleph» calviniano) cercare la formula magica. Similmente al «barone rampante», quella città non tocca il suolo e sui suoi abitanti si esprimono tre ipotesi (inutile cercare in Calvino risposte univoche!): «che odino la Terra; che la rispettino al punto d'evitare ogni contatto; che la amino com'era prima di loro e con cannocchiali e telescopi puntati in giù non si stanchino di passarla in rassegna, foglia a foglia, sasso a sasso, formica per formica, contemplando affascinati la propria esistenza».<sup>190</sup> La citazione illumina quanto si sta affermando in queste pagine fino alla poetica dell'ancora futuro *Palomar* (1983), compresa ormai una «controparte» non più organizzabile: «Forse perché il mondo intorno a lui si muove in modo disarmonico ed egli spera sempre di scoprirvi un disegno, una costante. Forse perché lui stesso sente di procedere spinto da moti della mente non coordinati, che sembrano non aver niente a che fare l'uno con l'altro e che è sempre più difficile far quadrare in un qualsiasi modello d'armonia interiore».<sup>191</sup>

Eppure, il discorso su Calvino non si riduce alle considerazioni sul centro vacante, tanto più che le qualità (auto)dichiarate – leggerezza, rapidità, esattezza, visibilità e molteplicità – sono sufficienti per assicurargli un posto di primissimo piano. Senz'altro questo scrittore ha risposto in maniera assai più conseguente ai dubbi mimetico-estetici dei suoi maestri Pavese e Vittorini, abbondantemente superati pure per la sua interdisciplinarietà ed erudizione aggiornatissima; ha rovesciato la tradizione letteraria italiana, proponendo – di fronte all'immobilità scolastica – riletture e riscoperte da Marco Polo ad Ariosto, a Galilei, alla fiaba italiana; nelle sue opere ha seminato allusive insidie nominali come «sovrasenso» letterario (dalla Pamela del sottinteso Richardson al secentesco Marana, ignoto perfino a Cesare Segre!).<sup>192</sup> Ciò nonostante, il civilissimo

<sup>187</sup> Ed. Einaudi, Torino, 1979, p. 180.

<sup>188</sup> *Idem*, pp. 171-172.

<sup>189</sup> C. MILANINI, *L'utopia discontinua* (saggio su Calvino), Garzanti, Milano, 1990, pp. 130-131.

<sup>190</sup> *Le città invisibili*, Einaudi, Torino, 1972, p. 83. Se ne accorge MICHEL TOURNIER: «*Ne pas toucher terre*. Tel paraît être le premier principe d'italo-calvinisme» (*Principes d'italo-calvinisme*, in *Le vol du vampire*, Gallimard, Parigi, 1981, p. 364).

<sup>191</sup> *Palomar*, Einaudi, Torino, 1983, p. 81.

<sup>192</sup> C. SEGRE, *Teatro e romanzo*, Einaudi, Torino, 1984, p. 170. Chi scrive non aveva bisogno di tali precisazioni, avendo inserito l'autentico G. P. MARANA nel suo studio *Mahnito stoljeće. Talijanski roman seičenta* (*Secolo furioso. Romanzo italiano del seicento*), in «Umjetnost riječi» (Zagabria), n. 3/1976 (e in forma d'estratto), pp. 307-345.

Calvino (anche se uomo assai riservato, se è lecito aggiungerlo tra parentesi) – a differenza dei neoavanguardisti mai irrispettoso o offensivo – risulta *in letteratura* uno degli autori più sovversivi del secondo novecento non solo italiano. Sicché non c'è, in fondo, qualità o elemento che nelle sue opere non siano messi in questione. Viene relativizzato il luogo: per mancanza di punti fissi in una «cosmicomica» dal titolo *Un segno nello spazio*; mediante la metafora dell'universo-prigione che si dilata ne *Il conte di Montecristo* (altro racconto indicativo a proposito); via via fino ad un'a-topologia programmatica: «L'utopia sfida il tempo insediandosi in un non-luogo».<sup>193</sup> Viene relativizzato il tempo a partire dal momento zero (T<sub>0</sub>) nelle ipotesi tra irreversibilità o reversibilità, parziale o completa. Viene relativizzato pure il personaggio: dalla visuale moltiplicata di Qfwfq, soggetto-sigla ne *Le cosmicomiche*, al fantasma ariostesco del desiderio, reinserito nei «destini incrociati» dei tarocchi, dove ogni «carta» personale può essere letta in varie direzioni, assumendo altro significato; e si tratta, in qualche modo, di relativismo ontologico-esistenziale, ben al di là di quello psicologico pirandelliano, né la conclusione a questo punto può infondere ottimismo: «Vuoto, separazione e attesa, questo siamo».<sup>194</sup> Viene relativizzato, inoltre, il genere letterario preferito in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, dove la vita si fa appendice della lettura e la stessa lettura (continuata) risulta impossibile: «...si scriveranno romanzi – aveva avvertito l'autore ancora in un saggio del '67 – per un lettore che avrà finalmente capito che non deve più leggere romanzi».<sup>195</sup> Viene, infine, con superba «pedagogia» dantesca (si ricordino quelli «in picciotta barca» rimasti dietro la poppa del veloce «legno» appartenente al poeta in *Purgatorio* II, 1-7) tenuto a bada il lettore: «La letteratura non è scuola; la letteratura deve presupporre un pubblico più colto, *più colto di quanto non sia lo scrittore*; che questo pubblico esista o no non importa».<sup>196</sup>

