DOPPIOZERO

“Invece, romanzi”! Cerami vs Pasolini

Ugo Fracassa

2 Novembre 2023

“Ma l’influenza poetica non rende i poeti necessariamente meno originali; spesso li rende anzi più originali”, il che non significa per forza migliori”:

così scriveva Harold Bloom ne *L’angoscia dell’influenza* (1973), saggio col quale intendeva rifondare la teoria della poesia sulla base dei rapporti di filiazione tra grandi poeti ed epigoni. Nella dialettica tra *precursore* ed *efèbo*, per utilizzare la sua terminologia, soltanto “misinterpretando” il predecessore l’allievo può ambire a sua volta all’originalità. L’influenza e il magistero pasoliniani restano un dato incontrovertibile per la formazione letteraria di Vincenzo Cerami, come emerge da una dichiarazione rilasciata dall’autore nel 1999: “All’inizio le prime poesie che scrivevo erano molto ‘pasoliniane’, per forza di cose: perché volendo piacere a lui, era ovvio che cercassi di scrivere in un modo che sapevo gli sarebbe piaciuto.” Rispetto a queste premesse, però, sarà possibile registrare nel corso degli anni un “progressivo allontanamento”. Tale distanziamento risulta peraltro sapientemente indotto dal maestro stesso, secondo quanto riferito in una conversazione con Giordano Meacci del ’99 (*Improvviso il Novecento. Pasolini professore*, Minimum fax, 2022 [1999].), dalla quale continuo a citare: “Lui, con estrema normalità, senza dirmelo mai apertamente – e questo è forse il più grande insegnamento che m’ha dato Pier Paolo – mi spingeva a parlare di cose *mie*, di cose che conoscevo direttamente”. L’esordio letterario di Cerami, tuttavia, avveniva ancora ben dentro il cono d’ombra proiettato dalla figura del maestro (volta a volta ricordato come fratello maggiore o padre nelle molte interviste rilasciate). Fu Pasolini, infatti, a proporne la pubblicazione presso Garzanti, ripromettendosi pure di stilare la quarta di copertina (il libro però uscirà all’indomani dell’omicidio di Ostia, e la quarta sarà firmata da Calvino). Sul romanzo, in ogni caso, Pasolini si era già pronunciato, brevemente, tre anni prima della pubblicazione, in un articolo dedicato a “I giovani che scrivono”. Mentre lamentava la scarsità di nuove voci, Pasolini accennava ad alcuni “manoscritti di giovani che ho qui a casa mia”, degni di pubblicazione, e in particolare a “un bellissimo romanzo neo-crepuscolare, atroce (*Un borghese piccolo piccolo*), di

Vincenzo Cerami”. Ed è proprio a partire dalla rappresentazione della classe media, di una borghesia cioè “piccola piccola”, che si compirà quel “progressivo allontanamento”, ovvero fin dall’esordio. La parabola creativa di Cerami prende a divergere con nettezza dal solco pasoliniano, proprio per la centralità attribuita a una classe sociale che per il suo mentore era da considerare irrappresentabile per ragioni ideologiche ma che, evidentemente, all’inizio degli anni Settanta ne calamitava l’interesse di lettore.

Le prime carte del *Borghese* custodite in Biblioteca Nazionale, a Roma, datano dalla fine del 1972, in contemporanea cioè col progetto pasoliniano di *Petrolio*. Il profitto di un lavoro filologico sui manoscritti del *Borghese* deriva soprattutto dalle annotazioni lasciate da Pasolini sull’avantesto. Si tratta di annotazioni quantitativamente limitate ma significative, poiché danno indirettamente conto dello zelo col quale l’allievo ottemperava ai consigli del maestro la cui lezione, a quest’altezza, letteralmente fa testo. Un paio di esempi: “Questo motivo è meglio introdurlo prima, appena seppellito l’assassino. Giovanni potrebbe ripromettersi fin da principio di tornare a fare la cosa meglio” – e infatti nel libro il “motivo” verrà anticipato quando, rincasando, il protagonista elucubrerà: “Devo tornare laggiù, si diceva “Devo farlo”; “(magari sul tempo, sulla pioggia incombente) poche righe con accenno al cadavere dell’assassino” – e l’edizione Garzanti testimonia il recepimento anche di questo consiglio: “Pioverà”, ne fu certo. Il cielo era triste come lui. In quell’aria adatta ai cattivi pensieri come poteva non angosciarsi all’idea del cadavere dell’assassino…”.

