SPECIALE estate

Inserto settimanale de «il manifesto»

ALIAS Domenica

6 agosto 2023
anno XIII - N° 31

2 Velature linguistiche sull'amore dichiarato: da Thomas Mann
MARCO RISPOLI

3 Brunnhilde e il padre, metamorfosi finale: da Richard Wagner
ELISABETTA FAVA

4 William Gaddis, conversazione in forma di romanzo
TOMMASO PINCIO

5 Orfana di guerra incontra sergente: dal miglior Salinger
ALESSANDRO CARRERA

6 Abraham B. Yehoshua si cimenta nel dialogo per una voce sola
ELISA CARANDINA

7 Sholem Aleichem fa parlare l'autore con il personaggio
ROBERTA ASCARELLI

8 Vladimir Sorokin, così le chiacchiere diventano letteratura
VALENTINA PARISI

9 La voce narrante di Sasha Sokolov è un loquace io scisso
MARIO CARAMITTI

10 Denis Diderot, dialettica di un eroe illuminista
ANDREA CALZOLARI

11 Bavardage di ribalde funzioni letterarie: da Alberto Arbasino
IVAN TASSI

12 Virgilio, controfigura di Hermann Broch, dialoga con Augusto
MASSIMILIANO DE VILLA

Kawabata, il senso dei gigli

Queste pagine sono dedicate ai grandi dialoghi romanzeschi: ne abbiamo prelevato alcuni esempi, da scrittori che hanno investito nello scambio verbale tra i personaggi le loro migliori virtù letterarie

di GIORGIO AMITRANO

Giuseppe Parise aveva definito Kawabata «il maggior poeta della vecchiaia e della morte che sia mai stato dato di leggere». A suggerire questa ammirata considerazione allo scrittore vicentino era stata la lettura della *Casa delle belle addormentate*. Ma Kawabata si era misurato con il tema della vecchiaia già ai suoi esordi, nel racconto giovanile «Diario di un sedicenne», che descriveva la convivenza del giovane narratore con l'anziano nonno, cieco e malato; era poi tornato in argomento nella maturità con *Il suono della montagna*, il cui protagonista, Shingo, a sessantadue anni comincia a cogliere in sé segnali di declino che gli fanno presagire l'approssimarsi della morte.

Come altri di Kawabata, questo romanzo è nato da una composizione lenta e stratificata che si concluse nel 1952, con la pubblicazione dell'edizione definitiva. Del resto, anche la struttura del romanzo è caratterizzata da una progressione discreta eppure inesorabile, come il fluire della sabbia attraverso una clessidra. Se inizialmente sembra che nulla si muova, con lo scorrere delle pagine l'avvicendarsi degli eventi si intensifica e, verso il finale, i fili sparsi della narrazione si annodano tutti, rivelando un disegno perfettamente compiuto. Ma la fine non ha nulla di drammatico o teatrale, è piuttosto una dissolvenza in chiusura, che proietta il particolare nell'universale. Con un passaggio quasi impercettibile, la storia di Shingo e della sua complicata famiglia sfuma nella storia di tutti.

Incontri in territorio neutro

A causa della scarsa propensione di Kawabata per i colpi di scena, e grazie alla sua cifra stilistica caratterizzata dall'implosione, nel *Suono della montagna*, come in tutte le sue opere, i dialoghi non hanno lo scopo di favorire lo sviluppo della trama, e infatti non diventano mai motori narrativi. I personaggi, nello scambiarsi parole e frasi, anziché avvicinarsi al centro delle questioni che li coinvolgono, se ne allontanano. Piuttosto che esporsi a confronti difficili e dolorosi, preferiscono incontrarsi in territorio neutro, dove entrano in gioco codici intimi e inconfessati, conosciuti e decodificabili solo da loro. È un linguaggio cifrato che esclude il mondo circostante, ma a cui è ammesso il lettore, che discretamente vi si insinua, muto testimone di un gioco segreto.

Il romanzo si apre sulla preoccupazione di Shingo per la sua memoria diventata labile e per alcuni sintomi di declino fisico. A questi segnali si aggiunge il fenomeno inspiegabile di un rumore proveniente dalla montagna, che sembra provocato dal passaggio di un demonio nelle viscere della terra. Shingo vi legge un presentimento di morte. Non riesce a confidare a nessuno dei familiari questa sua angoscia: né alla moglie Yasuko, a cui lo lega un rapporto basato sul rispetto reciproco, ma privo da sempre di ogni sentimento amoroso, né alla figlia Fusako, profondamente infelice e carica di atavici rancori nei confronti del padre. Non ne parlerà nemmeno col figlio Shuichi, che vive con i genitori insieme alla giovane sposa Kikuko, e che, dopo il ritorno dalla guerra, si è trasformato in un uomo cinico, che tratta moglie e amante con indifferenza e crudeltà.

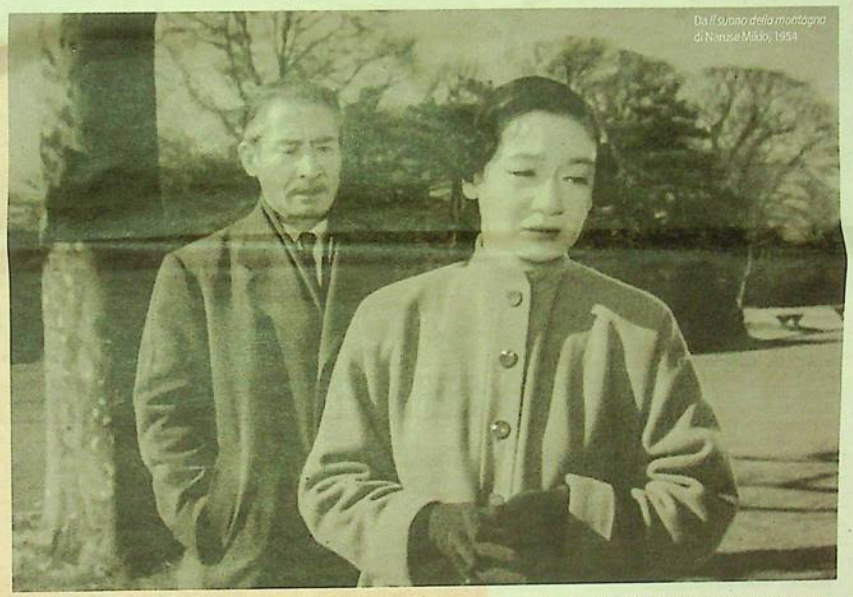
Figura centrale di una comunità di parenti e amici, Shingo è in realtà avvolto in un bozzolo di solitudine. L'unica persona verso la quale prova affetto e tenerezza è la nuora. La giovane donna incarna per lui ogni ideale estetico ed etico, ma il suo senso della morale e della famiglia è troppo forte per permettergli di attuare strategie di seduzione. E la stessa Kikuko non oserebbe mai superare i confini del corretto rapporto nuora-suocero.

Nulla di neutrale

Tutti i loro sentimenti inespressi si traducono in dialoghi apparentemente convenzionali, ma attraverso i quali riescono a comunicare reciprocamente un profondo senso di intesa spirituale. Sebbene nessuno dei due osi superare il limite oltre il quale il loro affetto deborderebbe nell'amore carnale, ogni tanto la compostezza dei loro scambi mostra una leggera incrinatura dalla quale filtrano momenti di acuta intensità.

Il dialogo che qui presentiamo è un esempio delle conversazioni tra Shingo e Kikuko in cui suocero e nuora spostano il discorso dai problemi che li affliggono (l'invecchiamento e la crisi della famiglia per lui, il fallimento del matrimonio con Shuichi per lei) su un tema apparentemente neutrale come la contemplazione dei fiori. Ma la scena ha un significato particolare.

SEGUE A PAGINA 8



Da *Il suono della montagna* di Naruse Mikio, 1954

da KAWABATA YASUNARI, «IL SUONO DELLA MONTAGNA», BOMPIANI 2021

Shingo andò in un'altra camera, e Kikuko arrivò con del carbone di legna acceso.

«Siediti qui» le disse Shingo.

«Un attimo» rispose Kikuko uscendo per un istante; tornò subito dopo con una brocca su un vassoio. A Shingo il vassoio sembrò superfluo per portare la brocca, ma poi vide che Kikuko vi aveva messo qualche fiore accanto.

Prendendoli in mano, Shingo domandò:

«Che fiori sono? Somigliano alle campanule.»

«Sono gigli neri.»

«Gigli neri?»

«Sì. Me li ha regalati poco fa un'amica che si occupa della cerimonia del tè.» Kikuko aprì una porta scorrevole dell'armadio a muro dietro alla schiena di Shingo, e ne tirò fuori un piccolo vaso.

«Sono questi i gigli neri?» Shingo si meravigliava ancora della scoperta.

«La mia amica mi ha raccontato che all'anniversario della morte di Rikyu, quest'anno, ha visto nella sala da tè del ramo principale della scuola Enshu, allestita in un padiglione del Museo delle scienze naturali, i gigli neri disposti insieme ai viburni bianchi. Mi ha detto che l'allestimento era meraviglioso. Il vaso era di rame antico con la bocca stretta…»

«Sì?» Shingo guardava ammirato i gigli neri. Erano due e ogni stelo aveva due fiori.