Un capitolo a parte verrebbe costituito dai nomi di autori a cui Calvino si richiama rispetto a quanti ne omette, pur utilizzando le loro esperienze. L'assenza di Savinio, Landolfi, Buzzati, Eco, Genette, Jass, Todorov... in *Lezioni americane* ad es., lascia alquanto perplessi. L'ecclettico autore deve agli altri contemporanei, o quasi, più di quanto generalmente non si creda. Il discorso è valido anche per una nota chiusura: «cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio».<sup>197</sup> Ebbene, questo messaggio programmatico de *Le città invisibili* è stato preceduto da almeno due modelli ancora negli anni '50: «Nel restare / dentro l'inferno con marmorea / volontà di capirlo, è da cercare / la salvezza» (Pier Paolo Pasolini, *Picasso*);<sup>198</sup> «Non è tutto infernale all'Inferno» (Dino Buzzati, *Il giardino*).<sup>199</sup> Poiché Calvino aveva puntato in relazione a *Le cosmicomiche* sulle «storie dove c'è il non essere contrapposto a quel che c'è»,<sup>200</sup> è impossibile non tornare alla domanda ontologica già sfiorata: esiste l'«inferno» per il non-essere? Può il non-essere evitare il peggio? Certo, in un fitto complesso d'interferenze spetta spesso pure a

<sup>193</sup> Per Fourier, in *Una pietra sopra*, Einaudi, Torino, 1980, p. 248.

<sup>194</sup> *Ti con zero*, Einaudi, Torino, 1967, p. 89.

<sup>195</sup> *Per chi si scrive?*, in *Una pietra sopra*, ed. cit., p. 161.

<sup>196</sup> *Idem*, p. 162.

<sup>197</sup> *Le città invisibili*, ed. cit., p. 170 (conclusione).

<sup>198</sup> Ne *Le ceneri di Gramsci*, Garzanti, Milano, 1963 (1ª ed. 1957), p. 34.

<sup>199</sup> *Il Colombre*, Mondadori, Milano, 1969, p. 445.

<sup>200</sup> Cit. da G. BONURA, *Invito alla lettura di Calvino*, Mursia, Milano, 1972, p. 77.

Calvino la parte d'iniziatore o di modello, come per es. in queste righe di *Una pietra sopra*, datate al 1969: «La letteratura è ricerca del libro nascosto lontano, che cambia il valore dei libri noti, è la tensione verso il nuovo testo apocrifio da ritrovare o da inventare»,<sup>201</sup> nella qual citazione si direbbe già «assegnata» l'idea motrice de *Il nome della rosa* di Eco. Insomma, in un modo o nell'altro tutta la letteratura italiana moderna e contemporanea (si fa per dire) passa per Calvino.

È pur possibile, in mezzo a tali e tante dissipazioni – si chiederà ragionevolmente il lettore – stabilire qualche costante che superi poetiche collettive o individuali? Pare proprio di sì e, per giunta, in chiave approssimativamente statistica. Un rinnovato illuminismo si fa strada quasi quasi fra tutti i settori presi in esame.

\* \* \*

Una «razionalità classica e illuminista» ad es. viene attribuita post mortem a Savinio,<sup>202</sup> autore, tra l'altro, di *Nuova enciclopedia*, contraddistinta dai modelli settecenteschi per la rinuncia dell'autore all'onniscienza.<sup>203</sup> Commentando la «tensione razionale» del pur postumo Vittorini, Calvino gli attribuisce, a sua volta, «una sorta di neoilluminismo», alquanto mitigato dai modelli secenteschi-barocchi.<sup>204</sup> Precedentemente, «Officina» individuava una «tensione illuministica» in riferimento al *Diario in pubblico* vittoriniano:<sup>205</sup> antologizzando quella rivista neosperimentale Gian Carlo Ferretti avrebbe accennato pure all'«incisiva personalità del neoilluminista Sciascia».<sup>206</sup> Calvino stesso, intervistato tempo fa da chi scrive, non accettava «tour-court l'etichetta di 'neoilluminista'», richiamandosi (ma non senza riserve) alle critiche di Horkheimer e Adorno, però riconosceva d'altro lato d'aver «scritto *Il barone rampante* come una specie di Don Chisciotte della 'filosofia dei lumi'».<sup>207</sup> Similmente il titolo della rivista-portavoce dei neoavanguardisti «Il Verri» risulta ovviamente illuministico, pur celando, secondo Anceschi, una struttura barocca. «Neo-illuminismo» e «raziocinanti schemi illuministici» riappaiono, a posteriori, nella critica su Guido Morselli.<sup>208</sup> Può sorprendere, a prima vista, che un autore più recente qual è Arbasino contrapponga al moralismo in generale un suo proprio «vecchio illuminismo».<sup>209</sup> Perfino Alberto Moravia, in una sua tardiva intervista de *L'inverno nucleare* dice di sì alla sua «volontà illuministica», sia pure extratestuale nel caso concreto ecc.<sup>210</sup> Credo che le

<sup>201</sup> *La letteratura come proiezione del desiderio* (su N. Frye), in *Una pietra sopra*, ed. cit., p. 203.

<sup>202</sup> S. LANUZZA, *Alberto Savinio*, La Nuova Italia, Firenze, 1979, p. 80.

