

Guglielmo Pispisa

Angelo Guglielmi

Il romanzo e la realtà. Cronaca degli ultimi sessant'anni di narrativa italiana

Milano

Bompiani

2010

ISBN 978-88-452-6524-2

I saggi raccolti in questo volume, scritti fra il 1958 e il 2008, vengono aggiornati e collocati in prospettiva secondo il peculiare percorso di letture di un critico militante, quale Guglielmi stesso si definisce, al fine di ragionare sul rapporto esistente fra narrativa e realtà. Una realtà – il critico tiene a precisarlo – che, per l'artista moderno, non può essere rappresentata nella sua apparenza. Il reale non coincide più col suo apparire, e quest'ultimo non può più essere caricato di valore simbolico senza banalizzarlo, ma va per altre vie riprodotto, escogitando «soluzioni alternative allestendo strumenti vari e diversi di resistenza e di contrasto che insieme vanno a riempire i rutilanti armadi delle avanguardie degli ultimi centocinquant'anni». Prima fra queste soluzioni alternative si posiziona la lingua, curata dagli scrittori d'avanguardia come lo strumento sul quale si fonda il senso intero della loro arte. Quando Guglielmi si riferisce agli autori di avanguardia, però, lo fa in modo generale e inclusivo, ritenendo che ogni scrittore contemporaneo (almeno ogni scrittore contemporaneo degno della sua attenzione) non possa che essere definito d'avanguardia. Ciò perché, essendo ormai impraticabile un rapporto diretto con il mondo e la realtà così come appare, si deve trovare una via alternativa all'imitazione della natura e della bellezza, il che conduce appunto nel territorio dell'avanguardia. Un concetto di avanguardia, dunque, che ricomprende sia la rappresentazione della realtà – la quale è meta agognata di ogni scrittore, seppure attraverso le più diverse raffigurazioni – sia, addirittura, il romanzo *di fatti*, ossia l'intreccio, eletto da molti autori contemporanei a veicolo prediletto per allargare la cerchia dei lettori.

Sotto questa lente di ingrandimento posta su Reale e Letteratura sfilano gli autori che Guglielmi ritiene più significativi, se non addirittura tra i migliori. L'approccio alla realtà di Moravia è ritenuto di natura interpretativa e rimane inficiato dalle sue certezze ideologiche precostituite, che ne alterano irrimediabilmente la visione. Al contrario, Gadda, che pure indulge in giudizi ideologici e perfino in umoralità incongruenti, non cade nell'insidia di innalzare tali umori privati al rango di metro di valutazione del reale, ma si limita a evocarlo con l'intensità della sua scrittura fisica, antiemozionale e antiretorica. Anche la parentesi neorealista del dopoguerra, in apparenza foriera di un rinnovato rapporto tra la natura e le forme della sua rappresentazione, non avrebbe restituito alla cultura italiana il senso della realtà, ma solo fornito più spregiudicati strumenti narrativi per raffigurarne, ancora, soltanto l'apparenza. A tale conclusione giunge anche Calvino – Guglielmi riporta uno scambio epistolare avuto con lui – che col suo *Barone rampante*, abbandonata la voga realista della precedente produzione, attraverso la fiaba letteraria non fa che cogliere quantomeno un brandello di realtà da una posizione defilata, posto che affrontarla in campo aperto non si può più, tantomeno con gli ingannevoli espedienti retorici del neorealismo.

La decostruzione dei meccanismi rappresentativi del reale prosegue con la freddezza chirurgica di Arbasino. Una negatività controllata, che richiama quella di Giorgio Manganelli. Pure lui trae ispirazione dall'odio verso una condizione umana intrappolata in sovrastrutture insensate quanto precise, riversando il suo umore perfido in una lingua vertiginosa che prende letteralmente il posto della realtà e passa dall'essere strumento a epicentro della narrazione. L'esatto contrario, ad avviso dell'autore, dell'irosità facile e ricattatoria del marxismo spurio di Pasolini, tutto rivolto a una semplificazione del mondo che ne rivela la visione reazionaria.

Il descritto atteggiamento antagonista rispetto ai «processi di falsificazione in atto nelle strutture del reale» d'un tratto però muta. Dal movimento di ribellione giovanile e operaio della fine degli anni

sessanta, il critico trae l'impressione che la realtà non sia più quella macchina di mistificazione che gli scrittori avevano ragione di sabotare. Al contrario, per dar conto di questa nuova realtà, la cui rappresentazione canonica è ora auspicabile, gli scrittori sono chiamati a recuperare la funzione comunicativa della lingua messa finora da parte a vantaggio di una criptica e contraddittoria funzione poetica. Nanni Balestrini passa dalla sperimentazione combinatoria di *Tristano* (Milano, Feltrinelli, 1966), risultato di un forsennato montaggio di materiali già esistenti e fra i più svariati, al linguaggio basico con cui racconta la lotta operaia torinese del '69 in *Noi vogliamo tutto* (Milano, Feltrinelli, 1971). Una lingua di nuovo accessibile, bassa, ma profondamente diversa da quella propria del neorealismo o dell'intimismo borghese, una lingua scelta appositamente per la sua comprensibilità che però non è già inquadrata in un sistema di comunicazione autoritario.

