

Fabrizio Mondo

Leggerezza e peso: un anti-canone

Una mappa possibile

«Cominciare una conferenza [...] è un momento cruciale, come cominciare a scrivere un romanzo. E questo è il momento della scelta: ci è offerta la possibilità di dire tutto, in tutti i modi possibili; e dobbiamo arrivare a dire una cosa, in un modo particolare».¹

Così Calvino, in un testo datato 22 febbraio 1985,² si mostrava ben consapevole delle insidie del passaggio «dalla potenzialità illimitata e multiforme» all'incontro con «qualcosa che ancora non esiste ma che potrà esistere solo accettando dei limiti e delle regole».³ Porre delle barriere a ciò che è sconfinato è anche il nostro punto di partenza: è in questo modo che si possono tracciare dei confini; e, così, codificare una mappa⁴ che, a un tempo, sia capace di descrivere una realtà e tradurla; che produca, insomma, un sistema in grado di trasformare gli elementi reali in simboli e segni e di esprimere universalmente quanto rappresentato. Un compito simile lo riveste anche la letteratura; ogni libro, probabilmente. Non importa quanto piccola o specifica possa essere una porzione di territorio: per orientarsi al suo interno sarà sempre necessario elaborare una mappa, altrimenti ci si smarrirebbe facilmente. Il presente lavoro vuole rappresentare il primo, possibile segno sulla carta; una prima linea che tratteggi una montagna o il limitare di una pianura. Ogni mappa possiede caratteristiche proprie: prima di venir decifrata da codici comuni – segni, cioè, universali e riconoscibili –, essa trattiene in sé l'identità dell'esploratore che l'ha tracciata - linea su linea, a mano libera e incerta - mentre batteva o ripercorreva il territorio. Spesso, all'inizio di un viaggio, ci si avvale di mappe compilate da altri. Le informazioni riportate, però, potrebbero non reggere alla prova della realtà: dove era segnato un passaggio sbarrato, ci si imbatteva in un varco; al posto di un fiume, un letto di terra morta. Un territorio mappato è un territorio conosciuto a sufficienza; pronto per essere colonizzato, all'occorrenza. Inizia, allora, un tenace lavoro di ricodificazione; cercando di far corrispondere ai segni tratteggiati sulla mappa gli elementi morfologici del terreno. Le «gettate teoriche»,⁵ utili alla rielaborazione,

¹ Calvino I., *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, Milano, Mondadori, 1993, p. 137.

² «Cominciare e finire», pubblicato in appendice al volume delle *Lezioni americane* citato nella nota precedente. Il testo non è la sesta lezione, ma fa parte del vasto lavoro preparatorio ad essa. Scoperto da Mario Barenghi, venne pubblicato originariamente in Calvino I., *Saggi. 1945-1985*, Mondadori, Milano, 1995, pp. 737-753.

³ Entrambe le citazioni in Calvino I., *op.cit.*, Milano, Mondadori, 1993, p. 137.

⁴ A tal proposito si consiglia la lettura di «Il viandante e la mappa», in Calvino I., *Collezione di sabbia*, Mondadori, Milano, 1994, pp. 21-28.

⁵ «Con la parola “gettata” mi riferirò d'ora in poi alla forza di quel movimento che è e non è ancora soggetto, progetto o oggetto, e neanche rigetto, ma nel quale avviene ogni produzione e ogni determinazione, che trova la sua possibilità nella gettata, sia o meno quella produzione o determinazione riferita al soggetto, all'oggetto, al progetto o al rigetto.

contribuiscono al costante mutamento del panorama intellettuale; impongono nuovi *modi operandi*, nuove regole, nuove istituzioni concettuali. Ogni idea, ogni critica, ogni possibile interpretazione del mondo entra in contrapposizione con quella più prossima, innescando un costruttivo confronto dialettico. Questo regime di continua espansione e contrazione consente di travalicare i limiti dell'identità teorica di una gettata e sconfina nell'identità di quella contigua. In un universo illimitato, anche l'invadenza dell'idea che intende esprimerlo risulterebbe illimitata; cercando di esprimere il tutto, insomma, finirebbe per esprimere il nulla: l'infinito non è cantabile, ma solo rappresentabile simbolicamente. È necessario, allora, scegliere una direzione: partire da un punto, e da lì costruire un canone; o meglio ancora, un anti-canone: opposto e distinto ai canoni consolidati, percepiti anch'essi, prima della loro affermazione, proprio come anti-canoni. Si tratta di stabilire una sorta di deviazione del percorso; una strada nuova che attraversi i boschi della letteratura; capace di abbandonare le piste già tracciate e che, con decisione e coraggio, ne batta di nuove. Punto di partenza necessario sarà, in ogni caso, il confronto diretto con la mappa - cioè la teoria, o meglio le teorie, nella loro funzione di gettate teoriche-. Territorio del confronto, saranno i testi; i confini dati, le regole (o linee guida) che delimitano il territorio da esplorare in tutta la propria complessità dialettica, le proprie asperità, le proprie differenze.

Ecco svelate le regole del gioco: un possibile anti-canone, che opponga due opere contemporanee che insistano su temi comuni – definite «coppia minima» – alla luce del primo valore (o qualità o specificità della letteratura) della classificazione che Italo Calvino, trent'anni fa, operò nelle sue *Norton Lectures*.⁶ La dialettica *leggerezza\peso*, quindi, sarà la linea di confine del nostro territorio teorico. Ora che le coordinate sono ben chiare, che la mappa risulta universalmente leggibile, il viaggio può iniziare.

Prima «coppia minima». L'indagine sul senso del mondo: il labirinto e il limite

Nella prima coppia minima ci occupiamo di due opere che condividono il medesimo campo di indagine: la possibilità di interazione tra gli uomini e la realtà. Un'indagine che, coinvolgendo insieme aspetti epistemologici e gnoseologici, etici ed estetici, si può pienamente definire filosofica: essa cerca di disvelare le trame dell'esistente, di comprendere lo scopo e il senso ultimo del proprio dimorare sulla terra. Tuttavia esse differiscono profondamente per finalità, strategie, strumenti, metodologie e

Ciascuna gettata teorica [...] entra a priori, originariamente, in una situazione di conflitto e competizione. Ma non è solo una questione di antagonismo, di confronto faccia a faccia, vale a dire una questione di opposizione tra due gettate che si affronterebbero con le proprie identità consolidate. Non è un confronto antagonistico, per due ragioni legate tra loro. La prima è che ogni gettata, lungi dall'essere la parte inclusa in un tutto, è solo una gettata teorica in quanto pretende di comprendere se stessa comprendendo tutte le altre, estendendosi oltre i loro confini, superandoli, includendoli dentro di sé. [...] La seconda ragione, che è effettivamente strettamente collegata alla prima [...] è che ogni specie [...] costituisce la propria identità solo incorporando le altre identità, per parassitismo, contaminazione, innesto, trapianti d'organo, incorporazione ecc...». In Derrida J., *Come non essere postmoderni*, Roma, Edizioni Medusa, 2002, pp. 21-22.

⁶ Si fa ovviamente riferimento alle celebri *Lezioni americane*.

prospettive d'analisi, consentendo un esame comparativo secondo la dialettica calviniana leggerezza\peso.

Pubblicati a distanza di un solo anno, almeno nell'edizione in volume,⁷ *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1957)⁸ di Carlo Emilio Gadda, e *Das Versprechen* (1958)⁹ di Friederich Dürrenmatt sono da considerarsi entrambi romanzi gialli: di quelli, per intenderci, in cui si deve scoprire il movente e il colpevole di un delitto. Nonostante non si possa negare la loro iscrizione al genere – e una rapida sinossi delle vicende narrate lo dimostrerebbe facilmente –, entrambe le opere contengono elementi capaci di forzarne a tal punto gli schemi tradizionali, da potersi definire degli anti-gialli; o meglio, come recita il sottotitolo del libro di Dürrenmatt, dei *requiem* per il romanzo giallo.

La ragione non risiede soltanto nella scelta di non sgarbugliare completamente la vicenda – nel non dare, cioè, in pasto ai lettori l'identità del colpevole -¹⁰; ma soprattutto, nell'uso spregiudicato fatto tanto della struttura quanto dei *topoi* del genere, le cui peculiarità vengono utilizzate per costruire un percorso che, accantonati gli aspetti dell'indagine criminale, assume i caratteri di un'investigazione più sottile, che insiste sui limiti e la complessità della condizione umana. L'indagine insomma travalica i meri rilievi psico-sociologici del movente criminale, o la loro appartenenza a particolari contesti socio-culturali: delitti metropolitani contro delitti di provincia; criminali abituali contro insospettabili. Si tratta, piuttosto, d'investigare il significato stesso dell'esistenza, la possibilità dell'uomo di penetrarne il mistero; e, al contempo, di sbrogliare il groviglio di concatenazioni fenomeniche che convenzionalmente definiamo realtà. Infatti, proprio nel momento in cui un evento ne scombuscola l'andamento ordinario, il funzionamento del meccanismo interno, la genesi possibile dei fenomeni si palesa per un momento. Si può comprendere così la genesi possibile dei fenomeni: individuandone all'interno un principio ordinatore, una costante che consenta alla logica umana di disporli secondo un criterio razionale. È a questo punto che la meccanica delle concause, apparentemente incurante all'urto esterno, recupera immediatamente la propria densità originaria, rintuzzando la deformazione impressa dagli eventi;¹¹ si rinsalda, insomma, secondo una trama che resta sconosciuta alle ragioni dell'investigatore.

⁷ La precisazione è necessaria per la particolare storia editoriale del principale romanzo di Gadda, pubblicato dapprima a fascicoli sulla rivista «Letteratura» nel 1946 e infine ripubblicato in volume nel 1957 per Garzanti. Per una rapida ma puntuale ricostruzione della complessa storia editoriale consiglia la consultazione di Patrizi G., *Gadda*, Roma, Salerno Editrice, 2014, pp. 234-239.

⁸ L'edizione a cui si fa riferimento per le successive citazioni è Gadda C.E. (a cura di D. Isella), *Romanzi e racconti II*, Milano, Garzanti, 2007.

⁹ Dürrenmatt F., *Das Versprechen. Requiem auf den Kriminalroman*, Zürich, Diogenes Verlag AG, 1958. L'edizione italiana di riferimento, con la traduzione di Silvano Daniele è: Dürrenmatt F., *La promessa. Requiem per il romanzo giallo*, Milano, Feltrinelli, 1959.

¹⁰ È interessante notare che se i lettori in entrambe le opere restino all'oscuro sulla reale identità dei colpevoli (sebbene in *Das Versprechen* nel finale Dürrenmatt sembra indicarci il colpevole), i protagonisti hanno un destino completamente opposto: nel *Pasticciaccio* «il poliziotto capisce chi è l'assassino e questo basta»; Matthäi, al contrario, non riuscirà mai a scoprirlo, condannato così ad una ricerca infinta. Il virgolettato è di Gadda in Gadda C. E. (a cura di C. Vela), «Per favore mi lasci nell'ombra». *Interviste 1950-1972*, Milano, Adelphi, 1993, pp. 171-172.