«Ti ricordi che ha nevicato undici o tredici volte quest'anno?»

«Sì. Ha nevicato molto.»

«L'amica mi ha detto che c'era la neve alta una decina di centimetri anche il giorno dell'anniversario della morte di Rikyu, che cade all'inizio di primavera. Lei era rimasta ancora più colpita dai gigli neri proprio per quel clima. Pare che siano fiori di alta montagna.»

«Questi fiori guardano leggermente in giù. Non vorrà dire che sono appassiti?»

«Non credo» rispose prontamente Kikuko, «li ho sempre tenuti nell'acqua.»

«Chissà se anche le campanule fioriscono guardando in giù?»

«Come fiori, paiono più minuti delle campanule. Non ti sembra?»

«Credo di sì.»

«All'inizio sembravano neri ma questo colore non è nero. Sembra quasi un viola scuro, ma non è neanche viola. Pare che ci sia dentro perfino un rosso cupo. Guarderò bene domani alla luce del giorno.»

Traduzione di Atsuko Ricca Suga

grandi dialoghi

Mann

Spesso l'autore della *Montagna magica* affida alla dimensione colloquiale concetti problematici: qui, la scommessa è donare nuova vita al discorso amoroso

Un salutare scompiglio in forma di eros

Nello scambio tra il giovane tedesco Hans Castorp e la attraente russa Clawdia Chauchat, parlare in una lingua straniera, e persino «parler sans parler», consegna alle loro parole una trasognata ingenuità e un'audacia mercuriale

di MARCO RISPOLI

Il 18 marzo 1921 Thomas Mann si concede nelle note del diario, per il solito così sobrie, un gioco di parole: «große Affaire, großes à faire». Sta pensando al dialogo tra Hans Castorp e Clawdia Chauchat nella *Montagna magica*, che intende scrivere in quella primavera, sapendo bene di affrontare un passaggio decisivo del romanzo. Già dalle prime giornate trascorse al sanatorio, Hans era rimasto incantato dall'apparizione di quella giovane russa, Madame Chauchat. Per lei aveva accolto con segreta felicità il consiglio di Behrens, il direttore dell'istituto, che lo invitava a prolungare il soggiorno nella casa di cura. Una volta, nei mesi seguenti, a Hans era riuscito di ottenere da lei un saluto, e gli era sembrato subito «un miracolo», mai aveva però trovato il modo di parlarle. Ed ecco che finalmente, la sera del Martedì Grasso, le può rivolgere la parola come in un sogno e, mentre è alle prese con un gioco di società, le chiede all'improvviso: «Non avresti per caso una matita?»

Il momento era stato preparato con cura: il motivo della matita, che apre e chiude il dialogo, era stato accennato qualche pagina prima, quando Hans, durante la cena, avrebbe voluto rispondere a un biglietto scherzoso che gli aveva inviato l'amico Lodovico Settembrini: «cercò nelle tasche una matita, non la trovò». E sebbene la frase finisse per passare quasi inosservata nella febbrile eccitazione di quella cena, lo stesso motivo aveva trovato più ampio sviluppo molte pagine prima, quando in Hans era riaffiorato un ricordo dei tempi del ginnasio: la felicità provata nel prendere in prestito una matita da un compagno di scuola a lungo osservato e ammirato in silenzio, la gioia nello scambiare con lui anche soltanto un paio di frasi senza seguito. Nella passione per la giovane russa riecheggiava dunque anche quell'esperienza, ma come fare affinché il colloquio così a lungo atteso non si spegnesse subito?

Implicazioni socio-culturali

La nota con cui Mann nel diario riflette sul compito che lo attende, nell'oscillare tra due lingue, rivela un tratto essenziale della lunga conversazione tra Hans e Clawdia: il tedesco viene qui progressivamente abbandonato a favore del francese. Già nell'incipit dei *Buddenbrook*, un breve scambio di battute andava dal tedesco al francese passando per il *plattdeutsch* al tempo ancora parlato nella Germania settentrionale. Mai però Thomas Mann si era spinto al punto di scrivere pagine intere in una lingua che non padroneggiava del tutto (tanto da dover ricorrere all'aiuto di alcuni amici, Bruno Frank e Joseph Chapiro, che avevano maggiore dimestichezza col francese).

Proprio la possibilità di avvolgere pensieri e sentimenti in altre vesti, del tutto insolite per l'autore e il suo personaggio, dona loro una forza inattesa. Come ha evidenziato Luca Crescenzi nel ricchissimo commento al romanzo (edizione dei Meridiani), ciò permette che tra i due si sviluppi un «dialogo onirico». Una simile atmosfera trovava qualche riscontro nell'insolito procedere dell'autore, che nel diario osserva come il lavoro avanzi «non senza ispirazione», attraverso un «improvvisare onirico e mattinale». Di qui si sviluppa una conversazione che, pur all'interno di un'opera costellata di grandiosi momenti dialogici, ha un valore eccezionale. Assai spesso Mann si dimostra infatti abile nel tradurre in forme colloquiali alcune ponderose questioni: per esempio nel dialogo sulla condizione dell'artista tra Tonio Kröger e l'amica Lisaweta, oppure nella memorabile conversazione sulle origini della vita, che si svolge in un treno di notte tra Felix Krull e il professore Kuckuck; e, ancora, per tornare alla *Montagna magica*, nella chiacchierata di Hans con il dottor Behrens attorno allo spirito della medicina, oltre che – naturalmente – nelle dispute sui massimi sistemi tra Naphta e Settembrini.

Nel dialogo tra Hans e Clawdia si tratta, in primo luogo, di donare nuova vita al discorso amoroso. Ed è qui che la possibilità di parlare in una lingua straniera, la possibilità di «parler sans parler», come la definisce lo stesso Hans, si fa decisiva, concedendo alle parole una sorta di trasognata ingenuità e una mercuriale audacia.

Non che questo «dialogue au bord du lit» (così è definito ancora nei diari) sia privo di profonde implicazioni storico-culturali. In una lettera a Ernst Bertram, Mann osserva come la scelta formale di scrivere in francese fosse qui un «singolare contrasto con il contenuto», e cioè con la cultura e il carattere dei tedeschi, che a più riprese vengono messi a tema nel dialogo. Nelle parole di Hans riecheggia infatti una tradizione che amava avvicinare «l'amour et la mort», e la sua deferenza verso quella «simpatia per la morte» di ascendenza romantica lo caratterizza fin dall'inizio e costituisce il grande problema della *Montagna magica*.

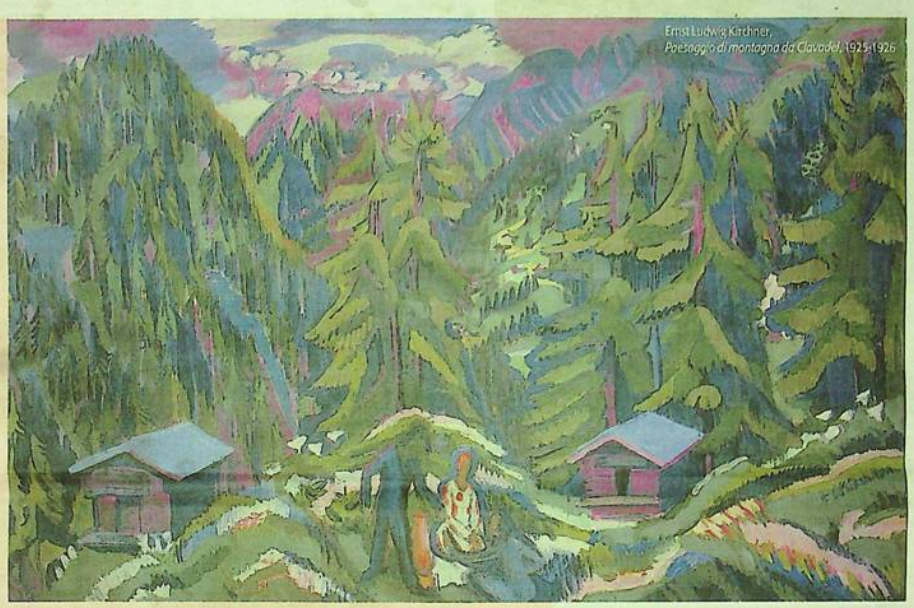
Il dialogo condotto in francese tra un giovane tedesco e una giovane russa si fa, allora, anche esercizio di quell'ironia tipica dell'intera opera di Mann. E contribuisce a mettere in questione la rigidezza delle identità nazionali, un momento decisivo in quel processo di revisione a cui Mann va sottoponendo le proprie idee riguardo alla Germania e alla sua presunta alterità rispetto alle democrazie occidentali, che aveva trovato espressione nelle *Considerazioni di un impolitico*.

Un richiamo a Whitman

L'eros porta insomma un salutare scompiglio negli schemi geoculturali che lo stesso Thomas Mann aveva tracciato qualche anno prima. Lo suggeriscono le ultime battute del dialogo. Mentre la serata ormai volge al termine, quando Clawdia gli accarezza «i corti capelli sulla nuca», Hans dà voce al proprio desiderio con parole che intrecciano la tradizione metafisica del romanticismo tedesco all'immediata simpatia che suscita il contatto tra i corpi.