In questo campo semantico si inscrivono la collana feltrinelliana *Franchi narratori*, che raccoglie voci irregolari rispetto ai canoni della letteratura "pura", ma anche titoli usciti per altri editori, come *Il retroscena* di Domenico Cuppari (Milano, Ottaviano, 1975) e *Mi ricordo anchora* di Pietro Ghizzardi (Torino, Einaudi, 1976). Libri, questi ultimi due, di non-scrittori semianalfabeti che usano una lingua povera, insufficiente e perciò libera da ogni convenzione, sia di ordine grammaticale e sintattico che di ordine sociale. Si intravede in questa lingua la naturale evoluzione dei tentativi, divenuti a lungo andare manieristici, della letteratura colta di contrastare la mistificazione insita nel reale. L'effetto più importante di simili operazioni non produrrebbe però, a parere di Guglielmi, una maggiore sincerità – crederlo non distanzierrebbe la sua visione da quella, tanto vituperata, propria del pauperismo semplificatorio di Pasolini – ma consisterebbe nel ricavare un linguaggio che vada oltre il ruolo di mediazione intellettuale solitamente attribuitogli, oltre le parole di cui è composto, per farsi quasi gesto, atto; una lingua che non parla della realtà, ma è la realtà. Qui Guglielmi è molto meno distante da Pasolini di quanto non gli piaccia credere. Nel suo scommettere su una lingua realmente povera, distinta da quella artefatta degli esercizi di stile avveduti di autori "alti", c'è evidente un'attenzione per la marginalità sociale, ritenuta più genuina di ogni sofisticato tentativo di imitazione, che il critico dissimula a stento col ricorso a illazioni un po' pretestuose: «La letteratura colta impara dalla letteratura non colta a non essere letteratura.» Pare più che altro che la sua dichiarata avversione per Pasolini, come pure per la letteratura verista, derivi dall'orgoglio intellettuale che lo induce a rifiutare la lettura socio-antropologica e valoriale che un altro intellettuale trae dalla propria analisi della realtà, perché quelle conclusioni vuol trarle egli stesso compulsando materiale di prima mano, documenti, fatti, azioni, linguaggi non filtrati dall'occhio altrui, ma assemblati con tocco minimale, per non sporcargli il piacere di arrivare per primo a fornirne un'interpretazione.

Nell'ultima parte del libro, dedicata alla narrativa più recente, a Pier Vittorio Tondelli è riconosciuto, postumo, l'inesausto lavoro di ricerca, tutto filtrato attraverso la sua lucida emotività. Uno stato di grazia che gli ha permesso di realizzare da un lato il recupero della trama, già abbandonata all'epoca della neoavanguardia, e dall'altro un tentativo di «salvare la lingua dalla distruzione in cui è stata trascinata dall'uso di massa e restituirle autenticità e autorità di espressione.» Una prova nella quale si sarebbero cimentati negli anni novanta anche gli scrittori che Guglielmi definisce «dell'eccesso», primo fra tutti Niccolò Ammaniti.

Altro tema ricorrente è quello del ritorno a una letteratura fondata sul recupero di materiale documentario, diari, biografie, romanzi storici o modellati sulla cronaca più o meno recente. Gli esempi sono molti e della grana più varia, dalla biografia romanzata della vita di Dino Campana estesa in *La notte della cometa* da Sebastiano Vassalli (Torino, Einaudi, 1984) a quella frammentaria di Bobi Bazlen che Daniele Del Giudice compone nel suo *Lo stadio di Wimbledon*, (Torino, Einaudi, 1983), dall'avvincente rivisitazione epica della storia della banda della Magliana di Giancarlo De Cataldo in *Romanzo criminale* (Torino, Einaudi, 2002) alla disfatta di Adua del composito affresco linguistico di Carlo Lucarelli ne *L'ottava vibrazione* (Torino, Einaudi, 2008), fino al dirompente *Gomorra* di Roberto Saviano (Milano, Mondadori, 2006). Guglielmi vi identifica il tentativo di recuperare la «pratica della realtà» puntando su materiali appartenenti a una realtà innegabile perché personalmente vissuta o stigmatizzata negli archivi storici e dunque, a

parere del critico, sottratta alla falsificazione del quotidiano.

Se pure ciò fosse vero – e pur volendo tralasciare che il passato è soggetto alla mistificazione dell'interpretazione non meno di quanto il presente sia corrotto dal banale della reiterazione quotidiana – anche quest'ultima, pure acuta, notazione non si sottrae al peccato originale dell'intero volume. Ogni volta che il critico si accosta a un'opera si ha l'impressione che non lo faccia per formarsi un'opinione, ma che cerchi di cavarne conferme dell'idea di letteratura che si è, già da tempo, preconstituita e nella quale risulta centrale l'esperienza da lui maturata con le neoavanguardie. Da quella esperienza tutto deriva e a quella tutto ritorna, e se si vuole trarre spunti di riflessione dalle analisi senz'altro interessanti e sofisticate di Guglielmi, per avventurarsi però in una direzione autonoma, sarà bene tenere presente questo dato.