¹¹ «Ogni effetto ha la sua causa» è un'asserzione che non comprendo assolutamente. Io dico «ogni effetto (grumo di relazioni) ha le sue cause». [...] L'effetto non è che una mutata relazione, una intervenuta deformazione di un sistema: che poi ci riconduce al sistema totale [...] cause ed effetti sono un pulsare della molteplicità irretita in sé stessa e non

I due romanzi hanno ambientazioni agli antipodi: il formicaio romano contro i paesini montani della Svizzera; sono distanti nel tempo - l'Italia fascista e la Svizzera degli anni '50 -; perfino i profili dei due investigatori sembrano contrapposti. Ecco Don Ciccio Ingravallo e Matthäi, in due ritratti composti rispettivamente da Gadda e da Dürrenmatt:

Tutti ormai lo chiamavano don Ciccio. Era il dottor Francesco Ingravallo comandato alla mobile: uno dei più giovani e, non si sa perché, invidiati funzionari della sezione investigativa: ubiquo ai casi, onnipresente su gli affari tenebrosi. Di statura media, piuttosto rotondo della persona, o forse un po' tozzo, di capelli neri e folti e cresputi che gli venivan fuori dalla metà della fronte quasi a riparargli i due bernoccoli metafisici da bel sole d'Italia, aveva un'aria un po' assonata, un'andatura greve e dinoccolata, un fare un po' tonto come di persona che combatte con una laboriosa digestione: vestito come il magro onorario statale gli permetteva di vestirsi, e con una o due macchioline d'olio sul bavero, quasi impercettibili però, quasi un ricordo della collina molisana. Una certa praticaccia del mondo, del nostro mondo detto latino, benché giovine (trentacinquenne), doveva di certo avercela: una certa conoscenza degli uomini: e anche delle donne. [...] Nella sua saggezza e nella sua povertà molisana, il dottor Ingravallo, che pareva vivere di silenzio e di sonno sotto la giungla nera di quella parrucca, lucida come pece e riccioluta come agnello d'Astrakan, nella sua saggezza interrompeva talora codesto sonno e silenzio per enunciare qualche teorica idea (idea generale s'intende) sui casi degli uomini: e delle donne. A prima vista, cioè al primo udirle, sembravano banalità. Non erano banalità. Così quei rapidi enunciati, che facevano sulla sua bocca il crepitio improvviso d'uno zolfanello illuminatore, rivivevano poi nei timpani della gente a distanza di ore, o di mesi, dalla enunciazione: come dopo un misterioso tempo incubatorio¹².

Era un solitario, vestito sempre con ricercatezza, impersonale, formale, senza relazioni, non fumava e non beveva, ma padroneggiava il suo mestiere da uomo duro e spietato, accumulando tanto odio quanto successo. Io non l'ho mai capito fino in fondo. Ero certamente l'unico che gli volesse bene, perché mi piacciono soprattutto gli uomini chiari, anche se la sua mancanza di humor mi dava spesso ai nervi. Aveva un'intelligenza eccezionale, ma diventava insensibile per via della struttura troppo solida e compatta del nostro paese. Aveva un cervello d'organizzatore, e maneggiava l'apparato di polizia come fosse un giocattolo. Non aveva moglie, non parlava mai della sua vita privata e certo non ne aveva neppure. Non aveva nient'altro in mente che la sua professione, che esercitava come un criminalista di gran classe, ma senza passione. Per quanto procedesse ostinato e instancabile la sua attività sembrava annoiarlo, fin quando appunto fu coinvolto in un caso che improvvisamente lo appassionò». ¹³

Pur nelle evidenti differenze esteriori (Ingravallo rotondetto, riccio, con l'aria sonnacchiosa e bonaria del curato di campagna o del filosofo della magna Grecia; Matthäi, invece, silenzioso, introverso, riflessivo e inflessibile come un austero riformatore protestante), entrambi i personaggi sembrano animati da un comune sguardo nei confronti del mondo, portato con occhio fermo, attento, un po' dilatato. Questo sguardo obliquo, tangente ai fenomeni, sembra essere condizione necessaria per una lettura più chiara, diretta e profonda della realtà; indispensabile, per soddisfare l'insaziabile volontà di perforazione della scorza dura degli eventi. Solo

sono mai pensabili al singolare. [...] Ma è pensabile un fattore deformante da solo? Una causa da sola? No: ciò è un non senso. Un atto deformante non è un individuo ma una sinfonia di relazioni intervenenti uno spostamento in un sistema è spostamento, *alloiosis*, di tutti gli elementi del sistema». Gadda C.E. (a cura di Dante Isella), *Scritti postumi*, Milano, Garzanti, pp. 647-651.

¹² Gadda C. E., *op.cit.*, Milano, Garzanti, pp. 15-16.

¹³ Dürrenmatt F., *op. cit.*, Milano, Feltrinelli, 1991, p. 18.

con un atteggiamento simile, l'indagine sembra produrre i risultati attesi; ci si garantisce, insomma, una visione d'insieme, staccata dai singoli eventi, eppure capace di battere palmo a palmo, con le sue instabili traiettorie, il mutevole terreno della realtà.¹⁴ Allora se è l'indagine poliziesca, la sua metodologia, ad assumere l'aspetto dell'indagine filosofica; se la sfida analitica col colpevole diventa terreno di confronto con la realtà, con la sua struttura labirintica e le sue pesanti resistenze, ad essere diverso sarà il metodo d'investigazione: esso rifletterà la *Weltanschauung* degli autori, risentirà della strategia narrativa scelta e della complessità dei personaggi principali. In altri termini, rispecchierà quei movimenti dialettici ben descritti dalla dinamica leggerezza\peso.

Ad un lettore poco attento, risulterebbe scontato incolonnare *Das Versprechen* sotto la voce leggerezza e il *Pasticciaccio* sotto la voce peso. Anche solo a prima vista, la corposità del volume, il numero di pagine, pende a favore di Gadda; e ad una sommaria analisi stilistica, la cifra gaddiana – quel *pastiche* linguistico su cui tanto si è soffermata la critica,¹⁵ ricco di spunti dialettali, arcaismi, specialismi e lingua parlata, fusi in una febbrile e dilatata ipotassi – risulta certamente più densa, più complessa e intricata della scrittura paratattica cristallina, rapida di Dürrenmatt. Si confrontano due cifre stilistiche molto diverse: l'espressionismo tipico del «barocco positivista»¹⁶ di Gadda; e una lingua razionale e scientifica, nitida, mutuata dalla lezione illuminista, dalla ferrea logica kantiana e dall'amato pensiero scientifico. Tuttavia, se con attitudine indagatrice si procedesse oltre l'analisi stilistica, la prospettiva cambierebbe radicalmente: analizzando la strategia narrativa, il meccanismo di costruzione delle storie, la complessità e il peso di scelte narrative anticonvenzionali, è *Das Versprechen* ad osare di più. Gadda, infatti, affida la storia ad una figura, il narratore, che segue e commenta, passo dopo passo, lo svolgersi delle vicende. Così lo tratteggia in modo magistrale, Pietro Citati:

Forse nessuna altra figura di Narratore, nel romanzo europeo del Novecento, possiede questa trionfale vastità di respiro. Non ha un volto solo, né una voce sola: se la realtà è molteplice anche il Narratore si trasforma in un corteo molteplice di narratori, ognuno dei quali possiede un'esistenza biologicamente diversa, e critica e schernisce gli altri. È uno straordinario, pittoresco corteo, come una cavalcata di Re Magi.¹⁷

¹⁴ «Il terreno del filosofo è la mobile duna o la savana deglutitrice [...] è il “bateu ivre” delle dissonanze umane, sul cui ponte, non che osservare o riferire, è difficile reggersi. Questa nave viaggia su mari strani e diversi: ed ora la stella è il termine di riferimento, ed ora, nella buia notte, il “metodo” non potrà riferirsi alla stessa. Mobile è il riferimento conoscitivo iniziale; diverso, continuamente diverso, il processo». Gadda C.E., *Scritti postumi*, Milano, Garzanti, 2008, p. 628.

¹⁵ Una esaustiva disamina dei principali interventi sulla “questione linguistica gaddiana” è offerto da Patrizi nella bibliografia essenziale in coda alla sua monografia: Patrizi G., *op. cit.*, Roma, Salerno Editrice, pp. 260-261.

¹⁶ L'espressione vagamente ossimorica è desunta a partire da questo bel passaggio di Walter Pedullà: «Va detto che scrittori degni di questo nome in cui la ricerca stilistica non sia prioritaria, secondo me non esistono. Nel caso di Gadda c'è che la lingua si vede molto, c'è una specie di suppurazione, la costruzione linguistica la si vede, cioè è sotto gli occhi, proprio perché il tentativo di Gadda è di raggiungere un oggetto che sa esistere; dalla sua formazione di positivista sa che la realtà esiste, casomai è difficile andare a coglierla. Quello che si chiama il suo barocco è, invece, la ricerca sfrenata di tutti i modi per arrivare a questo oggetto sfuggente. Non è una fuga: quando si pensa ad uno scrittore barocco o manierista, si pensa ad una fuga dal reale. Invece l'ossessione e la tensione di Gadda sono per andare a raggiungere questo oggetto che è la realtà o la verità». Il passaggio è trascritto dall'intervento di Pedullà per il documentario girato per la RAI nel 1994 dal titolo *Carlo Emilio Gadda – Un ingegnere del linguaggio*.

¹⁷ Citati P., *La malattia dell'infinito. La letteratura del Novecento*, Milano, Mondadori, 2008, p. 238.

Nonostante si presenti sotto la stella polare della molteplicità, della trasformazione, dell'evoluzione continua, il narratore gaddiano resta del tipo eterodiegetico onnisciente, come nel grande romanzo ottocentesco:¹⁸ la sua peculiarità è quella d'aprirsi alle più ampie fette di realtà possibile, secondo «il metodo prediletto [...] della chiazza d'olio allargantesi».¹⁹ Il narratore, quindi, coadiuvato dal complesso ma raffinato espressionismo linguistico, si infrange e si moltiplica, inseguendo i continui smottamenti del reale, il cozzare incessante dei suoi elementi, sotto la spinta di una catena di deformazioni. In sostanza Gadda racconta in linea retta

ma fingendo di perdere il filo e soffermandosi su particolari in apparenza insignificanti, come una pagnottella o un pitale pieno di gioielli, che riflettevano le grandi Leggi di natura.²⁰

Si cerca, insomma, di esercitare una funzione conoscitiva attraverso un intricato schema narrativo capace di imitare il movimento di espansione e retrazione della realtà. Così facendo, si tenta di arginare il caos; e, insieme, tracciare una mappa che, si spera, conduca al cuore stesso della realtà. Dürrenmatt, dal canto suo, preferisce una vera e propria decostruzione della struttura del romanzo giallo. Il gioco narrativo è raffinatissimo e sorprendente se si considera la brevità del romanzo: come nei migliori poemetti ellenistici, si cesella in uno spazio ridotto una intricata rete di rapporti narrativi, narratologici e meta-letterari. Una mappa possibile di questo territorio vedrebbe l'intrecciarsi di più piani: l'indagine del protagonista, l'ispettore Matthäi; il racconto dell'indagine che il dottor H. fa al narratore – impersonato da Dürrenmatt stesso –; ancora, la storia di come il narratore sia venuto a conoscenza dei fatti e la conseguente decisione di farne un romanzo; infine, le riflessioni meta-letterarie sulla struttura del giallo e sui rapporti tra realtà e finzione narrativa. Volendo semplificare, *Das Versprechen* presenta, annodate in più punti, due linee narrative fondamentali: a) la vicenda dell'indagine di Matthäi; b) il racconto di Dürrenmatt-autore di come sia venuto a conoscenza della storia grazie al dottor H. e delle discussioni intavolate sul rapporto tra la realtà e la sua trasposizione narrativa, che si trasformano in vere e proprie riflessioni sull'arte del racconto. Abbiamo un narratore di primo livello omodiegetico, non onnisciente che diventa, all'ingresso in scena del narratore di secondo livello (il dottor H.), narratario; e che, oltre ad apprendere i dettagli della vicenda che ha per protagonista Matthäi – l'indagine sul caso di omicidio, cuore della narrazione –, discute con il secondo narratore su argomenti di teoria della narrazione, incrociando addirittura la figura del protagonista; e proprio da questo incontro prende avvio il piano narrativo a). *Das Versprechen* è basato su di un complicato intreccio in cui i piani della narrazione, della riflessione narratologica sono continuamente intrecciati; l'ibrido che prende così vita, spezza, anzi travolge, la costruzione lineare e logica della tradizione gialla.²¹ Il

¹⁸ Caratteristica fondamentale di Gadda è quella, per l'appunto, di innovare tenendo salde le proprie radici di narratore: tra le influenze principali sappiamo esserci il Dostoevskij maturo de *I Fratelli Karamazov* e l'amatissimo Manzoni de *I promessi sposi*, modelli ai quali la tipologia di narratore scelto rimanda.

¹⁹ Gadda C.E., *op. cit.*, Milano, Garzanti, 2008, p. 742.

