DOPPIOZERO

Io romantico

Matteo Marchesini

18 Giugno 2019

Il 6 e il 7 giugno, all'Istituto Italiano di Cultura di Bruxelles, si è tenuto un convegno sulla nostra letteratura contemporanea. A partire dall'ultimo numero di CARTADITALIA, la rivista diretta da Paolo Grossi e curata nel caso da Emanuele Zinato, Valentino Baldi, Marianna Marrucci e Morena Marsilio, una quindicina di critici e studiosi ha commentato la situazione di poesia, narrativa e saggistica. In tutte le sessioni si è molto discusso del rapporto tra valore letterario e industria editoriale: tema vecchio ma sempre attuale, che però per non rimanere astratto richiede una critica dell'ideologia capace di esercitarsi in concreto anche su chi la compie. Apriamo con questo di Matteo Marchesini una serie di articoli nati sulla scia degli interventi al convegno.

Se c'è un modo sbagliato, oggi più di ieri, d'impostare il dibattito sul romanzo, è quello di chi parte dalla dicotomia tra "scrivere bene" e "scrivere male". Non perché i romanzi, e la letteratura, non siano fatti di scrittura, ma perché la loro sostanza si avvicina solo asintoticamente al corpo del testo; e appena proviamo a trasformare l'asintoto in una coincidenza, per dirla con Edward Morgan Forster, ci resta in mano solo un mazzetto avvizzito di parole. Come accade in politica, ogni tentativo di ridurre i problemi che riguardano il valore e la visione del mondo a questioni tecniche nasconde una scelta ideologica. Francesco Orlando, non certo sospetto di simpatie per l'Ineffabile, ricordava il prezzo eccessivo pagato dal Novecento che ha imposto il tabù sul referente. Anche quando negli anni Sessanta hanno recuperato la retorica antica, osservava Orlando, le culture egemoni sono state costrette a ignorare l'*inventio*, il primo passo della composizione, che precede il lavoro sulla struttura e sullo stile e che consiste nell'atto di ritagliare una propria prospettiva, ossia un proprio mondo, all'interno del caos fenomenico. Un romanzo può essere scritto "impeccabilmente", ma rimane un testo inerte se la sua scrittura aderisce a blocchi stereotipi già dati, cioè se questi blocchi non vengono sciolti in molecole né riassemblati dalla

comprensione del romanziere, oppure se là dove vengono utilizzati non sono contraddetti da una risultante generale dell'opera in grado di mutarne il senso.

Questa irriducibilità dell'arte alle ragioni tecniche si può verificare attraverso un sintomo che dice molto del contesto sociale e culturale in cui cresce la letteratura contemporanea. A cavallo tra Otto e Novecento, le grandi fabbriche romanzesche che producevano cicli narrativi come fossero un'estensione diretta dell'esistenza hanno chiuso i battenti. Allora le due esperienze si sono separate: o si vive o si scrive, ci hanno ripetuto le generazioni assolutamente moderne da Cechov a Montale; e già due scrittori così diversi come Verga e Proust devono i loro capolavori all'epochè gettata sulle aspirazioni mondane. Ma negli ultimi decenni le cose sono cambiate ancora. Una letteratura indebolita, che trova sempre meno ascolto ed è apprezzata per motivi estrinseci, si sta ritrasformando da risarcimento della vita a risarcimento *nella* vita: viviamo, si direbbe, in uno pseudo-Ottocento perversamente narcisistico e virtuale. Non a caso torna a dilagare l'io romantico di cui parlava René Girard. Nel suo memorabile *Menzogna romantica e verità romanzesca* (1961), Girard spiegò che il romanzo autentico mostra la complicità hegeliana del soggetto con la società che lo circonda, mentre il romantico fa dell'opera «un'arma contro gli *altri*». Il romanziere vero sa che «tra Don Chisciotte e il piccolo borghese vittima della pubblicità, non vi è quella lontananza che il romanticismo vorrebbe far credere», e attraverso il suo personaggio-cavia compie un'operazione di cataratta: magari in delirio, o prima di una decapitazione, in punto di morte o comunque al momento di salutare il lettore, la cavia passa dall'illusione alla disillusione, dal sogno drogato al riconoscimento della "banale" realtà. È un sogno che si esprime nel desiderio mimetico, cioè nella volontà d'identificarsi con persone socialmente prestigiose, di realizzarne le ambizioni e di possederne gli status symbol. A mano a mano che la società borghese, di cui la storia del romanzo è lo specchio letterario per eccellenza, acquisisce un'apparenza democratica, queste persone si fanno via via più simili al soggetto che le imita. Non sono più cavalieri da poema, ma gente che s'incontra a ogni angolo di strada, ipocriti fratelli. Così i modelli diventano al tempo stesso dei rivali. Insieme con le differenze entrano in crisi le identità: i simili si scambiano continuamente le parti nel gioco sadomasochistico del desiderio, e la mimesi si estende come un contagio senza limiti fino a penetrare nel cuore dei rapporti erotici o famigliari.

