

Le idee contemporanee

RICETTE PER IL ROMANZO

La lista è cospicua; manca il capolista. A meno che non si voglia indicarlo in Italo Calvino: nel lavoro che va dalle *Cosmicomiche* a *Ti con zero*, che sono i due libri (ma si potrebbe considerarli un libro unico) di gran lunga più importanti di questi ultimi anni. In Calvino circola il Leopardi delle *Operette* e Beckett, c'è qualche omaggio a Landolfi e c'è l'ironia candida delle avanguardie paleonovecentesche: la chiarezza di un razionalista (Voltaire o Casanova) che finge che le cose siano leggibili, e in quella finzione misura lo jato fra il proprio candore e la compatta oscurità del reale.

Ora questi elementi (uno per uno o variamente combinati) sono anche in altri scrittori; però solo in Calvino hanno dato un risultato positivo, di eleganza e di angoscia, d'impasibilità e di caos.

Ma parliamo della lista. C'è stato un tempo che poteva essere definito sotto l'etichetta «Dopo il romanzo». Un tempo serio, che ha dato più frutti in Europa e altrove che in Italia. In Italia il punto più consistente è stato segnato dall'*Attenzione* di Moravia. È il romanzo che medita su se stesso, che si propone di narrare se stesso e non arriva a farlo. Sartre, se la memoria non mi fallisce, ricordava un quadro di Mirò intitolato *Assassinat de la peinture*, per dire che il romanzo d'oggi (o d'ieri) dovrebbe andare sotto l'intitolazione *Assassinat du roman*; e se non proprio *assassinat*, certo *vivisezione*. Poi da quell'ansia di ricerca, siamo venuti a questa pace. Una pace leggermente necroscopica, una ricomposizione di pezzi anatomici, all'insegna dell'industriosità, ma non della vita. Lo abbiamo detto altra volta, e non ci ripeteremo col rincalzo dei soliti esempi: c'è una dichiarazione di Musil che ha fatto molta scuola, dov'egli affermò che *L'uomo senza qualità* veniva a dire che la storia che si voleva raccontare non era stata raccontata. Un tempo serio: cioè di serio manie-

rismo. Il tempo d'oggi è meno serio ed è altrettanto manierista (il termine vale nella sua accezione peggiore, non in quella, gloriosa, che può essere riferita al Pontormo). Oggi non si ha più nessuna storia da raccontare; anche la finzione di volerne raccontare una e di non esserci riusciti, è stata lasciata cadere. Siamo nella dimensione del libro da consultare e non da leggere: da leggere semmai a caso, ad apertura di pagina, perché quella che è stata distrutta o contestata non è l'idea del romanzo, bensì l'idea di un lettore in continuità, la cui mente sia organizzata secondo il principio del prima e del dopo, della causa e dell'effetto. Il fondamentale antirealismo della narrativa corrente sta appunto in questo: nell'aver esteso il raggio d'attacco dall'oggetto di lettura, che era il romanzo, al lettore medesimo. Soprattutto è stata messa in crisi l'idea di sequenza: la pagina diciotto non ha nessuna responsabilità nei confronti della pagina diciannove. Non siamo più nell'ambito della teoria del romanzo; bensì in quello di una critica scientifica e filosofica delle strutture psichiche.

Si è inventato il romanzo *pop*: diciamo meglio che l'arte *pop* è venuta in aiuto di una siffatta maniera d'impostare il lavoro. Nel romanzo *pop* ogni pagina è un oggetto, un reperto, un pezzo della natura o della realtà elevato a idolo, con significazioni assolutamente estranee alle possibilità significanti e narrative di quei pezzi e di quegli idoli. La misura più felice, in tal caso, è il montaggio: è quello che ha fatto Lamberto Pignotti con *Una forma di lotta*. Ma si capisce anche che l'esperimento non può essere ripetuto, pena il rischio del compito in classe. Sanguineti, col *Gioco dell'oca*, ha voluto fare un tipo di narrativa *pop* senza abdicare alle prerogative dello scrittore. Ne vengono fuori i *pesci rossi* del nostro tempo: con l'ovvia differenza che Sanguineti non si propone di scrivere la bella pagina. E di qui si arriva alle *Avventure nell'armadio di plexiglass* di Baruchello: pesciolini rossi curiosi e voraci di tutto: da Mussolini a re Gustavo Adolfo, dal Vietnam a Barrientos. È quell'ideale di vita intellettuale che si esprime nelle merci decorative delle librerie Feltrinelli: Mao Tse-tung e Isadora Duncan. La critica non si sgomenta; anzi se la cava assai bene. A proposito di Baruchello abbiamo letto che è il più bel romanzo *pop* che sia stato scritto finora. È come dire che è il più bel pollo di cartone che sia apparso finora sulla nostra mensa.