<sup>203</sup> Più esplicitamente Savinio stesso nella voce *Enciclopedia*, in *Nuova enciclopedia*, Adelphi, Milano, 1977, p. 133: «Oggi non c'è possibilità di *enciclopedia*. Oggi non c'è possibilità di *saper tutto*. Oggi non c'è omogeneità di cognizioni. Oggi non c'è *affinità spirituale* tra le cognizioni. Oggi non c'è *comune tendenza* delle conoscenze. Oggi c'è un profondo squilibrio tra le conoscenze. (...) Rinunciamo dunque a un ritorno alla omogeneità delle idee, ossia a un tipo passato di civiltà, e adoperiamoci a far convivere nella maniera meno cruenta le idee più disparate, ivi comprese le idee più disperate».

<sup>204</sup> *Vittorini: progettazione e letteratura*, in *Una pietra sopra*, ed. cit., p. 139.

<sup>205</sup> Nota redazionale (n. 11/1957), in G. C. FERRETTI, *Officina*, Einaudi, Torino, 1957, p. 337.

<sup>206</sup> *Saggio introduttivo*, in *Officina*, ed. cit., p. 44.

<sup>207</sup> *Due interviste su scienza e letteratura*, in *Una pietra sopra*, ed. cit., p. 189.

<sup>208</sup> S. COSTA, *Guido Morselli*, La Nuova Italia, Firenze, 1981, pp. 27, 54.

<sup>209</sup> Cit. da M. L. VECCHI, *Alberto Arbasino*, ed. cit., p. 8.

<sup>210</sup> *Moravia intervista Moravia candidato*, ne *L'inverno nucleare*, ed. cit., p. 88.

prove, attinte a destra e a manca, siano troppe per lasciare posto a qualche facile smentita. (La poesia parallela da Sereni ai moralisti – illuministi in realtà – della così detta «linea lombarda» non farebbe che aumentare la quota). La dominante *ratio* dei narratori italiani ha bloccato, senza dubbio, la speculazione metafisica, presente ad es. in Montale, interprete e interlocutore crittografico di Dante, e in non pochi poeti post-montaliani tipo B. Marin, Betocchi, Luzi, Cattafi... Né la spiritualità in generale poteva essere stimolata, rischiando di farsi bersaglio d'un cieco laicismo militante, presuntuosamente convinto della sua propria funzione progressista: può illustrarlo la sicurezza imperturbabile di Carlo Salinari nel rifiutare la «deformazione cristianeggiante» dei film di Fellini, particolarmente *La strada*!<sup>211</sup>

Le prove dei personaggi e degli autori con la morte – fenomeno non ideologizzabile né esclusivamente sociologizzabile – possono costituire un test inaspettatamente indicativo. In seguito al (letterario!) soldato-fantasma shakespeariano in *Conversazione in Sicilia*, la morte per Elio Vittorini non è una categoria riflessiva, bensì rapidamente cinematografica: chi sceglie materialisticamente tra «combattere e sopravvivere» e «combattere e perdersi»<sup>212</sup> evita felicemente, per mancanza di tempo come alibi, il senso della lotta nell'imminente prospettiva dell'io annullato. La *Scomparsa del signor Dido* (racconto conclusivo di un ciclo) di Alberto Savinio è un doppio battesimo nel fuoco: il salto nel vulcano della Magna Graetia «contiene» la storia d'Empedocle (che «non separava il fisico dal metafisico»)<sup>213</sup> e quella di Didone, consorella suicida nella successiva civiltà romana, bruciata sul rogo nel canto IV dell'*Eneide*. Dalla terza componente antica, quella etrusca in *Dico a te, Clio*, deriva pure il costante coraggio saviniano di trasgredire il tema vietato (e viene in mente pure una brillante, polemica pagina postuma di Antonio Porta, dal titolo *Proibito andarsene*, autore – guarda caso – d'una poesia «etrusca» intitolata *Gli sposi*):<sup>214</sup> quindi la morte si presenta come desiderato prolungamento utopico di questa vita. (Con l'aiuto implicito di Swedenborg, l'idea viene ripresa in un racconto fantascientifico-trascendentale di Primo Levi *Nel Parco*: una specie di purgatorio dei personaggi letterari che, dopo aver assunto una quasi esistenza sull'altra riva, cominciano a loro volta a farsi diafani, a risolversi «in luce e in vento».)<sup>215</sup> Si è tentati di denominare «estetica» o «letteraria» la morte dei personaggi

<sup>211</sup> *Il neorealismo*, in AA. VV., *Letteratura e marxismo* (a cura di P. Borghello), Zanichelli, Bologna, 1974, p. 171. Perfino B. CROCE osava sostenere: «La trascendenza limitava la mente del Vico e, impedendogli di raggiungere l'unità del reale, gli impediva anche la conoscenza veramente completa di quel mondo umano...» (*La filosofia di G. B. Vico*, Laterza, Bari, 1973, 1ª ed. 1911, p. 133).

<sup>212</sup> *Uomini e no*, ed. cit., p. 210.

<sup>213</sup> *Ne Il signor Dido*, ed. cit., p. 163.