Oggi che media onnipervasivi, e ingannevolmente orizzontali, hanno condotto l’angoscia da confronto e la cattiva infinità del processo d’identificazione a un livello ancora più intimo, una letteratura ormai ignara della tradizione moderna rinasce come strumento e certificato d’esistenza, compromettendo alla radice prima di tutto le possibilità conoscitive del romanzo. La tendenza all’autofinzione indica senz’altro un reale sintomo storico, e nei casi migliori riesce a dar conto del contagio mimetico, ossia a estrarne il contenuto di verità. Ma molto più spesso, chi si muove nell’alone di questo continente creativo dai confini incerti subisce inconsapevolmente il nuovo clima. La menzogna romantica è subito riconoscibile là dove l’autore e il narratore – o comunque il personaggio protagonista – fanno immediatamente tutt’uno. Non importa qui il grado di sovrapposizione con lo stato civile, il rapporto tra autobiografia e immaginazione. Ciò che conta è che per atteggiamento mentale, esistenziale e culturale, le due figure tendono a coincidere. La cavia narrativa, che di solito parla in prima persona, è qui evidentemente il portavoce dell’autore, e la visione del mondo che ci è consegnata dal libro nel suo complesso non contraddice quella del portavoce ma anzi la rafforza, la moltiplica. Manca insomma una dialettica capace di relativizzarla. Il soggetto trionfa su una realtà troppo poco resistente per poter fare attrito con la sua azione: e trionfa, s’intende, anche quando è sconfitto, dato che risulta immancabilmente più nobile degli avversari in cui s’imbatte nel proprio cammino.



René Girard

MENZOGNA ROMANTICA E VERITÀ ROMANZESCA

Le mediazioni del desiderio nella letteratura e nella vita

TASCABILI BOMPIANI

Il fenomeno riguarda le poetiche e gli scrittori più lontani. Scegliamo due esempi agli estremi dello spettro: da una parte Francesco Piccolo, che con le sue schematizzazioni umoristiche prende il romanzo per così dire sottogamba; dall'altra Antonio Moresco, che con il suo Io espanso da consigliere Schreber lo prende, come dire?, *sopraggamba*. Dagli *Esordi* agli *Increati*, il portavoce moreschiano si finge costantemente inerme, trasognato, distratto, a fronte di interlocutori cui viene attribuita una malignità misteriosa che sembra sempre di aver già incontrato altrove, anche perché è la caricatura un po' grossa dei più proverbiali spettri novecenteschi. È chiaro che il suo io rimane dall'inizio alla fine il Christus Patiens, cioè in verità Triumphans, della situazione romanzesca: si pensi a quanto facile è la satira dell'editoria, col suo rovescio meccanico e perfino imbarazzante di autorisarcimento. Moresco riflette poi in forma acritica un altro tratto caratteristico dello spirito del tempo, che è strettamente connesso alla divisione romantica tra "io e gli altri". Al di là dell'alone onirico in cui avvolge ogni cosa, la sua prospettiva sdoppia infatti la realtà in un insieme di suggestioni eteree, che alludono al mistico o al rituale, e in una serie di quadri che grondano viceversa di brandelli naturalistici dove tutto è putrefazione, decadenza, rifiuto organico (entrambi i poli sono investiti da un pathos dell'Oltranza tanto più esibito quanto più impotente: vedere la ricorrenza, condivisa con i gerghi filosofici alla moda, delle metafore dello sfondamento, dello «sbrego», ecc.). Come in molta letteratura recente, ci ritroviamo qui davanti alla Corruzione e al suo contrario, l'Ostia; al Sangue dei riti sadici e alla Purificazione monacale.

Tutto è feroce, tutto è vellutato. Tutto è splatter e tutto è diafano – tutto è sacro. Si può parlare di dannunzianesimo metastorico: un dannunzianesimo che ovviamente, essendo di per sé camaleontico, si colora via via delle retoriche d'epoca e assume le droghe messe sul mercato la sera prima. Il naturalismo panico e decadente non si riflette più nel lessico del vate, ma attinge metaforicamente dalla nebulosa delle scienze biologiche, chimiche, neurologiche, informatiche. Resta però l'enfasi estetizzante sull'Opera, l'esaltazione di chi s'immerge nel brulichio dell'universo in decomposizione per redimerlo, e svetta sulle sue bolge; resta, ancora, un alter ego destinato a pronunciare i discorsi che l'autore vuole esprimere a ogni costo, ma che sospettando non siano abbastanza solidi immette a forza nella cornice del "romanzo".