Una buona parte in tutte queste faccende, al di là del romanzo *pop* che è solo una *trou-vaille*, una copertura *a posteriori*, l'ha avuta Beckett. Beckett è per eccellenza lo scrittore dell'*indicativo presente*: i suoi personaggi sono legati all'inferno dell'*hic et nunc*. Non sanno mai che cosa accadrà fra cinque minuti. Del presente sono analisti formidabili; ma sul futuro, neppure quello più immediato, non fanno progetti. Si prenda un titolo recente di Beckett, *Come è*: può giustificare *La poltrona* di Carlo Sgorlon. Ma anche scrittori come Aldo Rosselli con *Ottoz* o Mario Spinella con *Sorella H, libera nos*, per quanto possano sembrare lontani

da Beckett (Rosselli ha scritto il suo ultimo libro addirittura in terza persona), hanno messo a buon frutto l'idea dell'uomo a compartimenti stagni, circoscritto dalla caduta di memoria; sicché non solo è incapace di ricordare, ma anche di distinguere tra realtà e immaginazione, privo com'è di modelli pratici, tutti distrutti ormai, tutti sepolti nel gorgo di una personalità naufragata. E così si arriva a *Salto mortale* di Malerba (e prima *Il serpente*) o a *Deposito celeste* di Villa. Come siamo lontani da *Memoriale* di Volponi o dalla *Macchina mondiale*. Anche i diari dei pazzi si trasformano radicalmente: non diversamente dalla pittura dei pazzi, che, senza parere, è sempre attentissima ai fatti ufficiali: Pollock o Dubuffet. Il pazzo di Volponi era pazzo in un mondo ancora a tre dimensioni; per il pazzo di Sgorlon c'è solo il presente glaciale di Beckett.

E abbiamo parlato (Sgorlon, Rosselli, Spinella) di scrittori che stimiamo e che credono in buona fede alla lezione filosofica che possono aver ricavato dal loro archetipo. Il punto tecnico da cogliere è quando quel presente senza continuità è ribaltato nel libro da consultare e non più da leggere (per riprendere la distinzione di Plebe); e il fenomeno non è solo italiano: basti pensare, in Francia, a Robert Pinget con *L'inquisitoria*.

A questo punto l'idea del romanzo dentro il romanzo (da scrivere o da non scrivere), dell'osmosi tra vita vera e immaginazione narrativa, non poteva essere ripresa altro che in chiave comica: per così dire, contestare la contestazione del romanzo. È quanto ha fatto Gaia Servadio con *L'azione consiste*. Ma tutte le retoriche sono lecite, se il fine ultimo è un libro la cui entità fisica è essa stessa una mera convenzione: cento pagine, come cinquanta o quattrocento: una porzione del possibile se non del reale. Tutti i generi sono ammessi e soprattutto quelli noiosi. Alice Ceresa, con *La figlia prodiga*, si è fermata all'analisi del titolo, e non è andata oltre: un lavoro da professore di logica scolastica. Come *trouvaille* è trovata bene. Il libro è artificialissimo; ma vuol essere tale appunto. Di fronte a certi stanchi residuati della letteratura industriale (e oggi, semmai, fanta-industriale e fanta-aziendale) o a certe confessioni snobistiche (il solito monologo davanti alla donna-mistero, alla donna-natura), la Ceresa ha il vantaggio della sua intelligenza secca. E non vogliamo dire che *La noia* di Moravia o *Il padrone* di Parise non siano stati libri importanti: ma è un fatto: che certi libri importanti appaiono in Italia non per aprire ma per chiudere una stagione. Fanno il punto, e non possono essere usati come modelli. Fu sintomatico fra tutti il caso del *Metello* di Pratolini, che sembrò indirizzare il neorealismo verso l'alveo della critica storica; e in realtà pose la parola fine a tutta la questione.