²⁰ Citati P., *op. cit.*, Milano, Mondadori, 2008, p. 480.

²¹ È interessante far rapidamente notare come la struttura di *Das Versprechen* assomigli da vicino ad uno dei più bei e misconosciuti racconti lunghi di Dumas padre, *La femme au collier de velours* (1849), la cui vicenda, scrive Dumas, gli

continuo scarto tra piani narrativi non è una completa novità: alcuni tra i suoi più illustri precedenti si ritrovano nella narrazione popolare fantastica ottocentesca,²² da sempre aperta alla sperimentazione, al fine di stupire il lettore e di fidelizzarlo. Alcuni di questi meccanismi diverranno propri anche del genere giallo:²³ così che, quando un autore estraneo alla sua tradizione narrativa – come Gadda – mostra interesse per le sue potenzialità espressive e analitiche, le dinamiche del genere gli consentiranno di sperimentare e innovare: tanto nella direzione della proliferazione linguistica, quanto nella continua variazione e composizione della realtà. Su questo punto specifico, il rapporto dialettico si ribalta ancora una volta: Gadda torna pesante, Dürrenmatt si fa leggero.

La lingua in Gadda è un calco della realtà: «la realtà non è più che suono»,²⁴ ricorda Citati. La sperimentazione linguistica è il grimaldello con cui forzare gli schemi tradizionali del romanzo: grazie ad essa, infatti, fioriscono continuamente nuovi embrioni narrativi che, divampati, sfumano – a volte rapidamente, volte meno –, spezzando, per un momento, la rigida coerenza della trama. D'altro canto, questi squarci nella linearità sono necessari ad una puntuale rappresentazione del mondo; una rappresentazione che riesca, allo stesso tempo, a mappare la rete inestricabile delle concause: lo schema, cioè, alla base di quel labirinto inconoscibile che è rappresentato gaddianamente dallo *gnommero* conoscitivo. Al contrario, Dürrenmatt lavora di sottrazione sulla lingua: asciuga, ottenendo così una prosa che è essenziale, puntuta come la realtà che descrive. La Svizzera gelida di Matthäi non sembra conoscere il calore della risata; in essa è bandita la possibilità di riscatto: i toni che vi dominano sono le sfumature di grigio; la luce che carezza i monti è gelida e penetra a lame, come in un carcere. Don Ciccio Ingravallo è immerso in una luce calda e mediterranea; accolto tra le braccia di un'umanità variegata, colorita, popolare, a volte pericolosa, ma sempre avvolgente, caciaronica e autoindulgente. Matthäi, invece, è costretto a tentare i limiti di una moralità scolpita nella roccia, rigida e fredda; il suo punto di forza è la resistenza ad un conformismo reazionario, che gli consenta di agitare le acque di una vasca di squali pronti ad azzannare al primo sentore di sangue. Eppure il poliziotto svizzero è il prototipo dell'uomo che non si arrende e continua imperterrito a scandagliare i fondali, a porre domande, a forzare continuamente i limiti imposti da una realtà carceraria, in cui la verità è dispersa.

fu narrata dallo scrittore fantastico Nodier, in punto di morte. Ne è protagonista un altro grande della letteratura fantastica europea: Ernst Theodor Hoffmann. Così Dumas, grazie all'intertestualità e all'intrecciarsi di elementi e piani di realtà, provoca un potente corto circuito tra memoria di Nodier, protagonismo di Hoffmann e la Storia (la vicenda è ambientata infatti durante il Terrore). Dumas A., *La donna dal collier di velluto*, Milano, Garzanti, 2005.

²² Facciamo entrare in questa definizione così generalizzante una serie di generi letterari molto diversi: si va dalle storie di mistero (Poe, Sue), veri e propri antenati della narrazione gialla, alle storie fantastiche, sia con coloriture nere (Poe, Hoffmann), che di avventura (Dumas), che vagamente fantascientifiche (Welles, Verne). Caratteristica comune è la loro pubblicazione su giornali e riviste: l'episodicità o la fruizione da un pubblico vasto e non specialistico, spesso spingeva questi autori a sperimentare forme e tipologie narrative che facessero presa sui lettori e li spingessero a continuarne la lettura.

²³ Sulla storia del genere giallo e la sua diffusione in Italia è possibile consultare: Mandel E., *Il romanzo poliziesco. Una storia sociale*, Roma, Edizioni Alegre, 2013; Pistelli M., *Un secolo in giallo. Storia del poliziesco italiano (1860-1960)*, Roma, Donzelli, 2006; Bini B., «Il poliziesco», in *Letteratura Italiana Einaudi* (a cura di Alberto Asor Rosa), «L'età contemporanea. Letteratura di massa», Torino, Einaudi, 2007, pp. 47-86.

²⁴ Citati P., *op. cit.*, Milano, Mondadori, 2008, p. 238.

Il limite differenti modalità di manifestazione, ma un unico punto di fuga. Diventa così difficile raggiungerlo: il territorio da esplorare è troppo vasto, troppo lunga la catena di concause, come si deduce sin dalle prime pagine del *Pasticciaccio*:

Nella sua saggezza e nella sua povertà molisana, il dottor Ingravallo, [...] interrompeva talora codesto sonno e silenzio per enunciare qualche teoretica idea (idea generale s'intende) sui casi degli uomini: e delle donne. [...] Sosteneva, fra l'altro, che le inopinate catastrofi non sono mai la conseguenza o l'effetto che dir si voglia d'un unico motivo, d'una causa al singolare: ma sono come un vortice, un punto di depressione ciclonica nella coscienza del mondo, verso cui hanno cospirato tutta una molteplicità di causali convergenti. Diceva anche nodo o groviglio, o garbuglio, o gnommero, che alla romana vuol dire gomitollo. Ma il termine giuridico «le causali, la causale» gli sfuggiva preferentemente di bocca: quasi contro sua voglia. L'opinione che bisognava riformare in noi il senso della categoria di causa, quale avevamo dai filosofi, [...], e sostituire alla causa le cause era in lui una opinione centrale e persistente [...]. La causale apparente, la causale principe, era sì, una. Ma il fattaccio era l'effetto di tutta una rosa di causali che gli eran soffiate addosso a molinello [...] e avevano finito per strizzare nel vortice del delitto la debilitata ragione del mondo.²⁵

La visione epistemologica della realtà di Gadda è radicalmente ingarbugliata. Ingravallo ha la consapevolezza d'essere, allo stesso tempo, indagatore e matrice di concause; mantiene contemporaneamente un ruolo attivo e passivo nei confronti della realtà: da un lato osserva, statico; dall'altro, indagando, smuove, rimescola, genera. Il suo sguardo, come un faro, è capace di illuminare solo una porzione di realtà alla volta, una manciata di concause. L'intrecciarsi degli eventi, il loro arabescarsi, rende impossibile ricostruirne l'origine o rintracciare una causa prima; anzi, esiste una seria probabilità d'essere un elemento di inquinamento, come un poliziotto maldestro che contamina la scena del crimine. Anche in *Das Versprechen*, il dottor H. – durante una conversazione con Dürrenmatt-autore sugli schemi narrativi tipici del genere poliziesco –, compie un'analisi simile: rigetta il principio logico che sottintende gli eventi, la lunga catena di concause che costituirebbe la spina dorsale del reale; e sposa la teoria della molteplicità dei punti di irradiazione degli eventi, del disordine alla base dell'andamento della realtà. Sperimenta, di conseguenza, l'impossibilità di risalire alla sorgente della verità, a partire dai pochi, secondari elementi di cui si è in possesso:

A dire il vero, comincio dopo un po' il dottor H. [...], a dire il vero io non ho mai avuto una grande stima per i romanzi polizieschi, e mi rincresce che anche lei (*Dürrenmatt*, n.d.t.) se ne occupi. Tempo sciupato. Ciò che lei ha raccontato ieri nella conferenza non era affatto male, anzi; da quando gli uomini politici deludono in misura tanto grave [...] la gente spera che almeno la polizia sappia mettere ordine nel mondo, benché io non possa immaginare nessuna speranza più pidocchiosa di questa. Ma purtroppo in tutte queste storie poliziesche ci si infila sempre anche un'altra ciurmeria. Non mi riferisco solo alla circostanza che tutti i vostri criminali trovano la punizione che mi meritano. Perché questa bella favola è senza dubbio moralmente necessaria. Appartiene alle menzogne ormai consacrate, come pure il pio detto che il delitto non paga [...]. No, quel che mi irrita di più nei vostri romanzi è l'intreccio. Qui l'inganno diventa troppo grosso e spudorato. Voi costruite le vostre trame con logica; tutto accade come in una partita a scacchi, qui il delinquente, là la vittima, qui il complice, e laggiù il profittatore; basta che il detective conosca le regole e giochi la partita, ed ecco acciuffato il

²⁵ Gadda C. E., *op.cit.*, Milano, Garzanti, 2008, pp. 16-17.

criminale, aiutata la vittoria della giustizia. Questa finzione mi manda in bestia. Con la logica ci si accosta soltanto parzialmente alla verità. Comunque, lo ammetto che proprio noi della polizia siamo tenuti a procedere appunto logicamente, scientificamente [...]; ma i fattori di disturbo che si intrufolano nel gioco sono così frequenti che troppo spesso sono unicamente la fortuna professionale e il caso a decidere a nostro favore. O in nostro sfavore. Ma nei vostri romanzi il caso non ha alcuna parte, e se qualcosa ha l'aspetto del caso, ecco che subito diventa destino e concatenazione; da sempre voi scrittori la verità la date in pasto alle regole drammatiche. [...] Un fatto non può tornare come torna un conto, perché noi non conosciamo mai tutti i fattori necessari ma soltanto pochi elementi per lo più secondari. E ciò che è casuale, incalcolabile, incommensurabile ha una parte troppo grande. [...] Ma voi scrittori di questo non vi preoccupate. Non cercate di penetrare in una realtà che torna ogni volta a sfuggirci di mano, ma costruite un universo da dominare. Questo universo può essere perfetto, possibile, ma è una menzogna. Mandate alla malora la perfezione se volete procedere verso le cose, verso la realtà, come si addice a degli uomini, altrimenti statevene tranquilli, e occupatevi di inutili esercizi di stile.²⁶

Particolare interesse riveste, nel lungo brano riportato, l'ultimo periodo: un vero e proprio invito all'azione diretta. Sebbene, in una certa misura, anche Ingravallo agisca materialmente sulla realtà – e d'altronde l'azione diretta è una componente fondamentale del genere giallo, con i suoi pedinamenti, inseguimenti, ecc... –, la sua strategia investigativa è principalmente mentale, cognitiva. Matthäi, invece, considera l'azione quasi un atto di rottura verso la percezione comune della realtà, un gesto di rivolta: «quell'improvviso *no!* che intende stabilire un limite invalicabile»,²⁷ la manifestazione di una strategia di opposizione all'assurdo che governa il mondo. Il limite imposto dalla realtà è così sostituito da un proprio limite: la partita prende a svolgersi sullo stesso terreno. A questo punto, anche la strategia d'indagine – sia che si basi sull'astrazione deduttiva come per Ingravallo, sia che si articoli in un abbraccio completo del suo disordine inumano, come per Matthäi – non riveste grande importanza. Più rilevante è il tentativo di ricercare qualcosa al di là di ciò che è percepito abitualmente: un ipotetico, conoscibile senso oltre l'assurdo. A dire il vero, non esiste alcun nucleo conoscibile, alcuna verità accertabile: solo il caos della realtà, il suo disordine costitutivo. Compito del filosofo – inteso come colui che indaga la realtà – è prosasticamente verificare e accettare l'assenza di una logica dimostrabile compiutamente. La ricerca può articolarsi allora secondo prospettive e traiettorie diverse: dall'impossibilità gnoseologica e epistemologica di decrittare la realtà (Gadda), alla sfida etico-estetica dell'evasione dalla realtà-labirinto, disarmandone le trappole e scuotendone i muri, se necessario (Dürrenmatt). Compito arduo: per questo, alla fine dell'indagine difficilmente si coglierà il frutto della verità; e non sarà possibile conoscere l'autore del delitto. Anche nel caso in cui lo si intuisse, qualcosa resterebbe sempre in ombra: sarebbe oscuro il movente, o mancherebbe una prova decisiva: troppe concause, troppi fattori, troppe possibili combinazioni per ricomporre il *puzzle*. Forse una verità che sottende il mondo non esiste, ne esistono centomila: e per gli occhi straniti di colui che indaga, equivale a non vederne nessuna.