<sup>214</sup> Un frammento di SAVINIO introduce quello di PORTA, di cinquant'anni posteriore: «L'attrazione della morte è irresistibile. È per questo che gli uomini edificano le civiltà, e con infinita pazienza ricominciano ogni volta a riedificarle. La civiltà è un gioco, una distrazione, il modo più efficace che noi abbiamo di allontanare dalla nostra mente il pensiero della morte» (*Dico a te, Clio*, ed. cit., p. 88): da confrontare con la citazione che segue: «Se togliamo alla vita il pensiero della morte e della dignità del morire subiamo una perdita di senso globale; la vita senza confini galleggia nel niente perché la memoria rifiuta di collocare il morire nella dimensione dei valori. Chi osa più parlare come muore qualcuno?» (A. PORTA, *Proibito andarsene*, in AA. VV., titolo omonimo, Comune di Milano, Milano, 1989, p. 1). Precedentemente, *Gli sposi* concludevano l'autoantologia di A. PORTA, *Nel fare poesia* (1958-1985), Sansoni, Firenze, 1985. Fa parte dell'eredità manoscritta di quest'autore pure la poesia *Due angeli*, datata nel novembre del 1988, ben diversa dalle negazioni avanguardistiche degli anni '50-'60.

<sup>215</sup> *Vizio di forma*, Einaudi, Torino, 1971, p. 175.

autobiografici di Dino Buzzati e di Giuseppe Tomasi di Lampedusa; il primo intento a pacificare un *post* informale con una metonimica accettazione della cosmicità già conclusiva delle tre cantiche di Dante: «Facendosi forza, Giovanni raddrizza un po' il busto, si assesta con una mano il colletto dell'uniforme, dà ancora uno sguardo fuori della finestra, una brevissima occhiata, per l'ultima sua porzione di stelle. Poi nel buio, benché nessuno lo veda, sorride»;<sup>216</sup> il secondo in preda ad un'apparizione petrarchesca, la cui fisicità diventa personificazione allegorica, e l'eros sensibilmente soddisfatto può abbandonarsi all'assoluto al di là del thanatos: «Insinuava una manina guantata di camoscio fra un gomito e l'altro dei piangenti, si scusava, si avvicinava. Era lei, la creatura bramata da sempre che veniva a prenderlo: strano che così giovane com'era si fosse arresa a lui: l'orario di partenza del treno doveva essere vicino. Giunta faccia a faccia con lui sollevò il velo, e così, pudica, ma pronta ad esser posseduta, gli apparve più bella di come mai l'avesse intravista negli spazi stellari. / Il fragore del mare si placò del tutto».<sup>217</sup> È interessante che Carlo Emilio Gada, fin dall'inizio probabilmente il più metafisico tra gli autori ora menzionati, si metta a trattare da ispettore-filosofo la morte in quanto categoria, più precisamente come dissoluzione d'una struttura non più schedabile: «– la morte gli apparve, a don Ciccio, una decombinazione estrema dei possibili, uno sfasarsi di idee interdipendenti, armonizzate già nella persona. Come il risolversi d'una unità che non ce la fa più ad essere e ad operare come tale, nella caduta improvvisa dei rapporti, d'ogni rapporto con la realtà sistematica».<sup>218</sup> Varie speculazioni «telescopiche» intorno al tema si susseguono nel capitolo conclusivo di *Palomar*. La domanda «come imparare a essere morto» si rivela per Calvino profeticamente autobiografica. Essa si articola ora in un gelido problema di sottrazione: «Il mondo meno lui vorrà dire la fine dell'ansia?»;<sup>219</sup> ora cede all'arte la facoltà d'«infinitarsi» (per dirla con Montale sul modello dantesco), fatalmente negata alla – non proporzionale – esistenza fisica: «'Se il tempo deve finire, lo si può descrivere, istante per istante, – pensa Palomar, – e ogni istante, a descriverlo, si dilata tanto che non se ne vede più la fine'. Decide che si metterà a descrivere ogni istante della sua vita, e finché non li avrà descritti tutti non penserà più d'essere morto. Il quel momento muore».<sup>220</sup> Chi avrebbe mai pronosticato che un epigrafico *flash* nel «testamento» apparso postumo, qual è *Il cavaliere e la morte* di Leonardo Sciascia, ex-neoilluminista, avrebbe offerto il miglior esempio sulla soglia della «miglior vita»? «Pensò: che confusione! Ma era già eterno e ineffabile, il pensiero della mente in cui la sua si era sciolta».<sup>221</sup> *Mens divina* come direzione? O l'intelletto individuale che si versa nel suo

<sup>216</sup> *Il deserto dei Tartari*, ed. cit., p. 250.

<sup>217</sup> *Il Gattopardo*, ed. cit., p. 297.

<sup>218</sup> *uer pasticciaccio brutto de via Merulana*, ed. cit., p. 77.

<sup>219</sup> *Palomar*, ed. cit., p. 124.

<sup>220</sup> *Idem*, p. 128.