La straordinaria dichiarazione d'amore in cui Hans, con anatomica acribia, descrive l'attrazione provata per il corpo di Clawdia è il risultato degli studi di argomento medico-anatomico condotti nei mesi precedenti, ma è anche il frutto della rinnovata attenzione che Thomas Mann dedica a Walt Whitman e al suo inno al «corpo elettrico». Il riferimento al poeta americano – che si farà esplicito l'anno successivo, quando nel discorso in favore della «Repubblica tedesca» Mann accomunerà Novalis a Whitman sotto le insegne di un eros repubblicano – gli risulterà decisivo per tentare di strappare la tradizione tedesco-romantica a un diffuso e retrivo nazionalismo.

L'amorosa ammirazione per la «symétrie merveilleuse de l'édifice humain» è però anche decisiva affinché le parole di Hans non restino prive di effetto su Clawdia. Pur lasciandolo solo nella sala, pronta a abbandonare il sanatorio l'indomani, dalla soglia ancora si rivolge a lui, e quasi a chiamarlo gli ricorda: «N'oubliez pas de me rendre mon crayon».



Ernst Ludwig Kirchner, *Paesaggio di montagna da Clavadel*, 1925-1926

da THOMAS MANN, «LA MONTAGNA MAGICA», A CURA DI LUCA CRESCENZI, MONDADORI «I MERIDIANI» 2010

«Hai un vestito nuovo» disse lui per poterla contemplare, e si sentì rispondere:

«Nuovo? Sei per caso un esperto delle mie toilette?»

«Non ho forse ragione?»

«Sì, è vero. Me lo sono fatto fare di recente, da Lukacek, a Davos-Dorf. Lavora molto per le signore di quassu. Ti piace?»

«Moltissimo» rispose lui, abbracciandola ancora una volta con lo sguardo e abbassando poi gli occhi. «Vuoi ballare?» aggiunse.

«Tu vorresti?» domandò lei inarcando le sopracciglia, e lui rispose:

«Lo farei se tu ne avessi voglia.»

«Sei meno coraggioso di quanto pensassi» disse lei (...)

«Parlez allemand, s'il vous plaît!»

«Oh, io parlo tedesco anche in francese. C'est une sorte d'étude artistique et médicale – en un mot: il s'agit des lettres humaines, tu comprends. E adesso, non vuoi ballare?»

(...)

Parlavano sottovoce, tra le note del pianoforte. «Stiamocene qui seduti, guardiamo come fosse un sogno. Devi sapere che per me è come un sogno stare seduto qui insieme a te... comme un rêve singulièrement profond, car il faut dormir très profondément pour rêver comme cela... Je veux dire: C'est un rêve bien connu, rêvé de tout temps, long, éternel, oui, être assis près de toi comme à présent, voilà l'éternité.»

«Poète!» disse lei. «Bourgeois, humaniste et poète... voilà l'allemand au complet, comme il faut!»

«Je crains, que nous ne soyons pas du tout et nullement comme il faut» rispose lui. «Sous aucun égard. Nous sommes peut-être riottosi figli della vita, tout simplement.»

«Joli mot. Dis-moi donc... Il n'aurait pas été fort difficile de rêver ce rêve-là plus tôt. C'est un peu tard, que monsieur se résout d'adresser la parole à son humble servante.»

«Pourquoi des paroles?» disse lui. «Pourquoi parler? Parler, discourir, c'est une chose bien républicaine, je le concède. Mais je doute, que se soit poétique au même degré».

Traduzione di Renata Colorni

grandi dialoghi

Wagner

Tra i momenti più alti della storia musicale, l'epilogo della *Valchiria* oppone il dio Wotan alla figlia prediletta Brunnhilde. E l'orchestra rende eloquenti i sottintesi

di ELISABETTA FAVA

Dopo il fallimento della rivoluzione del 1848, che lo aveva visto coinvolto sulle barricate di Dresda accanto a Bakunin, Richard Wagner si immerge in un *tourbillon* di letture, da cui ricava l'idea di un dramma musicale sul mito di Sigfrido, l'eroe senza paura tradito dagli dèi e dagli uomini. Ma presto gli è chiaro che un'opera non potrà bastare a illuminare il personaggio: per capire Sigfrido bisogna risalire alla colpa originale che ne segna il destino. Ecco quindi che Wagner scrive testo e musica per un ciclo di ben quattro opere, propriamente un prologo (*L'oro del Reno*) e tre giornate (*La Valchiria*, *Sigfrido* e *Il crepuscolo degli dèi*) accomunate dal titolo complessivo di *Ring, Anello del Nibelungo*: dove l'idea di 'anello' allude non solo a un oggetto cruciale dell'intera vicenda, ma anche al pensiero circolare e ciclico che salda insieme i diversi titoli, in qualche modo unendo dramma e romanzo di formazione, tragedia e commedia, umano e divino.

Le pagine finali della *Valchiria* sono tra i momenti più alti di tutta la storia della musica e mettono uno di fronte all'altra il dio Wotan e la figlia prediletta, Brunilde, una delle nove valchirie il cui compito è combattere accanto agli eroi e, in caso di loro sconfitta, portarne lo spirito nel Walhalla. Nell'atto precedente Brunilde si è trovata di fronte a una scelta così difficile da indurla, cosa inaudita, a disubbidire agli ordini del padre: anziché lasciar morire Siegmund, figlio a sua volta di Wotan e di una donna terrena, Brunilde ha cercato di proteggerlo e Wotan è dovuto intervenire di persona per spezzare la spada che lui stesso aveva procurato al figlio.

Al flauto, «quanto l'amavi»

All'inizio del duetto (parzialmente riportato qui accanto) che avvia l'opera verso la sua conclusione, Wotan è furibondo perché, dopo essersi aperto all'unica persona su cui credeva di poter contare, se ne è sentito tradito: Brunilde ha agito di testa propria, contro il volere del padre. Nel corso del dialogo, tuttavia, sentiremo la furia del dio placarsi nell'ascoltare le ragioni della figlia: l'affetto e le appassionate motivazioni di lei scalfiscono poco per volta la corazza dello sdegno paterno. Se tutto il *Ring* è una continua metamorfosi, qui in particolare si raggiunge un grado di reattività psicologica degna dei più sottili analisti; a concretizzare questa dimensione di scavo e di mutamento interiore provvedono gli interventi dell'orchestra, che rivelano i sottintesi del pensiero e disegnano una sorta di diagramma dell'anima.

Il dialogo comincia nel silenzio mortale seguito al fuggi fuggi spaventato delle valchirie. In aria è rimasto soltanto un filo di suono che gira su se stesso: è il tema della collera di Wotan, così cupo e illividito quando arriva al clarinetto basso da non aver quasi più risonanze. La voce di Brunilde risuona invece sulle prime nuda e inerme, priva di appoggio in orchestra; ed esordisce nel registro più scuro per poi salire con timore, ma sempre più sicura e convinta dei suoi pensieri. La scena, che si concluderà con un epilogo sinfonico tra i più suggestivi, intrecciando i temi del sonno e del fuoco, si apre così con l'essenzialità di un antico recitar cantando, quasi spoglia di strumentazione. Come Giobbe, anche Brunilde costringe il dio a rispondere alle sue domande: sa bene quanto Wotan amasse Siegmund (dietro la voce, mentre dice «quanto lo amavi», spunta un flauto, come un fiore isolato) e quanto dolore gli arrecasse doverlo annientare.

Mentre riaffiora il tema dell'annuncio di morte, su cui si era aperto l'incontro di Brunilde con Siegmund, la Valchiria racconta il turbamento provato di fronte al dolore dell'eroe, la scoperta della compassione (sentimento ignoto agli dèi, sempre superiori alle sventure umane). Sotto le sue parole il corno inglese si appropria della stessa linea su cui la voce di lei aveva esordito, sollevandosi a fatica: questo disegno, che i critici hanno spesso indicato come la «giustificazione di Brunilde», prende coraggio e progressivamente sale verso l'alto, verso la luce. Ma Wotan è il dio sommo e non può agire per suo piacere: deve rispettare e far rispettare le leggi. Lo sdegno contro la disubbidiente è ancora ben vivo e la collera riaffiora a più riprese, ossessiva, nei bassi. All'asciuttezza dei precetti e al nichilismo paterno Brunilde – moderna Antigone – continua a contrapporre l'imponderabilità degli affetti: la sua difesa si fa sempre più commossa, mentre i mulinelli degli archi rispecchiano l'ansia e il fermentare delle emozioni.

Nel sentire questa perorazione vibrante e caparbia Wotan pare irritarsi ancor di più: lui che pensava di poter condividere il dolore con la figlia, ora si sente disperatamente solo. Le linee strumentali si avvitano intorno alla sua voce e si fanno contorte, aspre, instabili: lo sentiamo prigioniero di un viluppo da cui non sa liberarsi e che non trova sbocco. Nel frattempo è anche cominciato un sottile lavoro di fusione dei diversi temi, che si allargano e si distendono, sgrovigliando la matassa dell'irritazione: alla collera e al rispetto dei patti va a sovrapporsi il tema della giustificazione, che li erode dall'interno e se ne appropria.