Diverso è il caso di Francesco Piccolo. Non si potrebbe immaginare autore più distante da Moresco: la pagina tipica di Piccolo somiglia all'alzata di spalle di chi

non vuol mai rischiare di prendersi troppo sul serio. Eppure anche in lui fa capolino l'io romantico; solo che arriva da una strada opposta. Davanti al suo libro più fortunato, *Il desiderio di essere come tutti*, si potrebbe pensare che girardianamente abbia le carte in regola. A cominciare dal titolo, e quasi a ogni capoverso, esibisce infatti la consapevolezza della mimesi, della compromissione: mette in scena un io imperfetto, prosaico, e ne elenca le debolezze di continuo. Ma le cose non stanno veramente così. Nel suo elogio dell'impurità – della sua parte infingarda e italiana contro la sua parte berlingueriana e virtuistica – l'io di Piccolo è più puro che mai. Vince su alcune mezze verità sbiadite con l'aiuto di altre mezze verità più confortevoli; e se per un lungo tratto lo fa velando appena la soddisfazione che prova guardandosi allo specchio, alla fine abbandona il galateo umoristico e si lancia in un'autoapologia con fanfara. Mentre tanti si esiliano dal Paese, o per tutta la vita si propongono di farlo, «Io invece resto qui. Perché non mi voglio salvare», conclude il narratore. L'unico modo di abitare un'epoca, ci dice, consiste nel saperla accogliere: rifiutarla è inutile, retorico, infantile. "Che vi agitate?", ripete la sua voce qualunque cosa ci stia raccontando.

Il fatto però è che questa accettazione della "realtà" non si prende né le responsabilità del cinismo aperto né quelle del fatalismo triste: trasuda invece un agio compiaciuto, e al tempo stesso rivela un sottofondo rivendicatorio che incrina la superficie dell'understatement. L'autore e il narratore vogliono convincerci delle loro ragioni ritagliandosi un avversario su misura, un protogrillino troppo moralista e misoneista per costituire un serio ostacolo alla legittimazione di ciò che sono. Così non si supera l'ideologia romantica, ma si schiva la critica della vita tout court, liquidata come incapacità di accettare la mutevolezza ingovernabile del reale. E in più lo si fa da una posizione conformista, perché a differenza di quel che è accaduto tra Otto e Novecento oggi non sembrano darsi alternative credibili al mondo in cui viviamo. Non a caso se il romanticismo, nel senso storico del termine, insieme a Don Chisciotte ha eccessivamente esaltato anche Alceste, da qualche generazione si eccede nella tendenza contraria, trattando il critico a disagio in società come un imbecille o un malato delirante da sottoporre a cura. Mi sembra che Piccolo la pensi allo stesso modo. Spende buona parte delle sue energie nel giustificare un adattamento a ciò che non ha alcun bisogno del suo sì per imporsi, dato che ci domina già tutti. Ma dire questo significa affermare che lo scrittore ha evitato la *nekyia* necessaria al romanzo, che non è andato a fondo in quell'analisi dell'io che sola può renderne feconda la disillusione; anche perché una tale analisi, ovvero la critica del soggetto romantico, è inseparabile dalla critica della società di cui il soggetto fa

parte. L’autentico riconoscimento della realtà non coincide con la soddisfatta e ideologica accettazione di ciò che mai come in questi anni sembra fatale, ma implica il passaggio attraverso una ferita che per quanto liberatoria non può non compromettere l’identità. Nel *Desiderio di essere come tutti*, invece, l’identità non subisce scosse: e dunque anche su questo piano, anziché condurci nei dintorni di un aspro vero, l’autore ci propone di fermarci a una verità dimezzata, cioè a una menzogna.