<sup>221</sup> *Il cavaliere e la morte*, ed. cit., p. 91. Fra i titoli di SCIASCIA figura pure *La scomparsa di Majorana*, un'indagine straordinaria sulle ipotesi che hanno portato uno scienziato «nucleare» ad un'opzione misteriosamente metafisica e anonima. Né pare trascurabile la lezione d'un altro siciliano, caro a questo scrittore: VITALIANO BRANCATI, autore a sua volta degli onestissimi e ascetici *Piaceri*. Eccone uno sulla povertà: «Il momento più grave, durante l'agonia, è quando l'uomo si divide dal corpo delle cose che possiede. Questo momento precede di pochi minuti quello in cui l'uomo si divide dal proprio corpo. / Ma egli non possedeva che alcuni cucchiai di latta, tre sedie, il letto e uno specchio. Il corpo delle 'cose sue' era esilissimo; ed egli lo lasciò senza alcuna sofferenza, e quasi senz'avvedersene» (Bompiani, Milano, 1964, pp. 98–99).

omonimo maiuscolo e assoluto? Ma il narratore novecentesco deve restare discretamente implicito, privo com'è di *raptus* di «vista nova» (Par XXXIII, 136), di rassicuranti cartografie dell'ultimo viaggio. Per molti, allora, sarà più facile eludere il problema stesso, come ne *L'Altro* montaliano: «Astuto il flamengo nasconde / il capo sotto l'ala e crede che il cacciatore / non lo veda».<sup>222</sup> (Inutile ipotizzare con quanta perplessità Manzoni e Tommaseo avrebbero letto i nostri esempi semismarriti; come il lettore tardonovecentesco, viceversa, ripensa a volte la morte a tesi nei loro romanzi). Con finissima ironia se n'era accorto, a suo modo, Alberto Savinio: «Cattolico per natura, l'italiano avversa tutto ciò che intacca l'uomo come deposito di Dio, e cerca di tirar fuori la verità dell'uomo».<sup>223</sup>

\* \* \*

S'impone quale argomento a parte la trattazione critica della modernità-contemporaneità in quanto staccata spessissimo da esperienze primonovecentesche. La sproporzionata fortuna internazionale di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Calvino ne costituisce forse il caso più interessante. Dovevano passare ben sette anni prima d'una clamorosa scoperta, accolta pure in seguito da pochissimi. Nel suo brillante libro *La prosa italiana del Novecento* (1986), che conseguentemente sposta la visuale già «obbligatoria» verso i tre concetti messi in risalto nel sottotitolo – «Umoreismo Metafisica Grottesco» – Guido Guglielmi rivela il modello indiscutibile della presunta originalità calviniana. In musica sarebbe lecito, anzi opportuno, parlare di variazioni sul tema, se non che il «tema» viene questa volta abilmente celato dal secondo narratore. Chi ha letto (o riletto), accogliendo lo stuzzicante suggerimento critico, *La vita intensa* (datata al 1919!) di Massimo Bontempelli, il quale pure (ma precedentemente) «racconta il suo rifiuto di raccontare»,<sup>224</sup> ha potuto convincersi della straordinaria analogia nell'operazione. Tramite un egual numero (dieci) di romanzi appartenenti ai generi diversi, che vengono in qualche modo «sommati» nell'ultimo («romanzo dei romanzi»),<sup>225</sup> Bontempelli trova modo d'interpellare frequentemente il lettore fino alla provocazione (anzi, lo rimprovererà in extremis di non saper leggere!) e tramanda ai posteri qualche incertezza sul genere stesso. Né manca in questo scrittore una dichiarazione esplicita di poetica senza contare la volontà di «rinnovare il romanzo europeo»<sup>226</sup> mediante la drammatica «congiura» conclusiva dei personaggi, anteriore a quelli più famosi di Pirandello. Alla brevità compatta dei dieci «campioni» bontempelliani corrisponde la calcolata interruzione dei rispettivi (ma più «narrativi») esempi di Calvino. Oserei dire che al secondo fosse stata indicata pure la via per sostituire l'autore-personaggio da una coppia di lettori. Si riascolti Bontempelli: «E allora lasciateci in pace, anche se non concludiamo nulla di preciso, che il lettore possa raccontare a sua moglie cosa c'è nel capitolo seguente, e come è andata a finire, e altre

<sup>222</sup> E. MONTALE, il testo conclusivo di *Satura*, in *Tutte le poesie*, ed. cit., p. 468.

<sup>223</sup> *Dico a te*, *Clio*, ed. cit., p. 132.

<sup>224</sup> G. GUGLIELMI, *Un romanzo-manifesto*, ne *La prosa italiana del Novecento* (Umoreismo Metafisica Grottesco), Einaudi, Torino, 1986, p. 206.

<sup>225</sup> M. BONTEMPELLI, *La vita intensa (romanzo dei romanzi)*, SE, Milano, 1987 (1ª ed. 1920), p. 145.

<sup>226</sup> *Idem*, p. 13.

simili balordaggini». <sup>227</sup> (Aggiungo pure che la stazione come luogo e l'«avventura di viaggio», proprio in corsivo, <sup>228</sup> prefigurano sia l'inizio di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, sia il ciclo di «avventure» ne *Gli amori difficili*, nel cui indice questo concetto riappare addirittura in posizione di anafora). Stranamente, Claudio Milanini, nella sua recente interpretazione monografica (rinvio all'ormai citata analisi ne *L'utopia discontinua*, 1990) passa in modo assai sbrigativo accanto al capitale contributo di Guido Guglielmi, ridotto ad una nota, ma per fortuna recupera una dichiarazione di Calvino stesso (rilasciata a posteriori nel 1984), in cui accanto alla riconosciuta frequentazione di Cecchi si confessa pure il debito all'«immaginazione» e allo «stile» di Palazzeschi e di Bontempelli <sup>229</sup> (tralasciato poi da Milanini). È evidente che il secondo novecento rappresenti rispetto al primo una specializzazione talmente autonoma che, a volte, una variata ripetizione riesce a passare per novità assoluta, accompagnata anzi dal consenso della critica felicemente ignara.