Una certa aura perturbante inizierà però ad aleggiare intorno alla relazione mentore-discepolo, in modo via via più esplicito e problematico tra il 1981 di *Tutti cattivi* e il 2001 di *Fantasmi*. Nell’81 Cerami, alla sua terza prova narrativa, disegnerà nel maestro Rosini il tipico personaggio del “buffo” e tuttavia, forse proprio in virtù del registro caricaturale, potrà già a quell’altezza evocare la vischiosa ambivalenza della relazione pedagogica.

“Le dispiace se me li porto a casa? Li faccio vedere a mia madre!” - “Per carità”, il maestro era molto restio, “sono tutta la mia vita!” E allungò un braccio per riprenderseli. […] Giustino, non sapendo più che fare, lasciò sul tavolo i quaderni, malinconicamente e si accinse ad uscire. Il maestro si commosse, cedette. “Va bene. Te li presto solo per qualche giorno. Però mi firmi una ricevuta. Un impegno morale, per iscritto.” […] L'alunno si sedette e compilò la ricevuta. In data odierna, il sottoscritto riceve, eccetera eccetera; pertanto s’impegna a restituire entro e non oltre eccetera eccetera. Firmato Micozzi Giustino.

Si attesta che l'alunn..... (1)

FILIGRANA

minimum fax

.....

.....

(2) ..... stat.....

promoss..... alla (3) ..... classe

Ha completato gli studi del

grado (4) .....

La Commissione

.....

.....

GIORDANO MEACCI

Improvviso il Novecento

Pasolini professore

CON UNA NUOVA INTRODUZIONE IN VERSI

L' Insegnante

.....

In questa scena Rosini è descritto nell'atto di trattenere forzosamente presso di sé l'"opera" dell'allievo. Non si tratta che di quaderni di scuola ma "*c*hissà quanti segreti di oggi sono già scritti qua dentro", riflette Giustino, protagonista del romanzo. Ebbene, si dà il caso che Cerami non abbia mai fatto mistero di aver posto le basi della propria poetica nel primo tema libero consegnato al professorino di Casarsa, che lo lesse in classe. Ma per misurare il "progressivo allontanamento", vale la pena di tornare a quell'incongrua qualifica di "neo-crepuscolare" attribuita da Pasolini al romanzo d'esordio. Probabilmente la quarta di copertina avrebbe sciolto la *crux* ermeneutica, se non fosse intervenuto il delitto dell'Idroscalo, la notte tra il primo e il secondo giorno del novembre 1975, data fatidica che contribuì a stringere ulteriormente il nodo che legava lo scrittore più giovane, nato proprio il 2 novembre, trentacinque anni prima. Insomma, come interpretare quell'etichetta? Una risposta possibile può nascondersi tra le righe del libro del 2001. In *Fantasmi*, titolo col quale Cerami tornava alla narrazione romanzesca dopo più di dieci anni, le *dramatis personae* di Giorgio Jenne, giovane musicista, e di Rodolfo Maria Costanzi, suo maestro, permettono finalmente di inscenare il mito biografico stesso dell'autore, per interposta persona (è necessario ricordare che Pasolini aveva scritto: "ti confiderò, prima di lasciarti, / che io vorrei essere scrittore di musica […] comporre musica / l'unica azione espressiva / forse, alta, e indefinibile come le azioni della realtà"?). Si tratta di una vera e propria resa dei conti, a tratti drammatica, per esempio nei confronti dell'omosessualità di Costanzi: "Mi chiedevo come riuscisse a convincere quei ragazzi che un gesto di libertà può coincidere o confondersi con un atto di prostituzione. Ciò che in verità nascondevo […] era un'insopportabile gelosia delle prede perché escluso da quelle cacce d'amore". Proprio in queste pagine torna l'aggettivo *crepuscolare*, ormai orfano del prefisso, a indicare il tratto di originalità finalmente raggiunto dall'allievo. Questo il contesto: la prima composizione originale di Jenne, la *Rapsodia epica*, viene accolta con favore da un assistente di Costanzi che tuttavia nutre qualche perplessità circa la "presenza della fisarmonica, principale responsabile dei sapori *crepuscolari* dell'opera". Ed ecco che sarà proprio quel tratto anacronistico, quel vezzo di inattualità invece a convincere il maestro, peraltro ancora insoddisfatto dell'insieme della composizione: "L'unica cosa che andava benissimo era la fisarmonica". Era stato proprio lui, del resto, a indirizzare Jenne:

È troppo complicato. Mi piacciono di più i tuoi passaggi facili, perché sono solo tuoi, e perlomeno originali. Tutto il resto è un goffo tentativo di somigliarmi, di piacermi, Non devi imitare nessuno, ascolta meglio i suoni di casa tua, perché sono irripetibili, inediti.

(impossibile non riconoscere in questo brano una vera e propria parafrasi dell'insegnamento direttamente ricevuto da Pasolini: "… mi spingeva a parlare di cose *mie*, di cose che conoscevo direttamente").

Per stimare con minore approssimazione l'escursione emotiva di una durevole relazione artistica e intellettuale, è forse utile paragonare il caso di Cerami a quello di Walter Siti, scrittore cresciuto anch'egli all'ombra di Pasolini, meno implicato personalmente ma in compenso curatore della sua opera. Curatore "acrimonioso", secondo quanto ha scritto Carla Benedetti, proprio a causa di un rapporto "rivalitario" col precursore. In Siti il nodo dell'influenza viene sciolto in chiave agonistica. A partire da alcuni aspetti del modello profondamente interiorizzati, l'autore del *Contagio* lavora per antitesi e completamento ("completion and antithesis"), secondo quanto recita la definizione del secondo movimento revisionistico declinato da Bloom nel saggio del 1973. Per questa strada Siti arriverà ad affermare, in *Troppi paradisi*, dietro il velame dell' *autofiction*: "Pasolini Pier Paolo. L'anti-mediocre per eccellenza, a sentir lui. […] Se tesso l'elogio del tirare la carretta è per oppormi a lui. È lui il mio Antagonista: per una confusa intuizione che potrei essere un romanziere migliore di lui". Nella dinamica apparentemente meno violenta dell'allontanamento rivendicato da Cerami, invece, il processo pare ricalcare con aderenza sorprendente il terzo movimento revisionistico, intitolato nello schema di Bloom alla *kènosis* o "svuotamento". Il termine indica per l'esponente della Scuola di Yale un "espediente di rottura simile ai meccanismi di difesa che la nostra psiche impiega contro la coazione a ripetere". La principale differenza rispetto al secondo movimento revisionistico consiste nel fatto che al "compimento", seppure "antitetico". si sostituisce qui la "discontinuità". L'epigono pare volersi umiliare davanti all'inarrivabile modello del maestro, "svuotandosi del proprio afflato", "al punto che pare cessare di essere un poeta". Ma così facendo finisce per depotenziare l'opera stessa del maestro, in quanto matrice della propria, finalmente attenuando lo scarto rispetto al precursore. Davvero formidabile perciò l'inopinata coerenza lessicale rispetto alle tesi bloomiane che emerge da un passo del fatidico *Fantasmi*:

E se era vero – come diceva il maestro – che la musica è nella vita di tutti i giorni, non dovevo più ascoltare lui ma girarmi tutt'intorno […] L'originalità della mia musica rifletteva l'originalità del mondo. Perfino la provocazione di marxista omosessuale, così orgogliosamente e disperatamente esibita da Rodolfo Maria Costanzi, veniva *svuotata* di ogni contenuto eversivo e ingoiata dalla realtà. [mio il corsivo]