Chi voglia controllare questo giudizio sul testo ha solo l’imbarazzo della scelta. Prendiamo una scena di adolescenza. Il narratore, coetaneo di Piccolo e casertano come lui, esce con una compagna di liceo che si fa sempre un po’ pregare, perché essendo una gruppettara dura e pura considera l’aspirante fidanzato un borghesuccio. Anche a Caserta arrivano gli anni Ottanta, rappresentati qui dai negozi di ninnoli foderati in rosa. Un 14 febbraio il narratore regala alla sua pasionaria un peluche di Snoopy, e prevedibilmente lei se ne sdegna: «Anche il giorno di San Valentino, se non lo sai, succedono cose nel mondo», lo gela sbattendogli la sorpresa sullo stomaco, «e quindi anche il giorno di San Valentino noi siamo impegnati a fare politica». «Sentivo di essere inadeguato al mondo, alle persone che amavo, alla politica che mi appassionava. A tutto. Non lo sentivo, lo ero. Era evidente», commenta l’alter ego di Piccolo abbandonato al buio. Ma non è evidente neanche un po’. Sfido chiunque a non leggere questa scena pensando invece che la ragazza è rigida e ottusa, e che il ragazzo, proprio grazie alla sua fragilità, avverte precocemente come la vita sia uno gliommero di fili dai colori incompatibili eppure inscindibili, in cui quello di Lenin s’intreccia anche a quello del kitsch sentimentale. Il velo della presunta inadeguatezza non serve se non a far risaltare la sua maggiore umanità.

Tra questi due estremi dello spettro, ognuno può scegliere a piacere innumerevoli romanzi più o meno visibili e rappresentativi che testimoniano l’attualità del problema. Poco importa che siano libri a dominante intimista, sociale o “metafisica”: quel che conta è che il portavoce non mette in discussione né sé stesso né la realtà circostante – ad esempio l’Italia, che appare quasi sempre canonicamente devastata, fascistoide, corrotta, e inquadrata da un io che ha subito chiaro dove stanno le malattie, le cause e le colpe della situazione. Il tono, che permea in altro modo anche molta poesia, è quello retoricamente amaro di chi fin dalla prima riga fa capire che si sa già tutto, che ci si è già intesi tra noi: il tono, in definitiva, di chi tratta la propria materia come un oggetto già dato da sottoporre a mere trasformazioni strutturali. La posta in gioco della letteratura, e

di qualunque prodotto culturale vivo, ossia la definizione di ciò che è reale, viene così preventivamente rimossa.

Oltre che nella scrittura, il carattere romantico-risarcitorio lo si può riscontrare naturalmente nel modo in cui si legge, ad esempio nella comune ricezione di autori anche non contemporanei più o meno grandi. Si pensi alle ragioni per cui il medio letterato del Duemila s'entusiasma di fronte a certi pezzi di Céline o Bernhard, alla maniera in cui li cita e alle parole bombastiche con cui li commenta e magari li riecheggia. Di solito ne ammira i passi più stilizzati, le invettive lisce che potrebbero proseguire all'infinito senza trovare ostacoli sul loro cammino; e proponendole o chiosandole, sfoga sia un bisogno d'identificazione sia un bisogno di stile che né da soli né giustapposti fanno la letteratura. In questo senso, si capisce perché tra gli italiani molti leggano o rileggano con entusiasmo il Curzio Malaparte riedito da Adelphi. Oltre al populismo estetizzante, avvertono come congeniale proprio l'apparente onnipotenza del suo Io. Malaparte è qui il gemello diverso di Carlo Levi, altro modello implicito o esplicito di non poca narrativa che si muove tra fiction e reportage. Si potrebbe dire che Levi è un Malaparte che si è messo dalla parte giusta, un *Buonaparte*. Né il narratore malapartiano né quello leviano vengono mai colti di sorpresa dalla realtà: gioveschi, affascinanti, sentenziosi, la domano e la dominano con l'olimpicità di un gesto o di un *bon mot*. Mentre un Proust o un Saba fanno del narcisismo un mezzo di conoscenza e un oggetto d'analisi, loro lo subiscono senza staccarlo mai da sé. Se una larga zona della letteratura contemporanea li sente vicini dipende dal fatto che nei suoi prodotti accade qualcosa di simile: un essere umano sublimato e irresistibile, malgrado tutte le sue possibili pecche o appunto grazie a quelle, passa in rassegna truppe di omini, paesaggi e conflitti ridotti a dimensioni da giocattolo. Senza averne la statura, a inizio XXI secolo i letterati si innamorano di Malaparte o ricalcano le orme di Carlo Levi perché non considerano la scrittura come una dolorosa operazione di cataratta che ci mostra la natura delle nostre illusioni, ma al contrario come un risarcimento, una droga, una fuga nell'immaginario e un alibi. E se non cambia questo modo di vedere, nessuno "scrivere bene" potrà garantire per i loro libri.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

FRANCESCO PICCOLO

IL DESIDERIO DI ESSERE COME TUTTI



SUPER ET