Si potrebbe tratteggiare un'altra linea da *Il codice di Perelà* (del lontano 1911) di Aldo Palazzeschi a *Il cavaliere invisibile* e al *Il barone rampante* di Calvino, due «antenati» che devono in parte la loro modalità d'essere al ben noto «uomo di fumo», <sup>230</sup> il cui nome proprio celava in più una suprema etimologia in francese: «*le Père est là*». Purtroppo, si dà spesso la preferenza (scolastica!) al Palazzeschi intermedio delle *Sorelle Materassi* (1934), discretamente boccacesche, ma anche prebrancatiane. «Un procedere schizomorfo», individuato da De Maria negli inizi di questo scrittore, <sup>231</sup> può ricondurci alla sua «seconda giovinezza». Mi riferisco a *Il doge* (1967), divagazione saggistico-romanzesca intorno al centro vuoto, ossia intorno al personaggio che non appare (tale fabula «privativa» presenta inoltre qualche analogia con *Roma senza papa* di Morselli). L'attesa che a qualcuno parve beckettiana risulta pure ideata già nell'11: «In date circostanze si conta moltissimo sul ritardo del personaggio atteso. Per la buona riuscita dell'avvenimento l'attesa è indispensabile, assoluta, ne costituisce l'importanza e la solennità». <sup>232</sup> Il personaggio collettivo ossia la folla «col naso voltato in su e con diverso spirito di osservazione» <sup>233</sup> si fa portatrice del caricaturale saggismo palazzeschi. In effetti, l'allegria di quest'autore non pare confondibile con lo scetticismo, né con il cinismo dei neoavanguardisti. Palazzeschi si compiace, al contrario, d'una Venezia ciarlieria, il cui vociferio assomiglia alle ondate marine, mentre il ripetersi di gesti e di situazioni rievoca, invece, la comicità nel cinema di Jacques Tati. Fuor d'allegoria, l'assenza metafisica del doge si oppone a tante presenze eccessive, straripanti dai balconi della storia.

<sup>227</sup> *Idem*, p. 157. Noto, di passaggio, che l'autore ha sostituito una domanda apparsa nell'edizione del '25 (da supporre identica a quella prima del '20) con un'affermazione più sperimentale, in seguito: «Chi è più importante: il personaggio o l'autore?» (*La vita intensa*, Mondadori, Milano, 1925, p. 204) rispetto a «Perché io sono il personaggio e tu l'autore, perciò io sono più importante di te, qui dentro» (nuova ed., precedentemente citata, p. 157).

<sup>228</sup> *Idem*, p. 125.

<sup>229</sup> Cit. da C. MILANINI, *L'utopia discontinua*, ed. cit., p. 64. È strano che CALVINO, nei tempi della semiologia e dell'estetica di ricezione, continui ad usare il concetto tradizionalissimo d'«influenza».

<sup>230</sup> A. PALAZZESCHI, *Il codice di Perelà*, Mondadori, Milano, 1974 (1a ed. 1911), p. 8.

<sup>231</sup> *Introduzione a Il codice di Perelà*, ed. cit., p. XIV.

<sup>232</sup> *Idem*, p. 256.

<sup>233</sup> *Il doge*, Mondadori, Milano, 1974 (1a ed. 1967), p. 30.

Si è accennato, pertanto, appena a due autori inizialmente primonovecenteschi, che la modernità e il postmoderno non possono schivare. Né il discorso finisce qui. Ma chi avrà la pazienza di stabilire ad es. quanto il labirintico onirismo surreale de *L'oblò* (1964), romanzo di Adriano Spatola (membro più giovane del «Gruppo 63», prematuramente scomparso), disti dal pur curiosissimo *Hebdomeros* di Giorgio de Chirico (1ª ed. in francese, datata al 1929), oltreché dalla vivisezione più evidentemente imparata da Buñuel? I morti spesso continuano a parlare per la bocca dei vivi.