La massima divaricazione rispetto al precursore si manifesta, dunque, nella fase della maturità artistica, segnata proprio dalla pubblicazione di quel libro spartiacque. Il tema cruciale della figura paterna, già centrale nel *Borghese piccolo piccolo*, successivamente declinato anche in versi nel primo poema narrativo *Addio Lenin* del 1981, deflagra infatti in *Fantasmi*: “Ogni padre è insieme buono e cattivo […] Nel bene e nel male la mia vita è stata determinata dall’incontro con Rodolfo”. Assistiamo in queste pagine a una vera e propria trasfigurazione della persona del maestro che finisce per apparire deformata e minacciosa, come in uno straniante fermo immagine: “E c’erano le fotografie più recenti […] Ma quella che più mi colpì era un flash notturno nel quale Rodolfo appariva deformato dalla luce accecante, quasi una maschera cattiva”. Nel 2013, anno della morte, la bibliografia ceramiana conoscerà in *Alla luce del sole* l’ultimo capitolo. Nella raccolta poetica dal titolo *confessional* l’autore ha inserito, come già nel poemetto *Addio Lenin*, una sezione dedicata ai “Padri”, proprio a metà della quale cadono pochi versi anepigrafi, lapidari: “Adesso non ricordo più niente / del bene che mi hai fatto. / Ricordo solo il male. / Guida della mia vita, / maestro di una scuola / che seppure eroicamente / ti ha fatto morire”.

Una marcata discontinuità col precursore risulta pure, anche se indirettamente, dai *Consigli* dispensati nel ‘96 a *un giovane scrittore*, destinatario ideale del fortunato manuale di scrittura più volte ristampato da Mondadori:

la prima cosa che uno scrittore deve imparare è “uscire da sé” […] Altrimenti, come spesso succede, si utilizza una sola lingua, la propria, e la si mette in bocca a uomini, donne e bambini, indistintamente […] Lo scrittore deve imparare a lavorare “contro natura” non deve cioè adagiarsi sulla propria lingua sulle proprie esperienze […] sarebbe bene esercitarsi a lungo a servirsi della terza persona.

Simili precetti, infatti, risultano antitetici alle abitudini narrative di Pasolini così descritte dal suo ex allievo, prefatore del Meridiano dedicato al regista di *Accattone*: “Il monolinguismo […] è la costante stilistica della sua opera […] aliena al genere del romanzo moderno”. E in particolare:

si è sempre rifiutato di descrivere realisticamente l’universo borghese e piccolo-borghese […] tenendo fuori dalle sue opere, scritte e filmate, la lingua, l’intimità, la psiche, l’universo sentimentale della borghesia. Una tale scelta lo ha fatalmente allontanato dalle strutture “chiuse” della narrazione.

Cerami al contrario professa adesione incondizionata al genere – “Il mio approccio al romanzo è di tipo classico, dickensiano, appunto” – in linea con le leggi del mercato editoriale e con l’egemonia culturale prodotta in epoca moderna dalla

classe borghese.

Io […] ho assunto tutto questo, me ne sono fatto carico “sporcandomi le mani” […] Pier Paolo è stato il mio grande maestro […] *m*a nella scrittura ho preso la strada opposta: la terza persona, una visione “dall’esterno” del racconto, la fuga dall’immedesimazione. Io non ci sono mai nelle storie che scrivo. Per me la letteratura è una cosa, la vita è un’altra. Per Pier Paolo letteratura e vita erano la stessa cosa.

Il corto circuito tra queste citazioni mostra come, al volgere del Novecento, Cerami abbia raggiunto il massimo grado di allontanamento dal modello pasoliniano. Un simile, a tratti cruento, a tratti patetico agone, esperito nella multiforme prassi della scrittura, ha infine trovato nel giocoso *L’incontro* (2005), una formulazione enigmistica, sintetica: geniale. Sarebbe infatti il nome stesso dell’autore a custodire la chiave ermeneutica in grado di svelare la cifra di originalità dell’efèbo. Nell’*academic novel* del 2005, due anagrammi, posti in successione avversativa, oppongono all’idealizzazione poetica di un proletariato minacciato di estinzione (nel nome di Pasolini) l’opzione narrativa ispirata alla forma, tra tutte borghese, del romanzo (nel nome di Cerami):

A. Le ipnosi popolari
C. Invece romanzi

Le citazioni tratte dai materiali preparatori del romanzo Un borghese piccolo piccolo *provengono dal Fondo Cerami della Biblioteca nazionale (1570/11, c.7, 1570/4, c.14), che ringraziamo.*

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