²⁶ Dürrenmatt F., *op.cit.*, Milano, Feltrinelli, 1991, pp. 16-17.

²⁷ Flores D'Arcais P., *Albert Camus filosofo del futuro*, Torino, Codice edizioni, 2010, p. 16.

Seconda «coppia minima». Storia, narrazione, memoria: il caso della Resistenza

Nel 1947 vengono dati alle stampe due romanzi che, in modo diverso, provano a raccontare le recenti vicende della lotta di liberazione dal nazifascismo: *Il sentiero dei nidi di ragno* di Italo Calvino²⁸ e *Racconto d'autunno* di Tommaso Landolfi.²⁹ Non furono i soli: come ricorda lo stesso Calvino, il «creare una letteratura della Resistenza era ancora un problema aperto» in quegli anni e «scrivere il romanzo della Resistenza si poneva come imperativo».³⁰ Tale sembrava fosse, in un certo senso, diventata la missione della nuova generazione di giovani letterati sopravvissuti all'esperienza devastante del secondo conflitto mondiale, e della conseguente guerra civile:

L'esplosione letteraria [...] fu, prima che un fatto d'arte, un fatto fisiologico, esistenziale collettivo. Avevamo vissuto la guerra, e noi più giovani – che avevamo fatto appena in tempo a fare il partigiano – non ce ne sentivamo schiacciati, vinti, bruciati, ma vincitori, spinti dalla carica propulsiva della battaglia appena conclusa, depositari esclusivi d'una sua eredità. Non era facile ottimismo però, o gratuita euforia: [...] quello di cui ci sentivamo depositari era un senso della vita come qualcosa che più ricominciare da zero, un rovello problematico generale, anche una nostra capacità di vivere lo strazio e lo sbaraglio; ma l'accento che vi mettevamo era quello di una spavalda allegria.³¹

Tuttavia, narrare la Resistenza non si sarebbe rivelato un compito facile. Prima di tutto, il fenomeno si presentava multiforme: c'era la Resistenza dei *gap* di Milano, ad esempio, il cui romanzo – *Uomini e no* di Vittorini³² aveva fatto capolino nelle vetrine dei librai solo due mesi dopo la Liberazione; e c'era la Resistenza di montagna, quella che Calvino rappresenterà ne *Il sentiero*. C'erano, poi, tutta una serie di narrazioni parallele, di storie ascoltate attorno ai fuochi da campo, che, da un lato, contribuivano ad alimentare la memoria condivisa; e dall'altro alimentavano una narrazione continua, da cui si sarebbero originati tutti i linguaggi, le forme, i miti di una Resistenza retorica e agiografica:

Chi cominciò a scrivere allora si trovò così a trattare la medesima materia dell'anonimo narratore orale: alle storie che avevamo vissuto di persona o di cui eravamo stati spettatori s'aggiungevano quelle che ci erano arrivate già come racconti, con una voce, una cadenza, un'espressione mimica. Durante la guerra partigiana le storie appena vissute si trasformavano e trasfiguravano in storie raccontate la notte attorno al fuoco, acquistavano già uno stile, un linguaggio, un umore come di bravata, una ricerca d'effetti angosciosi o truculenti. Alcuni miei racconti, alcune pagine di questo romanzo, hanno all'origine questa tradizione orale appena nata, nei fatti, nel linguaggio.³³

Scrivere di Resistenza, dunque, significava cercare di tramandare un'esperienza che, travalicando i limiti della memoria, del vissuto personale, si sarebbe potuta considerare come autobiografia di una generazione. Allo stesso tempo, però,

²⁸ Calvino I., *Romanzi e racconti*, Milano, Mondadori, 1991, vol.I, pp. 4-147.

²⁹ Landolfi T., *Racconto d'autunno*, Milano, Adelphi, 1995.

³⁰ La citazione, come la precedente, è in Calvino I., *op.cit.*, Milano, Mondadori, 1991, vol.I, p. 1191.

³¹ Calvino I., *op.cit.*, Milano, Mondadori, 1991, vol.I, p. 1185.

³² Vittorini E., *Uomini e no*, Milano, Mondadori, 1965.

³³ Calvino I., *op.cit.*, Milano, Mondadori, 1991, vol.I, p. 1186.

significava riflettere su quell'esperienza, elaborarla; darle voce e non semplicemente documentarla; raccontarla, tenendo insieme memoria vissuta, storia recente e storie individuali; restituendole, in questo modo, il «sapore aspro della vita». Nonostante le difficoltà, legate al rapporto necessitato e controverso tra materia narrata, storia recente e memoria collettiva, la nuova generazione non si tirò indietro: consapevoli della possibilità che anche «la Resistenza sarebbe potuta essere uno dei tanti grandi avvenimenti storici [...] passati senza ispirare nessun grande romanzo»,³⁴ questi autori decisero di continuare a narrare la Storia anche attraverso le proprie vicende personali, testimoniando un impegno che sfuggiva alla vuota retorica, rinunciava ad illustrare una tesi, diventava una vera sfida, una alternativa al modello imperante. Su queste sarebbe stato possibile raccontare un'esperienza tanto caotica e controversa. Punti di confronto interessanti tra Landolfi e Calvino risiedono nell'attenzione alla realtà e nel coraggio di restare in piedi sulle sabbie mobili della storia, a rischio di essere tirati giù e di non riemergere. La *Prefazione* alla terza edizione de *Il sentiero dei nidi di ragno*, che Calvino scrive nel 1964, elenca, col senno di poi, le incognite di questa operazione, ne affronta gli errori. Ad alcuni pone rimedio; con altri – ad esempio la narrazione di carattere neorealista, il dono di scrivere oggettivo, un particolare uso del rapporto lingua-dialetto, il sorgere per la prima volta dell'elemento del fiabesco come cifra stilistica –, si confronta secondo le caratteristiche e le esigenze con cui sono emersi dallo spirito del tempo. Ciascuno di questi elementi influisce direttamente sulla dinamica dei rapporti tra racconto, memoria e realtà; e così fanno cozzare l'opera di Calvino e quella di Landolfi. Il *Racconto d'autunno*, rispetto a *Il sentiero*, non sembra interessarsi troppo al peso della storia. La Resistenza, la guerra civile, la lotta tra alleati e nazifascismo è la quinta per uno spettacolo puramente romanzesco: Landolfi approccia la materia storica con leggerezza; evita, da narratore di gran classe, di impantanarsi nella palude della realtà. Eppure essa è presente: e per orrore supera addirittura il soprannaturale. Così nel Capitolo I, è una guerra – indefinita e mai identificata – a spingere il protagonista braccato a scappare nel bosco e rifugiarsi nella villa che farà da sfondo alla vicenda. Da quel punto fino al Capitolo XV – cioè quasi a conclusione del romanzo –, la guerra resta un rumore di fondo, una minaccia lontana, come i rimbombi di un tuono. Un pericolo remoto, ma concreto, per tenere il protagonista inchiodato nella villa dei misteri. La realtà come pura strategia narrativa, dunque; eppure nel Capitolo XVIII, l'ultimo prima della breve Conclusione, questa impressione viene improvvisamente ribaltata: l'aggressione subita da Lucia da parte delle truppe coloniali alleate; il consumarsi di uno stupro - «funestissimo fra tutti gli episodi della mia vita» -;³⁵ la morte della donna a seguito delle percosse ricevute. Insomma, nonostante gli orrori soprannaturali, la negromanzia, le perversioni, i misteri; e ancora, le innominabili presenze che strisciano nella villa e le perverse abitudini dei suoi abitanti, sembra essere la realtà – la sporca e violenta realtà della guerra – a segnare indelebilmente la vita del protagonista. Il romanzesco puro è scalzato: la storia, tenuta al guinzaglio per gran parte della narrazione, è alla fine

³⁴ Calvino I., *op.cit.*, Milano, Mondadori, 1991, vol.I, p. 1186

³⁵ Landolfi T., *op.cit.*, Milano, Adelphi, 1995, p. 126.

liberata; e conquista, con tutto il suo peso, la ribalta. Una scelta questa, tipica nella struttura narrativa fantastica: lo scioglimento della vicenda, l'evasione dall'esitazione tipica del *fantastique*³⁶, è permessa dal doppio ingresso della realtà: la confessione e la crisi epilettica di Lucia, da un lato, sembra fornire una spiegazione realistica per molti degli elementi soprannaturali della vicenda; la sua tragica fine, dall'altro, conseguenza della follia umana che ogni guerra scatena, rappresenta il vero colpo di coda – e di scena – dell'orrore del quotidiano. L'ariosa leggerezza del puro narrativo viene smorzata, appesantita: in una parola storicizzata.

Il sentiero sembra seguire una logica opposta. Sebbene il racconto sia realista, in esso è ben evidente l'elemento fiabesco. Una funzione questa, resa possibile dalla presenza di Pin, il monello smarrito nel mondo dei grandi, di cui non comprende i meccanismi, le motivazioni. Essi gli appaiono creature estranee, aliene:

Stimolato da una materia spessa e opaca, caotica e tragica, passionale e totale, - la guerra civile, la vita partigiana, da lui vissuta sulla soglia dell'adolescenza, - Italo Calvino ha risolto il problema di trasfigurarla e farne racconto colandola in una forma fiabesca e avventurosa, di quell'avventuroso che si dà come esperienza fantastica in tutti i ragazzi. Il suo protagonista, il bimbo Pin, passa attraverso le miserie, gli eroismi e gli orrori di quella vita, col perenne distacco, il perenne sarcasmo del vero ragazzo, dell'innocente che non sa di esserlo e a chi glielo rilevasse risponderrebbe con un'insolenza e un gestaccio.³⁷

Così Pavese, nella nota introduttiva 1954 a *Il Sentiero dei nidi di ragno*. In un successivo intervento, ora ripubblicato in *La letteratura americana e altri saggi*, sosteneva:

L'astuzia di Calvino, scoiattolo della penna, è stata questa, d'arrampicarsi sulle piante, più per gioco che per paura, e osservare la vita partigiana come una favola di bosco, clamorosa, variopinta, "diversa";³⁸

o riprendendo le parole che Giorgio Manganelli fa usare a Charles Dickens, creatore di alcuni tra i personaggi bambini più belli della storia della letteratura mondiale, ne *Le interviste impossibili*:

Dovrei aggiungere qualcosa; forse lei ha dimenticato l'ottica dell'infanzia. Il bambino sa che solo una parte degli esseri che vede sono esseri umani, o demoni, che non di rado è molto diverso; ci sono folletti, ghiribizzi, sgorbi, cherubini, marionette, babau, maschere e animali parlanti; per questo la folla tra cui si muove il suo sguardo è solo parzialmente umana: ci sono animali adattati a forma umana; ci sono angeli da monumenti funebri, ed angeli da luna park; la cartapesta si mescola alle armature arrugginite, e alla fine tra quello che è disumano verso il basso e quello che è disumano verso l'alto la differenza è più che altro di stile.³⁹

³⁶ «Come si è potuto constatare, il fantastico dura soltanto il tempo di un'esitazione: esitazione comune al lettore e al personaggio i quali debbono decidere se ciò che percepiscono fa parte o meno del campo della «realtà» quale essa esiste per l'opinione comune. Alla fine della storia, il lettore, se non il personaggio, prende comunque una decisione, opta per l'una o l'altra soluzione e quindi, in tal modo, evade il fantastico». Todorov T., *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1977, p. 45.

³⁷ Calvino I., *op.cit.*, Milano, Mondadori, 1991, vol.I, pp. 1205-6.

³⁸ Pavese C., *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1951, p. 152.

³⁹ Manganelli G., *Le interviste impossibili*, Milano, Adelphi, 1997, p. 37.