\* \* \*

Conviene confrontarsi, infine, con un luogo talmente comune che non ha bisogno di riferimenti o di citazioni. Attraverso i secoli l'Italia avrebbe sviluppato, insomma, un raffinatissimo linguaggio poetico, mentre le sarebbe mancata, al contrario, un'analoga base linguistica per il romanzo, dovuta al rispettivo ritardo, tante volte constatato e rimpianto. Effettivamente, la storia del romanzo italiano è piena di dubbi, parentesi e ombre. Può a Boccaccio spettare il ruolo d'iniziatore (dopo l'antichità) oppure no? *Filocolo*, tagliato com'è da un ciclo di novelle ossia da un pre-*decameron* in miniatura, può fungere da romanzo? *Elegia di madonna Fiammetta* è un romanzo addirittura psicologico o soltanto una novella diluita? Per trasformare Sannazzaro in romanziere occorre escludere dall'*Arcadia* i versi che pur ne fanno parte: la «strana» parzialità di tale lettura soddisfa però le esigenze dei *Prosatori volgari del Quattrocento*, curati da Claudio Varese. Il seicento, che brulica di romanzieri sperimentali e vivaci, ma non ostenta nomi indispensabili a prima vista, esiste negli studi di Getto, F. Croce, Capucci, Almansi, Raimondi, Conrieri e (non molti) altri, ma non ne viene suggerita la lettura, essendogli mancata fin dall'inizio l'approvazione di Manzoni (che pure se n'era servito abbondantemente) e dei manzoniani. Incombe su Foscolo, dopo tanti «se» e «forse», l'ombra del plagio a danno de *I dolori del giovane Werther*; l'accusa è basata sul comune «tema» sentimentale (il triangolo, il suicidio), mentre la scrittura più nevrotica, più frammentaria e più poetica nelle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* differisce assai dal modello, come, d'altro lato, tra le cause «esterne» agisce la delusione storica assente in Goethe. Si può notare, quasi tra parentesi, che la prosa era cara a Giacomo Leopardi, non esibitosi però mai nel genere romanzesco. Tommaseo di solito viene lasciato in disparte, né *Fede e bellezza*, il romanzo più «francese» dell'ottocento italiano, si confronta abitualmente con *I promessi sposi*: sul piano di poetica, ben inteso. Occorre aspettare allora il clima (internazionale) del decadentismo e dello psicologismo, affinché la triade Svevo-Pirandello-D'Annunzio conquisti l'Europa, la quale – in seguito an un altro intervallo non favorevole agli italiani – accetterà Sciascia, Calvino ed Eco. E torna, allora, tutto il discorso sulla mancata costituzione tempestiva d'una società italiana ecc. (Eppure il carattere del romanzo italiano ha stimolato almeno due splendide interpretazioni del cinema moderno: Manzoni *L'albero degli zoccoli* di Olmi; il verismo, trapiantato oltre l'oceano, *I giorni celesti* di Malick).

Curiosamente quella stessa società – a cui si nega il fiato romanzesco, il quale presuppone realmente una storia nazionale propria – era urbanizzata a tal punto da assicurare l'incontrastata continuità alla novella italiana dall'umanesimo al

novecento.<sup>234</sup> Al miracolo poetico di Dante corrisponde in prosa quello del *Decameron* di Boccaccio: con la sua cornice nella cornice ossia col rapporto tra epidemia e isolamento idillico, tra «brigata» post-stilnovista e liberazione «compromettente» del corpo tra narrazione e narrato, tra elegia e gioia di vivere (minacciata, però, dall'oppressione esterna e dalla tristezza). In qualsiasi altra letteratura priva di modello così altolocato un Sacchetti ad es., abile novelliere dei «casi» bizzarri, sarebbe promosso da minore a maestro. Il «complesso» boccaccesco si protrae per tutto il quattrocento, in cui un futuro papa (Silvio Enea Piccolomini ossia Pio II) supera in materia d'amore, e scrivendo nel suo elegante latino, qualsiasi laico, accontentatosi della ripetizione della beffa. Sorge nel cinquecento con Bandello un altro grande: si perde la profondità fiabesca di Boccaccio, non c'è più cornice in cui rifugiarsi, il rovescio del cortegiano è crudeltà e, conforme al mondo ormai caotico, si stabilisce una nuova dinamicità nella struttura, orizzontale ormai, tra dedica e novella propriamente detta. È curioso il confronto con Boccaccio nel seicento: chi si accontenta di mezza misura come Basile nel *Pentamerone* dialettale, chi tenta invece la misura piena ossia il *Decameron* collettivo con le tre «puntate» delle *Novelle amoroze*, promosse non a caso dagli «Incogniti» veneziani. Ma basta a volte un minore per rendere palese l'infinito speculare racchiuso nella straordinaria novella barocca (qual'è la *Lindori* di Pona). Subentra con Gasparo Gozzi la chiarezza ad ogni costo, perfino nella psicologia. Questo esemplare illuminista non ha nulla da invidiare a Diderot: possiede il diapason completo delle qualità umane (dalla tradizionale beffa alla noia moderna), sostiene l'istruzione, combatte l'ignoranza, ma sa nascondere sapientemente la sua tesi. Purtroppo, l'apporto culturale delle sue riviste, pur veneziane, ne riduce involontariamente la portata letteraria in proprio. Appena nell'ottocento (poiché logicamente doveva accadere prima o poi) la novella italiana deve cedere il posto ad altre nazioni. È la volta di Poe prima, poi di Daudet, Maupassant, Čekhov... ossia della novella teorizzata e dell'atmosfera che supera, in qualche maniera, la storia stessa. La ripresa italiana non si fa aspettare a lungo. Agisce in Verga, quale dominante, l'evento distruttore (sangue, sole, fame, gelosia...); in Pirandello, viceversa, l'assenza di evento, la sua traccia o una minima porzione di vissuto, persa nella banalità. Ormai con Savinio, Moravia, Buzzati, Landolfi, Primo Levi, Calvino, Parise.. si sfiora quanto è stato già detto.

La continuità della novella italiana (fino al racconto novecentesco), di fronte alla discontinuità storica del romanzo, si direbbe un fatto. È possibile che la tradizione linguistica della prima non sia servita al secondo o sia stata trascurata? Oppure la novella attinge meno al parlato, essendo necessariamente ridotta la sua possibilità d'utilizzare il dialogo? Oppure la novella stessa tende allo stile medio, riducendo per conseguenza il linguaggio stratiforme in cui, appunto, tra alti e bassi, il romanzo riconoscerebbe meglio se stesso? Tali e altre domande persistono in margine ai due *excursus* paralleli, rivolti alle loro rispettive «radici». Non essendo linguista chi scrive,

<sup>234</sup> Né va sottovalutato un filone precedente e poi alquanto parallelo all'umanesimo: da *Il novellino* agli episodi agiografici dei tardomedievali *Fioretti di San Francesco*.