Brunilde chiede di non infierire, Wotan risponde seccamente che la disubbidienza li ha divisi per sempre: lei diventerà donna – le dice – e apparterrà al primo uomo che, trovandola inerme nel sonno, la sveglierà. Prendendola un po' alla larga, Brunilde avvia il discorso sulla stirpe di eroi, i Velsunghi, sua progenie, da cui sa che nascerà Sigfrido: al nominarlo, il tema che lo identifica si fa spazio e contagia la voce.

La spada, allo squillo delle trombe

Il botta e risposta è ora serrato, le repliche ravvicinate, finché sentendo ricordare la spada – il cui tema risuona squillante alla tromba – Wotan dà sulla voce a Brunilde con violenza ('heftig'), troncandole la parola in bocca e facendo ripiombare l'orchestra nella cupezza più sinistra, tra silenzi, fremiti degli archi, accordi fatali dei tromboni. La valchiria ora trema e la tensione del suo canto precorre l'espressionismo: mentre in orchestra i temi arditi delle valchirie (agli ottoni) si mescolano con le favillemobilissime del motivo del fuoco (sorta di danza acrobatica dell'ottavino), Brunilde supplica il padre di circondare con fiamme altissime la rupe dove dormirà il sonno magico che la minaccia: solo il più intrepido fra gli eroi possa giungere fino a lei, non il primo venuto.

Finalmente Wotan cede alla commozione e il gelo si scioglie nel più accorato e sofferto dei congedi, su una ripresa solenne del motivo delle valchirie: l'ultima perorazione di Brunilde gli richiama al cuore tutto ciò che ha amato, eroismo, speranza, arditezza. Anche le ultime resistenze, che si sfogheranno, concludendo l'opera, nello stupendo 'addio' alla figlia, crollano. Da qui in poi Brunilde resta in silenzio, ma il padre ha ben compreso i suoi desideri: nel baciarla per l'ultima volta, sottraendole così la divinità, le promette che solo uno potrà essere suo sposo. Quale sia l'identità di quell'uno ce lo rivela il prorompere, ai corni, del tema di Sigfrido.

Il grande, lirico addio finale con cui il dio si stacca dalla figlia ormai dormiente deve il suo impatto espressivo proprio al serrato confronto precedente, che a partire dal silenzio e dall'ostilità viene ricomponendo la verità più profonda degli affetti.

da RICHARD WAGNER, «LA VALCHIRIA», 1856, PRIMA ESECUZIONE 26 GIUGNO 1870, TEATRO NAZIONALE DI MONACO

Brünnhilde *È stato così infame ciò che ho fatto,*
da dovermi punire con l'infamia?
Così vile il mio gesto,
da dovermi avvilire così profondamente?
Così disonorevole
da dovermi togliere l'onore?
Padre! Guardami in volto;
quieta lo sdegno,
frena il furore,
e chiara mostrami
l'oscura colpa
che ... ti costringe
a scacciare la tua figlia più cara!

Wotan *Chiedi al tuo gesto – ti sarà chiara la colpa!*
(...)
Ho creduto che tu avessi compreso
e ho punito la cosciente sfida;
ma vile e stolto
tu mi hai creduto!
Allora non dovrei vendicarmi dell'inganno,
tanto indegna saresti della mia ira?

B. *Non sono saggia;*
pure una cosa sapevo –
che tu amavi il Wälside.
Io sapevo il dissidio
che ti costringeva
a obliarlo del tutto....

W. *Tu lo sapevi,*
ma hai osato difenderlo?

B. *Perché ho visto*
ciò che tu non vedevi: –
Siegmund ho dovuto vedere.
... ho visto il suo sguardo,
ho sentito la sua voce;
di quell'eroe ho appreso
la miseria sublime; (...)
E sicura nel profondo
della volontà che mi ispirava
in cuore questo amore ...
ho tradito il tuo ordine.

W. *Così tu hai fatto*
quello che io tanto desideravo fare,
ma che ero doppiamente
costretto a non fare?
(...)
Devo allontanarmi da te...
divisi, mai più potremo
agire come intimi insieme...

B. *... volevo soltanto*
amare ciò che tu avevi amato.

Se ... devi allontanare da te
la tua stessa metà,
mai non scordare, o dio,
che un giorno lei ti apparterne tutta!
... tu affonderesti te stesso,
se vedessi me schernita!

W. *Tu hai seguito felice*
la forza dell'amore:
segui ora dunque
colui che devi amare! (...)
In forte sonno
io ti chiudo:
chi poi desta l'inerme,
a lui tocca in sposa colei che è svegliata!

B. (...) *Al tuo comando*
divampi un fuoco;
ardenti fiamme
avvolgano la rupe;
divorino ... il codardo che osi
salire alla rupe mortale!

W. *Addio, intrepida,*
superba figlia!
Tu del mio cuore
sublime orgoglio!
Addio! Addio! Addio! (...)
se devo perdere
te che io amo,
arda per te un fuoco nuziale
quale per una sposa mai non arse! (...)
E uno solo possa liberare la sposa,
che più libero sia di me, il dio!

Traduzione di Franco Serpa

Solo un filo di suono avvita su se stessa la collera paterna per la legge violata, mentre la voce della valchiria parte nuda e inerme, priva di appoggio in orchestra, per poi salire sempre più sicura nella sua difesa della verità ultima degli affetti

Arthur Rackham, illustrazione tratta da *L'oro del Reno e la Valchiria*, Heinemann, 1910

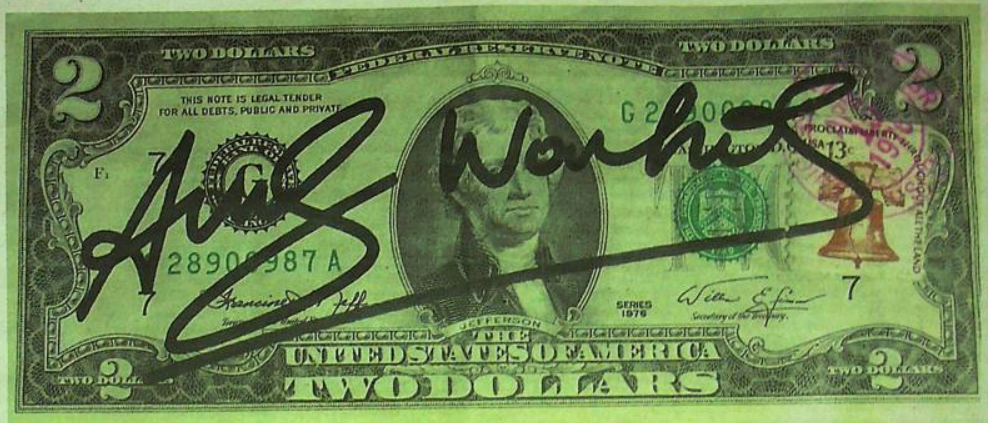
Tra il sonno e il fuoco, si scioglie la matassa dell'ira

grandi dialoghi

Gaddis

Stando al solo piano narrativo, *Jr* racconta la parabola di un undicenne, arricchito grazie a speculazioni finanziarie fittizie; ma la rivoluzione, era il 1975, è nella forma

di TOMMASO PINCIO



Andy Warhol, *Two Dollars Bill*, 1976

Trionfo di voci in libertà il cui senso può sfuggire

Non a caso un'aura speciale avvolge William Gaddis, quella che gli è valsa il soprannome fin troppo indicativo di Mr Difficult. Oggi, a venticinque anni della sua scomparsa, nessuno si sogna più di contestare che egli sia un protagonista assoluto della letteratura americana di ogni tempo, oltre che il precursore del postmodernismo. La sua fama di autore ostico e oscuro induce tuttavia molti lettori a tenersi alla larga dalle sue opere perché di inespugnabile decifrazione, a cominciare proprio da *JR*, considerato il suo capolavoro indiscusso.

Che Gaddis sia difficoltoso all'inverosimile se non addirittura illeggibile è vero solo in parte. Venire a capo di *JR* non è certo una passeggiata, ma gli ostacoli maggiori possono essere agevolmente superati se ci si dispone a leggerlo alla maniera in cui un investigatore ascolta un'intercettazione ambientale, ovvero pescando in un mare di parole, all'apparenza futili e confuse, le informazioni necessarie per farsi un quadro mentale del contesto. Si dirà che a questo modo ci viene sottratto il piacere distensivo della lettura. Può anche essere. In compenso ci vediamo offerto il gusto di origliare un fiume di conversazioni, dialoghi, battibecchi. Non è forse vero che dietro alla voglia di storie si nasconde il desiderio strisciante di intrufolarsi nei segreti altrui? Il punto è se il gioco vale la candela ovvero se c'è qualcosa che valga la pena di origliare.

Nei romanzi tradizionali, la voce cui prestiamo davvero ascolto è in sostanza una: quella narrante. E più questa voce ci avvolge e ci avvince, più vi ci abbandoniamo fiduciosi, perché, un po' alla maniera di Virgilio con Dante, ci faccia da guida. Essendo un trionfo di voci, quando non una vera e propria cacofonia, *JR* non offre aiuto alcuno al lettore. Del resto è un'opera degli anni Settanta, un periodo in cui sperimentazione e sovvertimento delle più consolidate convenzioni erano all'ordine del giorno.