In trasparenza l'altro bimbo ribelle della narrativa calviniana – Cosimo Piovasco di Rondò, il Barone rampante – ci strizza l'occhio.

Nell'universo del fiabesco, il linguaggio svolge una funzione misterica. Così, le parole dei grandi diventano elementi di un linguaggio iniziatico: *gap*, *sten*, *P38*, *sim*, *troschista* sono termini che inspessiscono il velo che separa il loro mondo da quello di Pin, rendendo apparentemente inconciliabile la vita da monello dei carrugi e le lotte delle brigate partigiane. Apprendendone il significato, i contesti di utilizzo, egli crede di poter finalmente condividere le necessità, i bisogni fisici, la doppiezza di un mondo che tante volte si è limitato ad imitare. Proprio come nelle fiabe, poi, i nemici e i compagni, presentano tratti umani deformati: come i fascisti e i tedeschi con «facce imberbi o bluastre»,⁴⁰ con le loro divise nere bardate coi teschi, capaci di ammaliare e di atterrire e, una volta indossate dai compagni, di trasformarli immediatamente, come per effetto di un sortilegio, in nemici. Anche i membri della brigata del Dritto vengono raffigurati con tratti esasperati e grotteschi, smorfie contorte, oscuri drammi visceral-collettivi. L'appuntamento con l'espressionismo che la cultura letteraria e figurativa italiana aveva mancato nel Primo Dopoguerra, ebbe il suo grande momento nel Secondo.⁴¹

Il grottesco diviene *topos* fiabesco: della realtà, cioè, filtrata dagli occhi di un bambino; e, insieme, rappresentazione del quotidiano, deformato dall'impatto con la brutalità della storia:

Forse il vero nome per quella stagione italiana, più che neorealismo dovrebbe essere neo-espressionismo.⁴²

Da questo complesso e pesante rapporto tra realtà, storia, memoria ha origine l'autocritica esercitata nella celebre *Prefazione* del 1964 e nel rimaneggiamento dell'opera: ad un tempo rielaborazione di intere sezioni; ma anche confronto con le vicende, le persone, le morti, che l'hanno ispirata:

Egli sentiva che i partigiani che aveva conosciuto nella vita e a cui s'era affezionato avevano una ricchezza umana più complessa e completa di quanto non esprimessero le figure del suo racconto, spesso ridotte a macchiette, a maschere, a smorfie. E gli dispiaceva che al *Sentiero* – nella generale penuria di opere narrative sulla Resistenza – si finisse per chiedere d'essere «il romanzo della guerra partigiana» e non soltanto quello che era: un movimentato racconto picaresco con molte asprezze e una sempre presente vena di felicità avventurosa e di fiducia nell'uomo.⁴³

Come in ogni fiaba che si rispetti, c'è un luogo magico: il sentiero dei nidi di ragno è il posto dove l'impossibile è possibile; dove si nascondono le cose più care, quelle che puntellano l'identità e spiegano il come e il chi si è diventati. Un luogo che si mostra solo a un vero amico: come Cugino – un Pin adulto, solitario, candido, apparentemente slegato dalle pulsioni distruttive dei grandi –, un animo affine in

⁴⁰ Calvino I., *op.cit.*, Milano, Mondadori, 1991, vol.I, p. 29.

⁴¹ Calvino I., *op.cit.*, Milano, Mondadori, 1991, vol.I, p. 1190.

⁴² Calvino I., *op.cit.*, Milano, Mondadori, 1991, vol.I, p. 1190.

⁴³ Calvino I., *op.cit.*, Milano, Mondadori, 1991, vol.I, p. 1207.

grado di apprezzarlo e capirlo. Il sentiero rappresenta tutto ciò che continua a vivere fin quando si crede nella sua esistenza, non importa quanto brutalizzato dalla realtà, dal nemico, dalla guerra. Gli aspetti fiabeschi conservano sempre un rapporto complicato, doloroso e drammatico con la Resistenza. Come tutte le storie di iniziazione e formazione, anche quella di Pin si regge su una lunga scia di traumi sofferti e riassorbiti: traumi che rispecchiano quelli di Calvino, maturati come giovane borghese che si misura – nella lotta armata di liberazione cui si era associato – con tutti i limiti della sua appartenenza di classe. Era necessario mettere in campo, oltre i colpi di rivoltella, gli strumenti capaci di silenziare questa pretesa inadeguatezza culturale. Il fantasticare, l'immaginare, il raccontare, diventa allora per Calvino – come per il bambino Pin – la principale risorsa:

Allora tutti attaccano a mettere in mezzo Pin, a chiedergli quand'è che viene a fare un'azione e se sarebbe capace di mirare un tedesco e di sparargli. Pin s'arrabbia quando gli dicono queste cose, perché, in fondo, di trovarsi in mezzo agli spari avrebbe paura, e forse non si sentirebbe il coraggio di sparare addosso a un uomo. Ma quand'è in mezzo ai compagni vuol convincersi d'essere uno come loro, e allora comincia a raccontare cosa farà la volta che lo lasceranno andare in battaglia e si mette a fare il verso della mitragliatrice tenendo i pugni avvicinati sotto gli occhi come se sparasse.⁴⁴

Uno scrittore che riflette con consapevolezza sulla problematicità del proprio ruolo di intellettuale, sulla difficoltà incontrate nel trasformare la propria esperienza in carburante per una storia; e anche sulla impossibilità di riannodarla completamente agli innumerevoli racconti sedimentati nella memoria, accettandone il confronto con la mitologia e la retorica dilagante della Resistenza. Di qui, la propria trasfigurazione in ragazzino: Pin è il riflesso di Calvino, con cui condivide l'incapacità a comprendere le motivazioni alla base del conflitto tra gli uomini. È da questa necessità di chiarezza che prende forma il celebre Capitolo IX, una sorta di prefazione ideologica nel mezzo della narrazione;⁴⁵ da tale incapacità, scaturisce la spavalderia di Pin nei confronti del mondo degli adulti, equivalente infantile della capacità borghese di estraniarsi dalla difficoltà della guerra, schermando le proprie emozioni:

Pin si scosta da Lupo Rosso e stanno zitti per parecchio tempo. Non sarà più amico con lui, Lupo Rosso lo ha portato in salvo fuori dalla prigione, ma è inutile, non riusciranno a fare amicizia. [...] Vede Lupo Rosso che ha trovato un pezzo di carbone e ha cominciato a scrivere qualcosa sul cemento del serbatoio. Prende un pezzo di carbone anche lui e comincia a fare dei disegni sporchi: un giorno ha riempito tutti i muri del carrugio di disegni così sporchi che il parroco di San Giuseppe ha protestato al Comune e ha fatto ridare l'intonaco. [...] – Cosa scrivi? – chiede Pin. – Morte ai nazi-fascisti, - dice Lupo Rosso. – Non possiamo perdere così il

⁴⁴ Calvino I., *op.cit.*, Milano, Mondadori, 1991, vol.I, p. 70.

⁴⁵ Per soddisfare le necessità dell'innesto ideologico, io ricorsi all'espedito di concentrare le riflessioni teoriche in un capitolo che si distacca dal tono degli altri, il IX, quello delle riflessioni del commissario Kim, quasi una prefazione inserita in mezzo al romanzo. Espedito che tutti i miei primissimi lettori criticarono, consigliandomi un taglio netto del capitolo; io, pur comprendendo che l'omogeneità del libro ne soffriva [...], tenni duro: il libro era nato così, con quel tanto di composito e di spurio. Così Calvino nella Prefazione del 1964. Tra i lettori critici, si annovera Pavese che, il 23 gennaio 1947, dopo la sua lettura editoriale, annota: «Grande stonatura il capitolo del commissario Kim [...]. Si rompe l'angolo di visuale del ragazzo, e quello di Kim commissario non è ingranato nell'avventura, è un'esigenza intellettualistica». Entrambe le citazioni in Calvino I., *op.cit.*, Milano, Mondadori, 1991, vol.I, p. 1189 e p. 1243.

nostro tempo. Qui si può fare un po' di propaganda. Prendi un carbone e scrivi anche tu. – Io ho scritto, - dice Pin e indica i segni osceni. Lupo Rosso va su tutte le furie e si mette a cancellarli. – Sei matto? Bella propaganda ci facciamo! – Ma che propaganda vuoi fare, chi vuoi che venga a leggere, in questo mondo di ramarri? – Sta' zitto: ho pensato di fare una serie di frecce sul serbatoio, e poi sul muro, fin dalla strada. Uno segue le frecce, arriva qui e legge. Ecco un altro dei giochi che sa fare solo Lupo Rosso: giochi complicatissimi, che appassionano ma non fanno ridere.⁴⁶

Le esperienze di Calvino e di Pin sono sovrapponibili: nonostante una serie di trasposizioni continue le decrittino in forme oggettive di narrazione, dietro di esse si maschera un'esperienza personale, un punto di vista che è solo apparentemente bandito. In questo modo storia, memoria e narrazione acquistano un peso e un corpo sconosciuti al *Racconto*. Una differenza evidente anche nella scelta della lingua: neo-realista (o neo-espressionista) in Calvino, per il quale

il tema lingua-dialetto, è presente qui nella sua fase embrionale: dialetto aggrumato in macchie di colore (mentre nelle narrazioni che scriverò in seguito cercherò di assorbirlo tutto nella lingua, come un plasma vitale ma nascosto); scrittura ineguale che ora quasi s'impresiosisce ora corre giù come vien viene badando solo alla resa immediata; un repertorio documentaristico (modi di dire popolari, canzoni) che arriva quasi al folklore...⁴⁷

Una lingua pratica, dunque, attaccata all'uso corrente, con una coloritura regionale; lingua di terra, aggrumata di storia e paesaggi, profumata di boschi; sociologicamente e antropologicamente di classe; segnata dalla funzione rivoluzionaria o reazionaria del proletariato urbano e del contado delle langhe. Realista e specialistica perfino nel suo esoterismo: le parole segrete – quelle che, come abbiamo detto, sono capaci di schiudere a Pin le porte dei grandi – sono acronimi in politichese (*gap, sim, troschista*), o nomi d'armi (*P38, stern*); parole legate saldamente alla pratica della lotta e alla sofferente realtà della guerra. Una lingua, ancora, nervosa e leggera, che persegue l'azione più che il pensiero; che sembra procedere per continui confronti dialettici, a scatti, superando agilmente – come il Cavalcanti del Boccaccio -⁴⁸ gli ostacoli con balzi e scarti. Ne sono esempio, tanto i sapidi scambi di battute tra Pin e i suoi compagni, quanto l'intenso ragionare del commissario Kim: forma di pensiero che si fa azione per vincere le resistenze di Ferriera, e insieme, per convincersi del significato della lotta partigiana e dell'ideologia che la anima.

Landolfi, invece, ha una penna spessa, pesante; scrive «al cospetto della lingua italiana tutta intera, passata e presente, disponendone con competenza e mano sicura come d'un patrimonio inesauribile cui attingere con dovizia e piacere continuo».⁴⁹

Una lingua in cui grumi di preziosismo verbale e d'asperità sintattica si giustappongono ad un andamento generale più piano, snodando un discorso articolato ma frammentato, che s'armonizza solo all'atto della lettura, come avviene per un quadro impressionista, la cui interezza è colta soltanto da uno sguardo d'insieme.

⁴⁶ Calvino I., *op.cit.*, Milano, Mondadori, 1991, vol.I, pp. 48-49.

⁴⁷ Calvino I., *op.cit.*, Milano, Mondadori, 1991, vol.I, pp. 1189-90.

⁴⁸ Ci riferiamo al famoso esempio tratto dalla novella di Boccaccio (*Decameron* VI,9) adoperato da Calvino nella prima delle sue *Lezioni Americane*. Calvino I., *op.cit.*, Milano, Mondadori, 1991, pp. 15-16.

⁴⁹ Da «L'esattezza e il caso», Postfazione di Italo Calvino, in Landolfi T. (a cura di Italo Calvino), *Le più belle pagine*, Milano, Adelphi, 2001, p. 560.