<sup>235</sup> Ed. cit., p. 252. Il vero esordio di PAVESE – *Ciau Masino* (datato al 1932) – riconferma una bipresenza neoarcadica dei generi (con il suo misto di prosa e di poesia). Un capitolo di quel libro, appunto, doveva, immancabilmente intitolarsi *Arcadia* e riferirsi, pertanto, al nuovo mito (allora nuovo!) dell'America.

si è lasciato dirottare soprattutto verso archetipi di poetica, di struttura e di scrittura; convinto che ogni futuro, per esistere, deve trasformare in sé qualche passato. È, del resto, l'unico modo per procurarsi – e per misurare – la così detta originalità stilistica.

Dire che tutte queste pagine siano state scritte contro due negazioni sarebbe probabilmente eccessivo. Anzi, la prima ne possiede una buona dose di verificabilità e un' apprezzabile disposizione autocritica. Cesare Pavese, romanziere lui stesso, annota il 2 novembre 1943 ne *Il mestiere di vivere*: «La *poiesis* italiana ama le grandi strutture fatte di piccoli capitoletti, di parti brevi e sugosissime – i frutti dell'albero. (Dante, i brevi canti; Boccaccio, le novelle; Machiavelli, i capitoletti delle opere maggiori; Vico, gli aforismi della *Scienza nuova*; Leopardi, i pensieri dello *Zibaldone*, ecc. Per non parlare del sonetto). Per questo è poco narrativa (dove si richiede lunga distensione sgorgante: romanzo russo, romanzo francese) e molto cerebrale e argomentante». <sup>235</sup> Il giudizio, anteriore comunque alla riscoperta più attuale del ricchissimo seicento, è tuttora accettabile per il profilo più marcato del romanzo. Meno, invece, per la brevità quale unico criterio con cui la novella, l'appunto diaristico e la frantumazione del trattato, affiancati alla poesia, vengono contrapposti al genere narrativo per eccellenza. Se Pavese, in qualche misura, contesta alla sua patria il romanzo, Pier Vincenzo Mengaldo va molto oltre in un saggio apparso nel 1989. Segue alla complimentosa proposta della prosa calviniana, a cui è dedicato il suo scritto, una negazione totale che ambisce al presente e pregiudica il futuro: «L'Italia, ricordiamolo, continua a *non* essere un paese di prosatori». <sup>236</sup>

Se chi scrive avesse dato retta ad una conclusione del genere, non avrebbe mai steso queste pagine, in cui si è parlato indistintamente di romanzi e di romanzieri, anzi di narratori e prosatori, non precludendo dunque l'opportuna esemplificazione tratta dalla novellistica e dalle esplicite dichiarazioni di poetica, provenienti da opere diverse, a volte addirittura dalla poesia degli stessi (o altri) autori. Mirava segretamente un tal esame all'autoconvincimento che tante letture, nel corso degli anni, non fossero state sprecate? Può darsi. Ma si è voluto pure – sotto varie angolazioni – suggerire al lettore una particolare pratica metodologica, forzando l'oggetto e constatando infine, non senza qualche soddisfazione, un inaspettato moltiplicarsi di aspetti-riflessi (non rispecchiamenti!) da esso fatti emanare.

Altri giudicherà, se può aver luogo oggi un neocubismo critico (fatto di domande-risposte e risposte-domande, fitte e fuse), che permetta, inoltre, alla diacronia di crescere in proiezioni e proporzioni, non condizionate da nostalgie ripetitive né, tanto meno, da incaute futurologie.

(1992)

<sup>236</sup> *Aspetti della lingua in Calvino*, in AA. VV., *Tre narratori. Calvino, Primo Levi, Parise* (a cura di G. Folena), Liviana, Padova, 1989, p. 55.

## ROMANI ILI PRIPOVJEDAČI, II.

Slijede daljnja motrišta u odnosu na prethodni nastavak.

Treće zblizava individualne *alternative* neorealizmu: Gaddino pisanje kao *non-finito*, Saviniovu raznolikost lančanih mikrostruktura, Buzzatievu čudnu pojedinost i Landolfiev zbunjujući znak.

Stranica znalački zgnusnuta, bogata skrivenim referencijama, kao predmet četvrtog motrišta, obilježava Tomasia di Lampedusu i Cergolya.

Peto je posvećeno nekim izoštranim suvremenijim primjerima: Calvinovu konceptualizmu i Sciascinoj kazuišnici.

Šesto sučeljava romansijersku smrt, manje ili više metafizičku, s gotovo sveopćim neoiluminizmom.

Sedmo reaktualizira neke uzorke iz prve polovice stoljeća: Bontempelliev antiroman i Palazzeschievu «filmsku» karikaturu.

Osmo uspoređuje sumnje glede (kasnog?) razvoja talijanskog romana s (protivnim) neporecivim kontinuitetom odnosne novele.

Zaključujući, u otklonu od skeptičnih ili negativnih prosudbi, autor revalorizira talijanske pripovjedače, više no romane, tumačeći također metodologiju svojeg «neokubističkog» postupka.