Insomma non ce la sentiamo di essere *laudatores temporis acti*: nessun sovvenire ci assale dei di che furono. E quali? *I divini mondani* di Ottieri non è un libro che ci sforza alla commo- zione; però non ce la sentiremmo di rimpiangere *Tempi stretti*. Certo crediamo sempre, e

fermamente, all'ipotesi di un fronte medio: se questo fronte non esistesse il gioco delle avanguardie sarebbe davvero troppo irrelato. Ci crediamo quasi per un atto di *pietas* verso le avanguardie (diranno che non ne hanno bisogno, lo sappiamo). Ma qualche titolo in concreto ci soccorre: *Ferrovia locale* di Cassola o *L'airone* di Bassani; e *La compromissione* di Pomilio, *Il sale della terra*, di Monterosso, *Villa di delizia* di Castellaneta. Cinque titoli e cinque indici che non potrebbero essere più divergenti. Ma il punto non è questo. Se Cassola fosse, come si dice, uguale a Liala, che merito avrebbe Antonio Porta a scrivere come Beckett? A parte gli scherzi, abbiamo ammirato di Porta alcune pagine di *Partita*, di Pietro Lazzaro abbiamo colto con favore il suo cabotaggio umoristico intorno a Queneau (*La stagione del basilisco*), di Giorgio De Maria ci è piaciuta la maniera arguta di riprodurre il gusto dell'avventura magica alla Bontempelli, di Manganelli un certo *divertissement* palazzeschi. Ma vorremmo appunto dire che tutti questi scrittori, per giustificare i loro titoli di avanguardisti, hanno bisogno di un contesto letterario che presupponga la *mediocritas* (invero molto *aurea*) di Cassola. Per non dire che *Hilarotragoedia* di Manganelli o *I trasgressioni* di De Maria fanno parte in realtà di quel fronte medio, di discorso relativo e continuato, del quale ogni letteratura ha bisogno per fare un po' di lume: se non voglia rischiararsi coi fuochi d'artificio.

Su certi scrittori vorremmo tenere un discorso a parte: per esempio Angelo Fiore con *Il supplente* e *Il lavoratore*. Libri che pochi conoscono: Fiore non abita a Roma e non fa tante altre cose che gli altri fanno; eppure è un narratore di prima grandezza: molto moderno, come tutte le cose che hanno l'impronta della novità originale (cioè, non gratuita). Ma è inutile sciorinare aggettivi in questa esigua conversazione che non vuol essere affatto un panorama. Un discorso a parte, infine, vorremmo fare per Antonio Pizzuto, che siamo stati i primi a riconoscere e i primi ad abbandonare. Con *Signorina Rosina* e *Si riparano bambole* Pizzuto si era guadagnato quel piazzamento di capolista di cui si parlava. Poi lo strumento ha finito col prevalere. Da *Ravenna* in poi ha subito la sorte di quegli scrittori che credono che l'incandescenza sia la sola temperatura possibile: la narrativa invece vive di stati tiepidi. E a volte i narratori dovrebbero essere più « crociani »: pensare cioè che il mondo di uno scrittore è una cosa che c'è, sì, ma che non si vede da vicino. Essi credono invece alla teoria del « tutto è in tutto », e che uno scrittore vero debba sempre esser riconosciuto dall'unghia: la pagina, il rigo, la parola.

A questo punto bisognerebbe che la conversazione diventasse privata: Le è piaciuto *Eros e Priapo* di Gadda? Moltissimo. E *Il Doge* di Palazzeschi? Molto. E *Scacco alla Regina* di Ghiotto? Mi ha divertito. Ma privata non può diventare, e allora è meglio chiudere, o continuare in separata sede col lavoro di critici ebdomadari.

LUIGI BALDACCI