Tale particolare abilità narrativa si esalta, non a caso, nelle descrizioni, come per il ritratto di Lucia (il corsivo dello scrivente mette in evidenza i preziosismi sintattici e lessicali):

Era un ritratto a mezzo busto di giovane donna, che fissava il *riguardante*; un olio alquanto annerito, ma non tanto che non si distinguessero i particolari. La donna era vestita secondo la moda degli ultimi anni del secolo passato o dei primi di questo, con tutto il collo chiuso in un'alta benda di pizzo; di pizzo era anche la veste, dalle maniche *sboffate*; sul petto ella recava un grande e complicato *pendetif* o *breloque* (come allora si diceva) di topazi bruciati, sorretta da nastri di seta *marezzata*; sulle spalle un *amoerro*, ricadente in larghe e *convolte* pieghe. La massa dei capelli bruni era pettinata *in conseguenza*, cioè in ampio *cercine* o *cannuolo* attorno alla fronte, in mezzo al quale spiccava un minuscolo diadema a forma di corona. *Le di lei fattezze*, delicate e chiare, recavano l'impronta inequivocabile della nobiltà del sangue e di carattere, e quel minimo di *sdegnosità* che l'accompagna sovente. Le guance appena arrotondate attorno alla bocca attribuivano, inoltre, a quel volto qualcosa di vagamente infantile;⁵⁰

o anche nel sensazionale affresco di un sotterraneo

Il sotterraneo dove giunsi non prendeva luce da nessuna parte, se si eccettui la scarsissima che trapelava dal vano della scaletta. A tale incerta luce scorsi una specie di *critta* dalle pareti *stillanti* e coperte d'un *musco* pallido, con, qua e là, qualche rado ciuffo di *capelvenere*, quasi bianco; piuttosto, dunque, una specie di grotta. Due aperture, a dritta e a manca, mettevano in luoghi egualmente bui; non avevo che da scegliere, non sarebbe però cosa allegra da una parte né dall'altra. In quella, qualche rumore dalla canova soprastante mi fece credere che il vecchio se ne fosse ritirato; risalito cautamente, potei infatti constatare che la *canova* medesima era ormai deserta. Se caccia era, quegli l'aveva abbandonata.⁵¹

La sua è, come si vede, una lingua piena, viva; esatta: capace di rendere

1) Un disegno dell'opera ben definito e ben calcolato; 2) L'evocazione di immagini visuali nitide, incisive, memorabili; [...] 3) Un linguaggio il più preciso possibile come lessico e come resa delle sfumature del pensiero e dell'immaginazione;⁵²

e, allo stesso tempo, evocativa: indefinita e infinita, lontana dalla cognizione empirica dello spazio e del tempo della realtà. Una lingua argine contro la ridda di casualità che muove i destini umani: tramite essa s'indugia di frequente in riflessioni sulla morte, che Landolfi considera non-caso, certezza per eccellenza. Una lingua che addensa, costruisce, cristallizza la forma, facendole acquisire

un senso, non fisso, non definitivo, non irrigidito in una immobilità minerale, ma vivente come un organismo. La poesia è la grande nemica del caso, pur essendo anch'essa figlia del caso e sapendo che il caso in ultima istanza avrà partita vinta.⁵³

Nel *Racconto d'autunno*, i conti con la morte si fanno continuamente; la sua ombra minacciosa è costante: nei personaggi (il fantasma di Lucia madre; o Lucia figlia, condannata a ben due sospensioni dalla vita: la privazione della libertà da parte di un

⁵⁰ Landolfi T., *op.cit.*, Milano, Adelphi, 1995, p. 47.

⁵¹ Landolfi T., *op.cit.*, Milano, Adelphi, 1995, p. 73.

⁵² Calvino I., *op.cit.*, Milano, Mondadori, 1991, pp. 65-66.

⁵³ Calvino I., *op.cit.*, Milano, Mondadori, 1991, p. 78.

padre padrone che la rinchiude nei sotterranei, e l'epilessia); nell'ambientazione, perfidamente realistica: la guerra, gli spari, i morti; e ancora, negli oscuri simbolismi di una natura impenetrabile, intricata, a cui fa da controparte artificiale la villa, misterioso labirinto. Soltanto una lingua potente può animare questo prodigioso meccanismo; riempire questi spazi narrativi, far risuonare le vuote stanze della villa, musicare l'ombra dei boschi. Il suo è uno stile ricco, infiorettato, anti-naturalista, ricco di parole anti-convenzionali, in cui il protagonista – un tipo un po' storto, con i caratteri del bandito, o meglio ancora del brigante; un Pin adulto, naturale candidato alla brigata del Dritto – avrebbe faticato esprimersi. Eppure, pur trovandosi di fronte a parole troppo belle, troppo giuste per sembrar vere, Landolfi riesce ad allinearle

senza batter ciglio: la frase non ne gongola non se ne tiene, paiono venute su dalla memoria usuale, donde attingiamo le parole di tutti i giorni. Anche un barocchista e un decadente sarebbe andato a cercarle, ma per farle fiorire fino al sommo di un vocalizzo; Landolfi le livella nel suo bel timbro di basso cantante (Debenedetti).⁵⁴

È questa commistione di romanzesco puro e realismo, questa tensione tra l'evocazione della parola estranea – non quotidiana, semanticamente velata – e l'ordito piano del discorso a caratterizzare la struttura bifronte del *Racconto*: pesante e leggero a un tempo; come una cattedrale, lanciato vertiginosamente al cielo, seppur riccamente orlato e lavorato.

Terza «coppia minima». Sul corpo della Storia: narrazione, mito e retorica

Vabbè. Riassunto. C'era una volta un morto da tempo, squartato da tempo in sette pezzi decomposti – più un ottavo, che è la Repubblica di San Marino, che non se la ricorda nessuno –, poi arriva l'Ottocento ed è il colpo di genio: qualcuno decide di ricomporre la salma, di ricucire il corpo morto del paese; ma sì, un corpo nuovo e vivo e palpitante, frammisto di stralci di cadaveri defunti da galvanizzare con la corrente elettrica del patriottismo [...].⁵⁵

Ecco condensato, in quattro righe, il mito fondante di ogni Nazione: una *reductio ad unum* di frammenti sparsi, cuciti insieme da un'equipe d'invasati Dottor Frankenstein e rianimati a colpi di preghiere al buon Dio, mitologemi nazionalpopolari, retoriche fruste e, per finire, il contorno di orribili vessazioni e spargimento di sangue delle opposizioni. Se si cercasse infatti, d'andare al di là della tradizione paludata del racconto retorico di «eroici furori» – spesso tramandati da grigie lapidi pompose e incomprensibili – e si cercasse di ricostruire gli avvenimenti secondo un criterio di oggettività, di toccare il corpo dello Stato – corpo morto e putrefatto, verrebbe da aggiungere – ci si imbatterebbe in ragioni di comodo, basse valutazioni politiche, meri calcoli economici e pura volontà di dominio: il tutto inaffiato di sano patriottismo. La prosopopea dei discorsi ufficiali è, ancora oggi, molto efficace: così

⁵⁴ La citazione è riproposta da Calvino in «L'esattezza e il caso», Postfazione di Italo Calvino, in Landolfi T. (a cura di Italo Calvino), *op.cit.*, Milano, Adelphi, 2001, p. 561.

⁵⁵ Timpano D. (a cura di Graziano Graziani), *Storia cadaverica d'Italia. Dux in scatola. Risorgimento pop. Aldo Moro*, Pisa, Teatrino di Fondi/Titivillus Mostre Editoria, 2012, p. 48.

la propaganda sul mito della Nazione, della grande storia dei Popoli, dopo anni e anni di esercizio, si calcifica come uno strato di calcare nella testa dei cittadini: ne modifica la percezione degli eventi, contribuisce a creare falsi miti, dà fondamento alla retorica delle mitologie nazionali. Ne deriva un concetto marmoreo della Storia: liscia, compatta, granitica; bianca e ripulita dal sangue; i cui protagonisti sono dotati di attitudini ultra-umane, di una grandezza statuaria, anche quando la realtà storica appare molto meno titanica:

ANDREOLI: [...] Anita era brutta. Era tarchiatella, aveva i capelli arrotolati in una crocchia antipatica, era bassa e assomigliava un po' a Frida Kahlo: con i baffetti e la mono-sopracciglia.
 TIMPANO: [...] E Garibaldi pure non è che fosse alto: era 1 metro e 67. E poi rossiccio, un po' reumatico, con gli occhietti vicini, a spillo, come quello di un topo. Eppure nello sceneggiato televisivo sudamericano lui lo fa un modello, un ex campione di nuoto alto tre spanne più del personaggio...
 A.: Lei, invece, è un'attrice di *telenovelas* brasiliane famosa in tutto il Sud America.
 T.: La storia è sempre meno *glamour* di come ce la raccontiamo. [...].⁵⁶

Il problema è che il materiale che compone il corpo di ogni Stato è una «materia in via di disfaccimento e dunque riplasmabile all'occorrenza»:⁵⁷ da esso si può ricavare tutto e il contrario di tutto. Il riferimento alla Storia d'Italia – volutamente ed enfaticamente con la maiuscola – è a questo punto obbligatorio: il Bel Paese è il classico caso da manuale di *maquillage* riuscito male; un tentativo d'ingegneria statuaria di rara incompetenza, priva, com'è, di un mito fondante e di un'identità nazionale davvero condivise. Un cadavere che risponde scompostamente quando è minacciato da improbabili spinte autonomiste, da recriminazioni, da luoghi comuni diffusi da un capo all'altro dell'Italia. Il cadavere diviene allora

metafora della decadenza di un'italietta – nel senso descritto da Pasolini – che cerca di raccontarsi come nazione eroica, ma che inevitabilmente inciampa in una prosopopea che si sgonfia ricadendogli addosso, in una retorica in via di decomposizione.⁵⁸

Allo stesso tempo, esso è vissuto come elemento narrativo: punto focale di un discorso che foucaultianamente salta da un'orbita più periferica ad una più centrale: nel tentativo di giungere inesorabilmente al cuore di un certo racconto della Storia. La corruzione del corpo come opposizione alla graniticità del resoconto ufficiale, quindi; come opposizione alla tradizione pedantesca ed ufficiale, al pallido e squallido rito dell'intellettualità cooptata e militante. In pratica un atto di ribellione creativa, anarchica e ferocemente iconoclasta, che sgretoli le certezze marmoree dei *maîtres à penser*; disarticoli le giunture della ricostruzione ufficiale, gli eroismi epici e mostri, con un atto da *fool* più che chierico,⁵⁹ le crepe in quelle narrazioni, la loro

⁵⁶ Timpano D. (a cura di Graziano Graziani), *op.cit.*, Pisa, Teatrino di Fondi\Titivillus Mostre Editoria, 2012, pp. 68-69.

⁵⁷ Graziani G., «Lo strano olezzo del corpo del re», in Timpano D. (a cura di Graziano Graziani), *op.cit.*, Pisa, Teatrino di Fondi\Titivillus Mostre Editoria, 2012, p. 7.

⁵⁸ Graziani G., *cit.*, in Timpano D. (a cura di Graziano Graziani), *op. cit.*, Pisa, Teatrino di Fondi\Titivillus Mostre Editoria, 2012, p. 5.