Soldi e parole, entità volatili

Prendete il dialogo riportato qui accanto: Ann Bast ha ragione nel dire che il signor Coen non è un estraneo. Ne storpia un po' il nome, infilandoci un'acca che in effetti non c'è, nondimeno ha ragione. Quello che lei chiama il signor Cohen è l'avvocato della famiglia Bast, che sta tentando con molta fatica di mettere ordine in una grossa eredità la cui spartizione rischia seriamente di complicarsi. L'avvocato vorrebbe tanto riportare la conversazione con Anne e Julia Bast sui giusti binari, discutere di cose concrete, ma le due sorelle persistono nel rivangare in maniera erratica e sconclusionata vecchie storie di famiglia. Parlano delle bizzarre ultime volontà del loro padre e di busti presi a colpi di remo affinché affondino nelle acque del porto di Vancouver, busti che peraltro forse non sono mai esistiti. A fare ordine è chiamato il lettore che si avventura in *JR*, di cui questo delirante dialogo costituisce l'inizio. Salvo occasionali quanto sparute intromissioni, somiglianti più alle indicazioni di una sceneggiatura che alle descrizioni di un romanzo, l'autore lascia infatti che i personaggi si perdano nelle loro chiacchiere, ne riporta pedissequamente le parole senza preoccuparsi di specificare dove, quando e da chi vengano pronunciate. Non lima in alcun modo gli errori di sintassi, le ripetizioni, le frasi lasciate a metà, le tante incongruenze tipiche del parlato. E si comporta a questo modo non per poche pagine ma per l'intero romanzo, che essendo di mole più che ragguardevole si presenta dunque come una gigantesca trascrizione di cose dette il cui senso rischia costantemente di sfuggire.

William Gaddis ha tuttavia dichiarato che *JR* è «per molti versi un romanzo tradizionale» e visto che non era certamente il tipo del rivoluzionario, né un uomo incline alle sparate gratuite, c'è da credergli. Non resta quindi che domandarci cos'è un romanzo e come agisce sulla nostra sensibilità. Pensiamo allora al mondo in cui romanzi cosiddetti tradizionali sollecitano costantemente la nostra capacità di immaginare luoghi e persone, colori e sapori, profumi e sensazioni. Di fatto, quando leggiamo un romanzo noi vediamo. Con i soli occhi della mente, ma vediamo.

Origliare una conversazione o ascoltare una voce al telefono, come capita in *JR*, ci lascia invece al buio. Sentiamo un suono che proviene da un altrove, ma i nostri occhi vedono soltanto il luogo in cui ci già troviamo. In teoria, nulla ci vieterebbe di immaginare chi c'è all'altro capo della linea e da dove ci parla, ma immaginare nelle condizioni di *JR* — senza una guida, senza qualcuno che ci dica cosa vedere — è assai più difficile. Le immagini si fanno più astratte perché tutto ciò che abbiamo è una voce senza un corpo. Abbiamo parole che restano chiacchiere ovvero parole e, si sa, *verba volant*.

Anche il denaro è volatile. Volatile alla maniera delle parole, tant'è che si dice anche *money talks*. E c'è ancora un altro elemento che accomuna il denaro alle parole. Come la voce, il denaro emana da un corpo. Non un corpo in carne e ossa, ovvio, bensì un qualcosa al contempo impalpabile e concreto. Il corpo del denaro è il suo valore. All'inizio di *JR* le sorelle Bast rievocano il momento in cui, bambine, videro una banconota per la prima volta. Erano abituate a pensare al valore del denaro come a un oggetto tangibile – moneta sonante, dollari d'argento. Faticavano a capacitarsi che un pezzo di carta potesse essere altrettanto prezioso se non di più. Possiamo forse biasimarle?

Stringi stringi, una banconota è priva di valore intrinseco; attesta soltanto una promessa, l'impegno di rimettere al portatore la somma indicata, tant'è vero che in origine la carta moneta era chiamata *promissory note*. Accettare denaro in cambio di merce significa credere sulla parola che un giorno ci verrà dato quanto ci spetta. In altri termini, è pura parola, linguaggio al netto della sua polpa, il significato. Allo stesso modo, i personaggi di *JR* sono pura voce, possiamo ascoltarli parlare ma non vedere i loro corpi. Su un piano strettamente narrativo, le loro parole servono a ricostruire l'incredibile parabola di un undicenne – il JR del titolo – che malgrado la sua giovanissima età riesce a creare un gigantesco impero economico grazie a una serie di speculazioni finanziarie fittizie.

Il primo affare, 9000 forchette

Il primo affare JR lo realizza rivendendo all'esercito novemila forchette da picnic, originariamente appartenenti alla marina, e quando un suo compagno di scuola gli chiede perché l'esercito le abbia comprate direttamente dalla marina, il bambino affarista fornisce una risposta in cui è condensato il mistero del denaro ma soprattutto dell'America: «Come faccio a saperlo, si fa così e basta». Uscito nel 1975, *JR* avrebbe dovuto essere accompagnato dal sottotitolo *a novel about futures*, ovvia e ironica allusione agli strumenti derivati della finanza in cui si percepisce una altrettanto ovvia ambizione di preconizzare i tempi a venire. E va dato atto che Gaddis ha in effetti anticipato l'economia sempre più inafferrabile, eterea e fluttuante del mondo globalizzato.

JR è in fin dei conti il romanzo del confine tra il primo e il dopo. Al di qua della linea si trova il tempo di Gaddis, un tempo in cui le persone credevano ancora di contare in quanto individui e di poter dire la loro, al di là ci siamo noi con tutto quel che ciò comporta.

In questo scambio di battute le due sorelle Bast insistono nel rivangare in maniera sconclusionata vecchie storie di famiglia, mentre Cohen, il loro avvocato, sta tentando di riportare la conversazione sulla complicata spartizione di una grossa eredità

da WILLIAM GADDIS, «JR», ALET EDIZIONI 2009

«Moneta . . .?» con una voce che era un fruscio.

«Carta, sì.»

«E non l'avevamo mai vista. Cartamoneta.»

«Non avevamo mai visto cartamoneta prima di venire qui sulla costa orientale.»

«Aveva un aspetto così strano la prima volta che l'abbiamo vista. Senza vita.»

«Nessuno avrebbe detto che valeva qualcosa.»

«No, non dopo aver sentito il tintinnio degli spiccioli di nostro padre.»

«Quelli erano dollari d'argento.»

«E mezzi dollari d'argento, sì, e quarti di dollaro, Julia. Quelli dei suoi allievi. Lo sento ancora. . .»

Il sole, incassato in una nuvola, dilagò improvvisamente sul plancino, rompendosi tra le foglie degli alberi là fuori.

«Quando veniva sulla veranda, come tintinnava mentre camminava!»

«Costringeva gli allievi, quando facevano le scale, a tenere sul dorso delle mani i quarti di dollaro che gli portavano. Faceva pagare la lezione cinquanta cent, vede signor. . .»

«Coen, senza l'acca. Ora, se le signore. . .»

«Ma sì, è proprio come quella storia delle ultime volontà di nostro padre, che il suo busto venisse affondato nel porto di Vancouver e le sue ceneri fossero sparse sull'acqua, di James e Thomas che uscirono con la barca e tutt'e due menavano grandi colpi sul busto con i remi perché era cavo e non voleva andare a fondo, e intanto che erano là fuori cominciò a venire una burrasca, e il vento gli soffiava la cenere nella barba.»

«Non è mai esistito un busto di nostro padre, Anne. E non ricordo che lui sia mai stato in Australia.»

«Era quello che volevo dire, come nascono tutte queste storie.»

«Sì, ma non mi sembra il caso di rivangarle davanti a un perfetto estraneo.»

«Non direi che il signor Cohen sia un estraneo. Conosce i nostri affari meglio di noi.»

Traduzione di Vincenzo Mantovani

grandi dialoghi

Salinger

Veterano della seconda guerra, J.D. Salinger conosceva la nausea dei reduci: da qui il suo racconto, che uscì sul New Yorker l'8 aprile 1950

Devon, poche settimane prima dello sbarco in Normandia. Un sergente della U.S. Army incontra una tredicenne, orfana di guerra: lei imbastisce una ricercata conversazione, lui risponde in discorso indiretto. L'anno dopo, in Baviera, dimesso dal ricovero per esaurimento, trova una lettera di lei (e non solo)

di ALESSSANDRO CARRERA

Forse nessuna rivista americana ha mai raggiunto la reputazione del «New Yorker» tra gli anni Quaranta e gli anni Cinquanta. Non era insolito che uno scrittore si impegnasse per lungo tempo alla revisione di una storia che alla rivista era piaciuta, ma non abbastanza per guadagnarsi il visto si stampi.

J.D. Salinger lavorò un anno al rifacimento di «Un giorno ideale per i pesci banana», il racconto che lo rese famoso, e mesi interi per sfrondare di sei pagine la prima versione di «Per Esmé – con amore e squallore», pubblicato l'8 aprile del 1950 (entrambi poi inclusi nei *Nove racconti* del 1953).

Salinger non ricevette mai così tante lettere come per la sua Esmé, almeno fino a quando, nel 1951, non pubblicò *Il giovane Holden*. Molte gli arrivarono da veterani della guerra da poco finita. Salinger era uno di loro, aveva visto tre battaglie campali anche se non in prima fila (per via della sua buona conoscenza del francese e del tedesco era un sergente maggiore del controspionaggio), ma era stato tra i primi ad entrare a Kaufering IV, sottosezione di Dachau, dove aveva sentito quell'odore di carne bruciata che, come poi disse, lo accompagnò per sempre. Sapeva che cos'era il «disordine da stress post-traumatico», anche se allora non lo si chiamava così. Conosceva la nausea verso il mondo di cui soffrivano i reduci e che l'America del dopoguerra aveva subito voluto cancellare. I veterani che lessero «Per Esmé» capirono e lo ringraziarono.

Dopo la resa della Germania

Il racconto è diviso in due parti. Per penetrare nello strano incantesimo del dialogo che occupa la prima parte bisogna iniziare da un breve passaggio della seconda: siamo in Baviera, alcuni mesi dopo la resa della Germania. Un sergente della U.S. Army di cui non sappiamo il nome (è il «Sergente X»), appena dimesso da un ricovero per «esaurimento nervoso», non si decide ad aprire le lettere che gli sono arrivate nel frattempo. Una donna appena arrestata aveva tra le sue cose un libro di Joseph Goebbels. Il sergente lo apre e rilegge ancora una volta una nota che la donna ha scritto a penna sul risguardo: «Buon Dio, la vita è un inferno». Quelle parole, vergate da una nazista, gli sembrano più vere della vittoria degli Alleati.

Retrocediamo alla prima parte. Siamo a Devon, in Inghilterra, aprile 1944, poche settimane prima dello sbarco in Normandia. Il sergente, che ora parla in prima persona, ha notato nella chiesa locale una ragazza di tredici anni che canta divinamente, ma senza mostrare alcuna passione. La ragazza si è accorta di essere osservata e più tardi, in una sala da tè dove arriva accompagnata dal fratellino minore e dalla zia, attacca discorso con il sergente: «Lei mi sembra molto intelligente, per un americano».

Si badi, siamo già all'inferno. La ragazza ha perso il padre in Africa e la madre, presumibilmente, sotto un bombardamento. Ma

da J. D. SALINGER, «PER ESMÉ - CON AMORE E SQUALLORE», EINAUDI 1962

– Lei mi sembra molto intelligente, per un americano, – meditò la mia ospite.

– Le dissi che la sua era un'osservazione molto snob, a rifletterci un momento, e che speravo che fosse indegna di lei.

Lei arrossì, conferendomi automaticamente quella statura mondana che m'era finora mancata. – Sarà. Ma quasi tutti gli americani che ho visto si comportano come animali. Stanno sempre a prendersi a pugni, e insultano tutti quanti e... lo sa che cosa ha fatto uno di loro? Uno di loro ha gettato una bottiglia di whisky vuota dentro la finestra di mia zia. Per fortuna, la finestra era aperta. Ma le sembra una cosa intelligente?

– Non mi sembrava affatto, ma non lo dissi. Dissi che molti soldati, in molte parti del mondo, erano lontani da casa e che ben pochi di loro avevano avuto una vita facile. Dissi che non ci voleva molto a capire queste cose, o almeno, così mi pareva.

– Sarà, – disse la mia ospite senza convinzione. Si toccò di nuovo la testa con la mano, raccolse qualche rada ciocca afflosciata e cercò di coprirsi le orecchie. – Ho i capelli fradici, – disse. – Ho una testa che fa paura –. Alzò gli occhi su di me.

– Sono molto ondulati, quando sono asciutti.

– Si vede. Anche così, si vede.

– Non proprio ricciuti, ma molto ondulati, – disse. – È sposato, lei?

Dissi che lo ero.

Lei annuì. – È profondamente innamorato di sua moglie? O è una domanda troppo indiscreta?

Dissi che alla sua prima indiscrezione l'avrei avvertita.

Lei spinse le mani e i polsi più avanti sul tavolino, e ricordo che mi venne la tentazione di intervenire in qualche modo a proposito di quel suo enorme orologio; magari suggerendole di provare a portarlo intorno alla vita.

– Di solito non sono eccessivamente estroversa, – disse, e mi guardò per vedere se conoscevo il significato della parola. Ma io non mi lasciai sfuggire il minimo indizio, né in un senso né nell'altro. – Sono venuta al suo tavolo perché m'è sembrato che lei si sentisse estremamente solo. Lei ha una faccia estremamente sensibile.

Dissi che aveva ragione, che infatti m'ero sentito solo e che ero contento che fosse venuta al mio tavolo.

–Mi sto esercitando a essere più compassionevole. Mia zia dice che sono una persona terribilmente fredda, – disse, e di nuovo si toccò la sommità della testa. – Abito con mia zia. È una persona estremamente buona. Dopo la morte di mia madre, ha fatto tutto quanto era in suo potere perché Charles e io ci sentissim o a nostro agio.

–Mi fa piacere.

– La mamma era una persona estremamente intelligente. Molto sensuale, sotto molti aspetti –. Mi guardò con una sorta di ingenua perspicacia. – Mi trova terribilmente fredda, lei?

Le dissi di no, assolutamente anzi, tutto il contrario. Le dissi il mio nome e le chiesi il suo.

Lei esitò. – Il mio nome di battesimo è Esmé. Ma preferirei non dirle il mio cognome, per il momento. Ho un titolo, e c'è il rischio che lei sia di quelli cui i titoli fanno colpo. Con gli americani succede, sa?

Traduzione di Carlo Fruttero

«1943 Indiana, A Soldier And A Girl Saying Goodbye», foto d'epoca restaurata e colorata da Marie-Lou Chatel

Una grazia forbita e venata di assurdo

«ha un titolo», è una piccola nobildonna, e dopo aver detto di chiamarsi Esmé, preferisce non divulgare il suo cognome. Non davanti a un americano, visto che i soldati americani di stanza a Devon «si comportano come animali». Però il sergente appare educato, sensibile, e si sente solo. Un'aristocratica orfana di guerra, padrona di un linguaggio singolarmente forbito, forse non rinuncia alla sua dignità se si mette a parlare con lui. Definendolo «molto intelligente» di fatto lo mette in questione. In un certo senso gli chiede di svelare i suoi titoli e qual è il suo casato, anche se solo mentale. Esmé è abbastanza democratica per pensare che, in assenza di titoli, l'intelligenza li può sostituire. Ma il suo attaccare discorso ha uno scopo: vuole sapere cosa sono l'amore e lo squallore.

Il sergente non è sicuro che la ragazza sappia davvero cos'è lo squallore, ma c'è un errore nella vita, un torto iniziale così profondo che non lo si può nemmeno verbalizzare. Squallore può non essere il termine giusto per definirlo, ma ce n'è forse uno migliore?

Nel corso del dialogo, Esmé viene spesso interrotta dal rumoroso fratellino, verso il quale dimostra una pazienza al limite dell'indifferenza senza mai varcarlo, quel limite. Non ha ancora imparato ad essere compassionevole. Né ha avuto il tempo di imparare ad amare. Ma porta al polso un orologio troppo grande per lei; è quello di suo padre, sul quale lo sguardo del sergente si fissa ipnotizzato. Potrebbe quasi farle da cintura.

Il dialogo non è simmetrico. Non è scritto battuta contro battuta, non è l'equivalente verbale di un campo-controcampo cinematografico. Salinger e Hemingway si conoscevano e si stimavano, ma i dialoghi di Salinger stanno all'opposto di quelli di Hemingway. Se toccano la verbosità, il loro fine è dirci che quel certo personaggio è condannato a essere verboso. Ma Esmé non è verbosa. Piuttosto, attraverso di lei parla il Mondo. Quando pronuncia la frase: «Di solito non sono eccessivamente estroversa» dietro il suo dire si apre lo spazio di tutti coloro che in qualsiasi circostanza e in ogni tempo hanno formulato quella frase. Esmé è una sonda semantica, parla in prima persona come se parlasse in terza. Il sergente americano è per lei sia un soggetto da laboratorio sia colui che ha l'autorità di giudicarla. Esmé vuole sapere se il sergente, che ha attraversato lo squallore, è ancora capace di amare sua moglie. È questa la risposta che vuole portare con sé.

Il sergente non ha più nessun rapporto con il Mondo dal quale vengono le parole di Esmé. Risponde in discorso indiretto. Si trattiene, e ciò è necessario per la logica del racconto. La sua occasione deve ancora venire, e quando verrà sarà in terza persona.

Un anno dopo, infatti, quando il «Sergente X» reduce dall'ospedale si decide ad aprire il pacco che gli ha mandato Esmé, trova l'orologio, e anche per lui il tempo ricomincia a scorrere. Ma non incontrerà più Esmé, nemmeno quando lei anni dopo lo inviterà al suo matrimonio.