⁵⁹ «Mai lo scrittore venne più insolentito di quando lo si volle includere, a protezione del suo decoro sociale e storico, in questo risibile quinto stato (*l'intellettuale*, n.d.t.). Meglio chiamarlo «buffone». Ovviamente, la figura abbastanza

ridicola pomposità. Ci si assume, insomma, sulle proprie spalle un intero universo anti-narrativo

da un punto di vista logico, perché si muove sul solco della narrazione ma ne smonta i presupposti: prosegue per salti logici, per accostamenti contraddittori di fonti storiche reali, per montaggi illuminanti che però vanificano la possibilità di rintracciare una versione unica della storia. E lo è anche da un punto di vista “ideologico”, perché della narrazione si colloca agli antipodi, scegliendo di smontare le retoriche di ogni tesi possibile anziché affermare la propria.⁶⁰

In questo modo, anche l’ideologismo subisce una ferita mortale; tanto sul piano politico, che, in misura maggiore, su quello ontologico. Solo allora può essere messo in campo – ad opera di grandi narratori, come ha fatto Manganelli, o, negli ultimi anni, a teatro, da Daniele Timpano – un tentativo di ricostruzione di tutti i possibili sensi della storia. I suoi presupposti sono stati esplicitati, dal punto di vista teorico, proprio dallo stesso Manganelli, nel 1967:

Non v’è letteratura senza diserzione, disubbidienza, indifferenza, rifiuto dell’anima. Diserzione da che? Da ogni ubbidienza solidale, ogni assenso alla propria o altrui buona coscienza, ogni socievole comandamento. Lo scrittore sceglie in primo luogo di essere inutile; quante volte gli si è gettata in faccia l’antica insolenza degli uomini utili: «buffone». Sia: lo scrittore è anche buffone. E’ il *fool*: l’essere approssimativamente umano che porta l’empietà, la beffa, l’indifferenza fin nei pressi del potere omicida. Il buffone non ha collocazione storica, è un *lusus*, un errore;⁶¹

o per dirla con l’icastica efficacia di una battuta di teatro

La verità non mi interessa. Non l’hanno detta i processi, non l’hanno detta le testimonianze contraddittorie dei presenti agli eventi, non l’hanno riconosciuta in maniera inoppugnabile gli storici (soprattutto non l’hanno fatto i giornalisti). Può pretendere di dirla adesso in scena un diletteante come me, la verità?⁶²

La manifestazione dei presupposti cambia non solo in base alla dinamica con cui viene esercitata, ma anche in funzione del linguaggio utilizzato. Più che un qualche condizionamento storico – la cui influenza è innegabile, ma non decisiva – è il modo in cui si esprime la propria visione a cozzare con la superficie della realtà. È il caso di Daniele Timpano. Le sue drammaturgie, la partitura della sua *performance* in scena, sono classificabili come pesanti, corporee: e non solo perché la sua *Storia cadaverica d’Italia* è incentrata su tre cadaveri eccellenti (Mussolini, Mazzini, Moro). È la malta linguistica a caratterizzare la densità dell’impasto: un tono medio che, virando spesso verso il basso – o sterzando improvvisamente verso il retorico, paludato tono ufficiale dei proclami di Stato o dei discorsi politici – riesce a tenere insieme la congerie di

repulsiva dell’intellettuale è una invenzione umanistica, ed oggi rappresenta la reazione *genteel*». In Manganelli G., *La letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi, 1985, p. 192.

⁶⁰ Graziani G., cit., in Timpano D. (a cura di Graziano Graziani), *op. cit.*, Pisa, Teatrino di Fondi\Titivillus Mostre Editoria, 2012, p. 7.

⁶¹ Manganelli G., *op.cit.*, Milano, Adelphi, 1985, p. 189.

⁶² Timpano D. (a cura di Graziano Graziani), *op. cit.*, Pisa, Teatrino di Fondi\Titivillus Mostre Editoria, 2012, p. 130.

materiali che in essa confluisce. È la scrittura drammaturgica, il suo ritmo – oltre all'abilità attoriale – a permettere a Timpano di poter accostare impunemente ogni tipo di materiale che, nel suo *studium* preparatorio, gli capiti a tiro: ogni teoria alternativa, ogni bislacca ricostruzione giornalistica, ogni improbabile diceria. Ad essa si aggiungono vagonate di cultura pop – e non è un caso che quell'anglicismo, 'pop', accompagni, nel titolo di un suo spettacolo, la parola Risorgimento, su cui si edifica il mito della Nazione italiana -⁶³ che riescono a demitizzare, a scomporre, a spezzare il fiato alla retorica ufficiale. Come quando si arriva a paragonare Aldo Moro ai protagonisti dei fumetti d'avventura: eterni immortali, archetipi moderni:

Nathan Never. Il personaggio col ciuffo bianco in testa come Moro. Ricordate? Nathan Never è immortale come Moro. Dylan Dog, Tex, Topolino, Asterix, Obelix, Idefix, e Nathan Never sono là. Sempre immortali, sempre giovani, sempre con la stessa faccia. Come Moro. Noi invecchiamo e moriremo e loro no. Moro no. Aldo è morto ma non muore, in fondo, non invecchia. È sempre là... ;⁶⁴

o come quando si sceglie di rappresentare Renato Curcio con la maschera di Mazinga Zeta – «mito adolescenziale della mia generazione» -⁶⁵ per ricordarne l'onnipresenza televisiva nei tardi anni Settanta; e il conseguente successo mediatico, ottenuto grazie a quel «tono profetico del mistico che parla dal suo angolo di paradiso anticipato che non c'è: un po' Savonarola, un po' Sai Baba, un po' cantante rock, un po' manager di successo, un po' ufficio stampa che fa autocelebrazione di se stesso...». ⁶⁶ Insomma, un moderno Barabba egotico che ripete ossessivamente «Io! Io! Io!...», antesignano dell'intelligenza salottiera sinistrosa del nuovo millennio. O ancora la scelta di canzoni popolari a commento di episodi storici (*Baby one more time* di Britney Spears per la storia d'amore tra Anita e Garibaldi); la ricostruzione di inchieste e servizi giornalistici (la famosa diretta Rai di Paolo Frajese da via Fani immediatamente dopo il rapimento Moro); battute con riferimenti a celebri *claim* pubblicitari («No Mazzini? No party!»); e così via.

A cosa serve tutto questo? A demitizzare. Timpano, moderno bambino amorale – candido come Pin e battagliero come Cosimo Piovasco di Rondò – rompe tutti gli schemi morali imposti dalle ideologie, dal culto retorico della storia, dalla sua univoca narrazione come mito fondante della Nazione. Grazie a un procedimento di accumulazione feroce, che ricorda la disarmonia prestabilita della scrittura di Gadda, a un continuo slittamento di piani che mima la confusione del mondo e la nostra impossibilità di seguirla, razionalizzarla, comprenderla in maniera definitiva, egli prova a sciogliere alcuni nodi cruciali della Storia e ad accogliere in essa punti di vista personali (l'onnipresente io di Timpano, continuamente presente a se stesso e radicalmente altro) ed altri elementi, costruiti ad arte, e contrapporli. In questo modo, cerca di rompere il dominio della retorica: quando non vi riesce indirettamente, ecco

⁶³ *Risorgimento pop. Memorie e amnesie conferite ad una gamba*, spettacolo per i 150 anni dell'Unità di Italia, scritto diretto e interpretato da Timpano stesso e da Mario Andreoli.

⁶⁴ Timpano D. (a cura di Graziano Graziani), *op. cit.*, Pisa, Teatrino di Fondi/Titivillus Mostre Editoria, 2012, p. 148.

⁶⁵ Timpano D. (a cura di Graziano Graziani), *op. cit.*, Pisa, Teatrino di Fondi/Titivillus Mostre Editoria, 2012, p. 148.

⁶⁶ Questa citazione, come la precedente, in Timpano D. (a cura di Graziano Graziani), *op. cit.*, Pisa, Teatrino di Fondi/Titivillus Mostre Editoria, 2012, p. 136.

che *indignatio facit versus*: tocca a protagonisti e comprimari della vicenda, allora, prendere posizione:

“Dicono che da quel giorno, in via Mauro Fani all’incrocio con via Stresa, ci sia l’ombra lunga di una maledizione. Dicono che niente va come dovrebbe. I commerci s’inceppano. Gli alberi sfioriscono... Gli alberi sfioriscono... [...] Gli alberi sfioriscono...” Queste stronzate le ha scritte Peppe D’Avanzo su «Repubblica» nel 2008 per l’ennesimo stupido retorico anniversario della morte. [...] Ma come si permettono? Peppe D’Avanzo, ma come ti sei potuto permettere? Il nostro cuore dato in pasto a tutti da trent’anni senza alcun rispetto! È orripilante, è orribile, è ignobile! Dio che schifo!⁶⁷

e, in uno sfogo ancora più violento, assumendo ancora una volta l’identità del figlio di Moro, secondo lo schema tipico dei suoi sdoppiamenti senza identificazione - «trasformandosi», cioè, «lui stesso in un morto o in robot pur restando individuo vivo e in carne ed ossa» -:⁶⁸

Vaffanculo, sì. Vaffanculo. Perché un emerito sconosciuto, un chiunque qualunque, come me, uno sciacallo, come me, può alzarsi una mattina e decidere di fare uno spettacolo teatrale come questo o peggio ancora una fiction Tv sul mio papà. Sempre in nome della verità, dicono loro, sempre per cambiare ancora un po’ le carte in tavola, dico io, Ah, la verità! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah!⁶⁹

La verità: ecco una delle ragioni possibili per cui Timpano si spende sul palco. Non tanto per affermarne una: il suo è un teatro politico, è vero, ma che «mima la denuncia e pratica l’adesione»; non «finge di parlare a una platea globale, [...] per affermare una tesi in cui la platea che è realmente in sala si riconosce».⁷⁰ Al contrario, egli si immagina parte di una comunità di cui pizzica i nervi scoperti: i risultati ottenuti sono comicamente grotteschi, soprattutto quando pratica la sovversione del discorso storico e retorico, prima ancora che politico. Il rapporto con la memoria, con il passato, è interamente orientato alla non-monumentalità: applicando al proprio discorso l’ottica tipica dell’arte teatrale, la messa in luce di tutte le possibili ambiguità di una vicenda, ne moltiplica esponenzialmente i punti di vista, crea parallelismi, intrecci, collisioni bizzarre. Esplode, in questo modo, la certezza del sapere, il bignami episodico che deriva dalle memorie scolastiche che – spettacolo dopo spettacolo, replica dopo replica – Timpano tende a rinverdire dialogando col pubblico.⁷¹ L’attore allora – animando la performance con gesti quanto più quotidiani possibili – si tramuta in una sorta di libro vivente, una pagina da cui apprendere tutte le possibili varianti di una storia, della Storia. I nodi da cui il discorso può generarsi e ripartire, si moltiplicano ed erodono le fondamenta della Storia tramandata, della Storia come retorica di Stato; e se nella narrazione si mescolano elementi privati, storie personali, riferimenti autobiografici e culturali, poco importa: sono pur sempre spunti di riflessione, fari sulle crepe evidenti di una ricostruzione ufficiale. Questo è

⁶⁷ Timpano D. (a cura di Graziano Graziani), *op. cit.*, Pisa, Teatrino di Fondi\Titivillus Mostre Editoria, 2012, p. 106.

⁶⁸ Timpano D. (a cura di Graziano Graziani), *op. cit.*, Pisa, Teatrino di Fondi\Titivillus Mostre Editoria, 2012, p. 178.

⁶⁹ Timpano D. (a cura di Graziano Graziani), *op. cit.*, Pisa, Teatrino di Fondi\Titivillus Mostre Editoria, 2012, p. 114.

⁷⁰ Questa citazione, come la precedente, in Timpano D. (a cura di Graziano Graziani), *op. cit.*, Pisa, Teatrino di Fondi\Titivillus Mostre Editoria, 2012, p. 8.

⁷¹ Particolarmente interessante è la storia del Risorgimento in 4 minuti messa in scena secondo lo schema del quiz televisivo. Cfr. Timpano D. (a cura di Graziano Graziani), *op. cit.*, Pisa, Teatrino di Fondi\Titivillus Mostre Editoria, 2012, pp. 58-64.

in definitiva il ruolo del teatro, il suo gioco: moltiplicare, sovrapporre, replicare la realtà; e ancora, inquietare gli spiriti, diffondere la peste del dubbio, nemica della vulgata ufficiale. «La storia è un incubo da cui cerco di svegliarmi», sembra dire Daniele Timpano, come Stefano nell'*Ulysses* di Joyce.