Tutto è già stato sofferto

Nel suo dettagliato *Huck's Raft: History of Childhood in America* (Harvard 2004), Steven Mintz dedica un paragrafo al giovane Holden come archetipo del ribellismo post-bellico, ma non menziona gli altri adolescenti di cui è popolata l'opera di Salinger: Franny, Zooey, Teddy, i primi anni di Seymour. Forse perché adolescenti non lo sono affatto. Sono *pueri seniles*, dotati di una grazia giovanile unita alla consapevolezza della vecchiaia. Da loro dovrebbe trasparire una calma senza l'ombra dell'apatia, una saggezza senza il peso della disillusione, una padronanza della mente senza la superbia dell'esperienza ostentata. Ma la loro grazia è tinta d'assurdo, e con l'assurdo viene la tragedia. Hanno già sofferto tutto ciò che la loro mente, se non ancora il loro cuore, può soffrire. Come Teddy nell'ultimo dei *Nove racconti*, possono andare incontro a un destino che ad altri – ma non a loro, che sanno già ogni cosa – apparirà ingiusto e crudele.

Oppure, come Esmé, potranno salvarsi dallo squallore e perfino giungere all'amore – non sappiamo se il suo matrimonio sarà felice, ma non importa – soltanto perché hanno appreso lo squallore e hanno imparato a tenerselo ben stretto.

grandi dialoghi

Yehoshua

Lo scrittore israeliano sceglie, per *Il signor Mani*, una forma che presuppone la presenza di un altro, di cui non si può sentire la voce

Messa in scena di un processo identitario

Lavorando attentamente sulla sintassi e sul lessico, Abraham Yehoshua compone, nel suo capolavoro, monodialoghi che si devono immaginare in ebraico, in tedesco, in inglese, in yiddish, in ladino. Situati in epoche e contesti sociali diversi

di ELISA CARANDINA

«La punizione è il farsi della memoria», scrive Nietzsche: ovvero, soltanto in quanto accusato e convocato a dare conto delle proprie azioni, l'io può emergere. Rispondendo all'accusa, l'io si dichiara colpevole o innocente: mentre si racconta davanti a un tribunale che lo vede imputato per la sofferenza dell'altro, via via l'io si definisce. È dalla paura della punizione, dunque, che nascerebbe il racconto di sé, e di conseguenza la configurazione del proprio io.

Che Abraham B. Yehoshua abbia costruito *Il signor Mani* come un'inchiesta identitaria, sviluppata in un dialogo più o meno accusatorio con l'altro e sull'altro è evidente fin da subito: le domande, infatti, cominciano già dal titolo: *Il signor Mani*, ovvero *«ma ani?»* – che in ebraico suona «io cosa sono?» – è l'oggetto dell'inchiesta.

Per rispondere, Yehoshua costruisce un percorso in cinque tappe che si muovono a ritroso nel tempo. Ognuna di queste tappe si compone di una conversazione della quale è riportata la voce di soltanto uno dei due interlocutori, tutti legati in maniere diverse alla storia della famiglia Mani. Yehoshua sceglie dunque una forma che presuppone la presenza di un altro di cui non si può sentire la voce: l'effetto è quello di ascoltare qualcuno impegnato in una conversazione telefonica. E, infatti, già nel primo segmento del romanzo, si allude a questa esperienza: le telefonate, quelle fatte e quelle perse, hanno un ruolo importante nello sviluppo della vicenda e della conversazione.

Non avendo a disposizione una parte del dialogo, i lettori sono chiamati a prendere il posto dello scrittore: «Un libro meraviglioso che io devo leggere e scrivere al tempo stesso», così definisce l'inchiesta che gli è stata affidata il tenente che nel terzo monodialogo è incaricato di giudicare l'operato di uno dei tanti signor Mani che popolano il romanzo.

Una rete di allusioni

Ogni monodialogo è anticipato e preceduto da una descrizione della vita dei personaggi, prima e dopo il momento isolato narrativamente. Da una tappa all'altra, in una fitta rete di allusioni, il tracciato dei diversi signor Mani viene delineato di generazione in generazione, isolando momenti chiave della storia del popolo ebraico, secondo il modello delle *toledot* – al contempo genealogia, storia di questa genealogia, storia o cronaca *tout court*. Di generazione in generazione, nel *Signor Mani* questo movimento si sviluppa a ritroso nel tempo, nello spazio e nella lingua scelta da Yehoshua che si muove con il racconto: scritto integralmente in ebraico, il romanzo ospita al suo interno anche altre lingue.

Se la prima conversazione per una voce sola si svolge in ebraico, la seconda si deve immaginarla in tedesco, la terza in inglese, la quarta in yiddish, la quinta in ladino. Lavorando attentamente sulla sintassi e sul lessico, rendendo letteralmente espressioni di altre lingue, Yehoshua compone così in ebraico dialoghi pronunciati in altre lingue e in epoche e contesti sociali molto diversi: dal qibbutz Mashabé Sadé nel 1982 all'Atene del 1848, passando per Creta nel 1944, Gerusalemme nel 1918, e la Galizia nel 1899.

Tutti questi elementi costruiscono un complesso percorso che si sviluppa come messa in scena di un processo di costruzione identitario. Il verdetto si trova nell'ultima sezione, dove Abraham Mani supplica Rabbi Shabtai, vittima di un colpo apoplettico che lo rende incapace di parlare, di esprimersi sul proprio operato.

In realtà, Abraham si è già giudicato e condannato da solo «alla massima pena» e ora si presenta di fronte a un rabbino incapace di articolare la parola per estorcergli quella sentenza che egli stesso ha già pronunciato, assumendo il ruolo dell'accusa. Nella scena finale, il signor Mani si racconta e si definisce come colpevole anche dell'assenza altro, formalmente espressa nell'uso del monologo che, contrariamente al resto del romanzo, prende il sopravvento solo in questa parte conclusiva della narrazione.

Nessuna replica è possibile

La fine della possibilità di un dialogo coincide con la fine dell'inchiesta sull'io e viceversa: occupando allo stesso tempo il posto dell'io e quello dell'altro, il signor Mani si esprime in una modalità narrativa che non consente repliche, interruzioni, obiezioni. La solitudine di questo individuo è quella che ciascuno di noi sperimenta quando si ritrova a voler dire qualcosa, ma realizza che è ormai troppo tardi, perché l'altro non c'è più; o troppo presto, perché l'altro non c'è ancora. È in questa assenza che ci convinciamo di essere davvero noi stessi, se non addirittura la versione migliore di noi stessi: ciò che avremmo voluto essere nel passato o speriamo di essere nel futuro e che, più di tutto, è nostalgia per un altro con cui avremmo, ancora o già, voglia di parlare.

Proprio per questo, il monologo finale del *Signor Mani* si risolve non solo nell'ammissione di quella colpa che costituisce l'io ma, anche, nella più chiara dichiarazione del fatto che l'io si definisce a partire dal lutto dell'altro: la sua assenza ci costringe a interpretare anche la sua parte, in quelle conversazioni che non potremo più avere.

da «IL SIGNOR MANI», EINAUDI 1994

«Ma anche se è vero che sono sparita, mamma, sono sparita solo per poco, che ragione avevi di preoccuparti tanto...

– Ma io si che ho telefonato, mamma. Ho telefonato eccome, mercoledì sera, da Gerusalemme...

– Certo, mercoledì ero ancora a Gerusalemme, anche ieri...

– Anche ieri, mamma, sì, e anche oggi, ma avevo lasciato un messaggio...

– Com'è che non l'hai avuto?

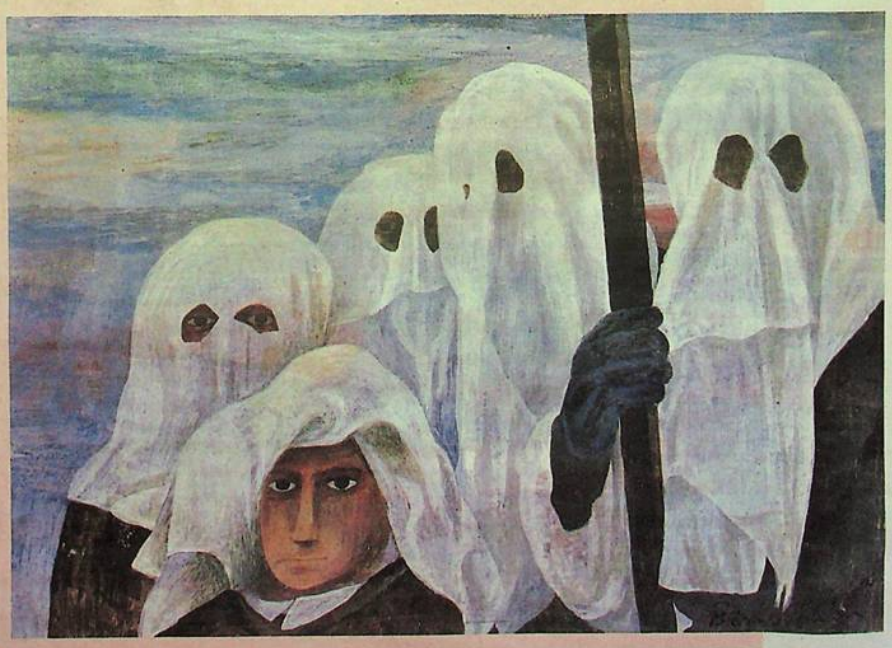
– Oh, Dio santo, mamma, non dirmi che il mio messaggio è andato perso un'altra volta!