Se Timpano ama affondare nella palude della storia e dragarne i fondali, segnalarne le secche, Manganelli sembra optare per la direzione opposta. *Le interviste impossibili* si muovono in un Averno vagamente beckettiano, una landa desolata e popolosa, un inferno tiepido, dove figure fantasmatiche devono scontare la pena di trovarsi fianco a fianco: «l'enfer, c'est les autres», sosteneva Sartre nel finale de *Les mains sales*.⁷² Ad aggravare la loro situazione, in una sorta di contrappasso aggiuntivo, un testardo intervistatore, siglato con A, insegue e costringe dodici queste figure esemplari⁷³ a parlare. Riesce, così, a recuperare dodici succulente interviste di altrettanti celebri defunti, che, come in una seduta ultraterrena di psicoanalisi, gli confidano paure, manie, frustrazioni e ossessioni. Così, in una girandola di incontri veniamo a conoscenza dei lati oscuri di sovrani, grandi artisti, uomini politici, avventurieri; e quasi per caso, queste conversazioni passano dal livello del gioco leggero, della riflessione scanzonata a quello della considerazione universale: si parla della Storia, delle funzioni e delle finzioni del Potere, dell'identità degli individui, del rapporto tra narrazione e realtà. Manganelli ci mostra come si creano i miti, il modo in cui la realtà diviene immaginario condiviso grazie ad un continuo rimando meta-letterario, uno spericolato gioco di ruolo tra autore e personaggio, in continua lotta per la supremazia. Diventa difficile, a quel punto, una distinzione ontologica tra lo scrittore e la sua creatura, tra la realtà immaginata e quella vissuta, tra il proprio destino e quello, dominato, del personaggio. Quest'ambiguità è evidente nelle parole di Fregoli, l'incarnazione dell'essenza dell'arte, della letteratura come menzogna, utopia anarchica:

C'era una gioia empia in quel maneggiare i destini altrui, camminare dentro il labirinto di un altro. Irridere un destino; contraffare i marchi depositati di un corpo, un gesto, una smorfia... Una spia, lei dice? Un delatore? Sì, mi piace; ma per chi, di grazia? Agli ordini di chi? Lei dirà: era la vocazione della spia, la pura vocazione, il delatore prepara cartelle segrete, quaderni di appunti, che poi brucia: manca il destinatario, non il mittente;⁷⁴

o ancora:

Tutto ciò che io facevo e ancor più ciò che io faccio vengono dall'essere, io, non già più, ma infinitamente meno di chiunque. Se dovessi osare una definizione di Fregoli – a questo punto non oso chiamarmi 'io' – direi che Fregoli è in primo luogo, ab origine, una imitazione del nulla. Oh, non è un'ottima imitazione, è vero, perché chi riesce ad entrare veramente nel nulla? Chi riesce a essere il nulla, a cogliere i suoi tic nervosi – lei dirà che gli uomini di cui parlavo sono, appunto, tic nervosi del nulla. Fregoli dice: entrando, per quel che gli era possibile, nel nulla, egli entrava in tutti, in tutti: [...] ...insomma via via fino a lei. Fino a Fregoli.⁷⁵

⁷² Sartre J.P., *Les mains sales*, Paris, Gallimard, 1946.

⁷³ Di seguito la lista completa: Fedro, Dickens, Tutankhamon, Casanova, Marco Polo, Harun al-Rashid, Eusapia Paladino, Re Desiderio, Nostradamus, De Amicis, Fregoli, Gaudì.

⁷⁴ Manganelli G., *op.cit.*, Milano, Adelphi, 1997, p. 122.

⁷⁵ Manganelli G., *op.cit.*, Milano, Adelphi, 1997, p. 126.

Laddove Timpano affonda nel corpo della storia, trascinando nel proprio discorso meta-letterario ricordi, sensazioni, frammenti di vita vissuta, miti dell'infanzia, Manganelli sembra invece concentrarsi sulla comprensione del fondo archetipico dei personaggi; dei significati, cioè, che, loro malgrado, hanno assunto. Insomma, sul punto in cui la saldatura tra realtà e immaginazione fa mostra di sé; dove è più probabile l'apparire di una crepa. Mentre Timpano smonta le retoriche e le false ricostruzioni, opponendo ad esse una lista di punti di vista possibili, Manganelli, con un'operazione forse più profonda e decisiva, sgretola le certezze accumulate dalle mappe interpretative, dai modi di dire, dalle incrostazioni ideologiche e dalle letture parziali; dalla pratica del cumulo di note a margine, che pretendono di sostituire la fattualità della vita con una interpretazione di essa. Solo allora, depurata dalle scorie, le personalità dei protagonisti acquistano la trasparenza dei concetti che incarnano, trascendono la propria individualità e, riescono ad acquisire la «leggerezza della pensosità»: ⁷⁶ lontani da ogni frivolezza, infatti, i personaggi intervistati mettono a fuoco, nel volgere di poche pagine, le proprie debolezze e i propri limiti, emblema dei limiti e delle debolezze del mondo. Una forma di leggerezza questa, praticata direttamente nella scrittura, opera di un autore capace staccare le particelle d'opacità del mondo che restano attaccate alle parole. La lingua di Manganelli – al contrario di quella di Timpano, dal tono medio e colloquiale –, è sorvegliatissima, composta di parole levigate, selezionate e accostate con cura. Dà vita ad una prosa esatta, piana, sempre comprensibile, un po' astratta forse; in cui è palpabile la presenza di un gioco coltissimo, di cui la leggerezza è uno degli elementi costitutivi.

A ben guardare, gli archetipi manganelliani condensano i modelli caratterizzanti di ciascuna coppia minima: il rapporto dell'individuo col potere; la dialettica tra memoria, storia e narrazione; la dissoluzione dell'individuo e l'impossibilità di una conoscenza inequivocabile del reale. Ecco che allora, il destino di Moro, colpito dal «trauma della regalità», ⁷⁷ riecheggia quello di Tutankhamon, il giovanissimo faraone sacrificato dai suoi sacerdoti nonostante i notevoli successi politici – o forse proprio per quelli –; e sulla cui morte ed eredità si addensano le nubi della leggenda, le fantasie del mito, le teorie cospiratorie, proprio come per Moro. Oppure, le bellissime interviste a Marco Polo ed a Harun al-Rashid, in cui si affronta il problema della tradizione della storia e il suo complesso rapporto con la scrittura: entrambi i personaggi devono la trasmissione della propria memoria storica ad un libro, *Le Mille e una notte* e *Il Milione* ⁷⁸. È qui che Manganelli dimostra come il rapporto con l'anarchica utopia della letteratura non può mai essere pacifico; così, ci si trova a fare i conti col proprio statuto di personaggio: si è realmente esistiti o se si è solo frutto dell'immaginazione? O meglio, si è individui storicamente determinati, o parti complessi di una mente creativa? Insomma, qual è la propria condizione di realtà?

⁷⁶ Calvino I., *op.cit.*, Milano, Mondadori, 1993, p.15.

⁷⁷ L'espressione, qui riferita a Moro, è usata da Tutankhamon stesso nell'intervista a lui dedicata: cfr. Manganelli G., *op.cit.*, Milano, Adelphi, 1985, p. 35.

⁷⁸ Ricordiamo che *Il Milione*, generalmente attribuito a Marco Polo, non fu materialmente scritto dal mercante veneziano, bensì dettato in francese, durante la prigionia genovese, a Rustichello da Pisa, probabilmente nel 1298, certamente dopo il 1295. Cfr. Asor Rosa A., *Storia europea della letteratura italiana. Le origini e il rinascimento*, Torino, Einaudi, vol.I, pp. 74-75.

Per questo, Marco Polo appare un uomo scisso, che avverte le insidie di una identità mutante:

Io sono stato un fallito, un pazzoide; ma io non sono mai tornato a Venezia, e sto laggiù, in quei luoghi caldi e strani, e ho il mio trono. Io sono in prigione, ma io sono in una reggia. Io sono incatenato, ma io opero prodigi; io detto veritiere meraviglie ma io sono una meraviglia, una favola. Lei, con chi crede di aver parlato? Con il carcerato di Genova, o con il dio cinese? E vorrebbe che fossi io, a dirglielo?⁷⁹

Sembrano esistere diversi Marco: il Marco semplice mercante – astuto, furbo, paziente, un po' pazzoide – che scopre, quasi per caso, una nuova fetta di mondo; il Marco cinese, amico del gran Kahn e governatore di una importante città; e ancora, il Marco rimpatriato, straniero in casa, inquieto e mal giudicato dai veneziani; infine il Marco prigioniero, che trova nel poeta Rustichello un animo affine, in grado di aiutarlo a mettere un po' di ordine in se stesso. Eppure questo Marco Polo non è il Marco Polo realmente vissuto: è l'«essere assai più che eccezionale: più che umano»;⁸⁰ un individuo trasformato dall'incontro con la potenza creatrice della letteratura, capace, miscelando tutti i Marco possibili, di generare uno dei miti fondanti della cultura italiana:

Per lui (*Rustichello*) cambiava la favola o cambiava la verità, ma le due cose erano identiche nella sua testa, gli avessi detto che Orlando l'avevo incontrato, e s'era fatto musulmano, avrebbe fatto cenno che sì era naturale, e avrebbe fatto cenno che sì era naturale, e avrebbe scritto senza esitare tutto quanto. Era felice, e mi accorsi che ero anch'io felice. Rustichello, [...] era l'unico che poteva non solo credermi ma capirmi. E insegnava a capire me stesso. [...] Quello che avevo vissuto era un poema epico, anche se [...] io l'avevo vissuto, e non solo sognato. Non capita spesso di vivere ciò che voi chiamate letteratura, ma una volta che ti capita, che pretendi? Di essere preso alla lettera, come io volevo, da archivista? Capisce: gli altri, le allegorie, i simboli, li fantasticano; a me era capitato di viaggiarci in mezzo. Fu così che nacque il Milione; non fu solo una maschera, fu una favola epica, e oggi voi dite che fu verità... Maschera, leggenda, storia: c'è poi tanta differenza?⁸¹

La risposta a quest'ultima domanda di Marco, potrebbe contenere la chiave risolutiva nel rapporto tra storia, narrazione, memoria. Per rintracciarla, però, bisogna ricorrere alle parole di Harun al-Rashid, il quinto califfo della dinastia abbasside, contemporaneo di Carlo Magno. Egli è ricordato più per la tradizione letteraria che per quella storica: è, infatti, una figura centrale del ciclo di racconti di Baghdad, ne *Mille e una notte*. Insomma sembra rappresentare il caso più eclatante di confusione tra letteratura e realtà; ed è lo stesso Harun al-Rashid a mostrarsene consapevole:

comunque, che io fossi principe, oggi, è una fola da *Mille e una notte*; e se non fosse stato per quel libro di eleganti menzogne poco o nulla resterebbe del mio nome.⁸²

⁷⁹ Manganelli G., *op.cit.*, Milano, Adelphi, 1985, p. 65.

⁸⁰ Manganelli G., *op.cit.*, Milano, Adelphi, 1985, p. 65.

⁸¹ Manganelli G., *op.cit.*, Milano, Adelphi, 1985, pp. 64-65.

⁸² Manganelli G., *op.cit.*, Milano, Adelphi, 1985, p. 66.

La sua identità sembra essere completamente sovrapponibile a quella del personaggio letterario: la narrazione, le storie producono una ramificazione di menzogne simili al vero. Più affascinanti della realtà: spesso anche più credibili. Ecco saltar fuori la «mostruosa vocazione mimetica»:⁸³ una potente, sinistra qualità, insita nella narrazione, che sfuma i confini dell'identità, modifica la nostra percezione della verità. Allegoria perfetta di questa abilità metamorfica è Fregoli: il geniale attore italiano, capace di provare quella «gioia empia nel maneggiare i destini altrui, camminare dentro il labirinto di un altro»,⁸⁴ regola fondamentale del gioco ambiguo della letteratura. Così, a interviste concluse, Manganelli ci ha mostrato il vero potere della letteratura: plasmare la realtà; moltiplicarla, non semplicisticamente imitarla. In questo modo, se ne accresce il volume, ma se ne lascia il peso invariato: essa funziona come il prisma, che frantuma il singolo raggio in una molteplice geometria colorata.

⁸³ Manganelli G., *op.cit.*, Milano, Adelphi, 1985, p. 121.

⁸⁴ Manganelli G., *op.cit.*, Milano, Adelphi, 1985, p. 112.