– Che ne so… chi mi ha risposto al telefono...

– Uno dei ragazzi tedeschi venuti a lavorare qui...

– E io cosa ci potevo fare, mamma? Non è mica colpa mia se in tutto il kibbuz non c'è nessuno disposto a rispondere in refettorio, dopo cena, perché nessuno ha voglia di mettersi a correre, al freddo, fra le case, a cercare chi vogliono al telefono. Provati tu, una volta, a telefonare al kibbuz di sera tardi, d'inverno, e a parlare in inglese, da lontano, con un ragazzo mezzo drogato, che non sa più come si tiene una matita in mano, e allora forse capirai che non è poi così giusto da parte tua ostinarsi con tanto fanatismo contro l'installazione di telefoni personali, come se la vittoria o la sconfitta del socialismo dipendessero dai telefoni. In altri kibbuz il telefono in ogni appartamento fa già parte della vita quotidiana...»

Traduzione di Gaio Sciloni



Ben Shahn, *The burial society*, 1944

grandi dialoghi

Aleichem

Nel 1894, all'uscita di *Tewje il lattaio*, lo scrittore yiddish disse che avrebbe riportato le parole del protagonista risparmiandosi la fatica di descriverlo

di ROBERTA ASCARELLI

Fin dall'infanzia Solomon Naumovic Rabinovic – nato a Perejaslavl, Impero russo, nel 1859 e morto a New York nel 1916 – aveva due sogni: essere favolosamente ricco e trasformare lo yiddish in una lingua letteraria paragonabile addirittura al russo. Il primo sogno lo spinse a frequentare con assiduità le borse di Kiev e di Odessa, dove sperperò il considerevole patrimonio della moglie; dal secondo sogno nacquero invece capolavori indimenticabili, tradotti in decine di lingue, trasformati in testi teatrali, in film hollywoodiani, in musical. Scelse come pseudonimo Sholem Aleichem, che certifica la sua eccentricità tra gli esteti e i decadenti del fin de siècle europeo: un nome strampalato e un po' ridicolo con il suo doppio significato («la pace sia con te» e «salve, come stai?») che suggerisce empatia e strette di mano lungo il perimetro di una commedia umana che, dallo shtetl ebraico, si proietta verso l'universale.

Nelle sue pagine troviamo storie di uomini semplici che cercano di barcamenarsi tra tradizione e modernità, lottano con la miseria e le ingiustizie, costantemente sequestrati da sogni, delusioni e ancora illusioni, sperando, alla fine, di essere almeno un po' felici.

Ispirato da Gogol e innamorato del teatro, Sholem Aleichem amava far parlare i suoi personaggi sapendo che il mondo ebraico, e quello orientale in modo particolare, non trovava consistenza solo nei libri (che pure Rabinovic conosceva bene) ma nelle tante voci del suo popolo. Era tanto affascinato dalla varietà timbrica e, soprattutto, dalle meshugas, la vertiginosa energia idiomatica dello yiddish, che nella sua opera (i ventotto volumi della edizione ufficiale che coprono a malapena la metà della sua produzione), per quanto varia e disomogenea, ciò che prevale è la varietà semantica e lo slancio ritmico.

In *Tevje il lattaio*, considerato il suo capolavoro, anche grazie al grande successo del film che lo riprende, *Il violinista sul tetto* del 1971, Sholem Aleichem fa risuonare le molte cadenze locali e culturali dello yiddish intrecciandolo con accenti russi, calchi ebraici, reminiscenze anche inventate dell'aramaico. Del resto, i capolavori di Sholem Aleichem sono tutti rivolti all'«immaginazione verbale» (vort-fantazye), scritti per essere messi in scena o declamati, come peraltro faceva in letture memorabili il loro autore, che orchestrava il flusso del linguaggio riportando nella pagina scritta tutte le caratteristiche della vocalità.

Storia di un uomo candido

In *Tevje il lattaio* è dominante tra tutte le voci quella del protagonista: «La storia me l'ha raccontata Tevje stesso mentre si trovava davanti alla mia dacia con il suo cavallo e il suo carretto a pesare burro e formaggio. La storia è interessante, ma Tevje lo è mille volte di più! Io trascrivo la storia con le sue stesse parole e mi risparmio la fatica di descriverlo, visto che è lui stesso a descriversi», chiarisce Sholem Aleichem nel 1894 annunciando la pubblicazione del romanzo di un uomo candido con cinque figlie da sposare, molta fede e non poche angosce.

Nel suo inarrestabile monologo, il lattaio riporta in modo più o meno corretto il linguaggio di tutti coloro che incontra dando vita a una sequenza variegata di dialoghi, che nessuna traduzione potrà restituire: la continua polemica con la moglie Golde, conservatrice e brontolona almeno quanto lui è bonario e accomodante, gli accorati discorsi con le figlie ribelli che seguono le promesse dell'amore e che, per farsi capire – e perdonare – dai genitori scelgono il vocabolario dei sentimenti, le infinite conversazioni con clienti, mezzani, vicini e stranieri.

Benedizioni, maledizioni, proverbi, preghiere, racconti vengono via via proposti da personaggi diversi nelle forme più varie. Stupefacenti anche i salti stilistici nei quali si riflettono differenze sociali o religiose e che appaiono in modo esemplare nella conversazione di Tevje con le eleganti signore che parlano uno yiddish raffinato, scambiato dal protagonista per aramaico, o in quella con il pope che gli comunica in un linguaggio burocratico la fuga di una delle figlie, cercando inutilmente di rabbonirlo.

Tra i tanti dialoghi proposti dal romanzo essenziale è quello strano e squilibrato tra Tevje e lo stesso Sholem Aleichem che il protagonista cerca, interroga, osserva, blandisce, cercando inutilmente di scalfirne il silenzio.

La sua presenza rispettata e schiva accoglie negli anni la narrazione torrenziale del lattaio, obbligando con discrezione il protagonista a mettere un po' di ordine tra le ossessioni e le passioni di una vita sconnessa e a soffermarsi paziente sulle grandi questioni etiche e religiose in cui confusamente si dibatte.

È un dialogo asimmetrico e intenso che disegna un percorso moderatamente terapeutico attraverso il quale il protagonista, tra delusioni e consapevolezza – qui come in ogni romanzo 'classico' di formazione –, giunge a «diventare quello che era», cioè semplicemente un «uomo di ieri», che non vuole rinunciare alla sua porzione di affetti e serenità.

In *The Worlds of Sholem Aleichem* (edito da Schocken nel 2013) Jeremy Dauber scrive che quella vissuta da Tevje è una *talking cure*, suggerendo così una vicinanza anticipatrice tra quello scrittore muto e uno psicoanalista. Un paragone suggestivo, ma troppo lontano dall'universo umano e culturale di Sholem Aleichem – che pure citerà la psicoanalisi esplicitamente, e non senza diffidenza, nel racconto «Tre vedovi» del 1907 – per essere plausibile. C'è semmai per Rabinovic, come del resto per Freud, l'ombra di una figura centrale nell'ebraismo orientale quella del rebbe chassidico, guida carismatica di gran parte degli ashkenaziti e solido patrimonio mitico anche di coloro che tra Ottocento e Novecento avevano scelto la assimilazione.

Echi della figura di Giobbe

Pregando o tacendo, ascoltando liti, dubbi, speranze di un microcosmo tumultuoso, queste figure distanti e autorevoli trovano nella Scrittura e in una profonda conoscenza dell'animo umano risposte e consolazioni per i problemi di esistenze precarie e di un cuore devoto.

In *Tevje il lattaio*, Sholem ripropone quel modello di relazione in una tessitura mondana, aperta e problematica: è uno scrittore in questo caso che contiene e orienta la vita del protagonista permettendogli di narrare senza timori la sua storia e accogliendola come giudice benevolo, fino alla (moderata) pacificazione finale. Ma oltre la fantasmagoria delle voci e l'idealizzazione etica e sociale dello scrittore che assume orgogliosamente su di sé alcuni dei caratteri del rebbe, echeggia potente in questo 'dialogo a una voce sola' la figura di Giobbe l'uomo che si narra al Signore senza avere risposta e che ritorna da protagonista, creatura tra le creature, nell'immaginario di una generazione di artisti in cerca di parole nuove, capaci di unire gli uomini tra loro e di collegare un «io» a un «Tu» trascendente e sempre più silenzioso.

da SHOLEM ALEICHEM, «TEWJE IL LATTAIO», BOLLATI BORINGHIERI 2020

«Sapete, signor Tewje», mi dicono le due donne, «non sarebbe forse una cosa tanto sciocca, se noi, così come stiamo qui ora, salissimo sul vostro carro e voi vi prendeste la briga, non vi sia detto per comando, di portarci a casa, a Boiberik. Che cosa ne dite?».

«La proposta calza», dico, «come il verso che paragona la vita a una pentola rotta: io vengo da Boiberik e voi andate a Boiberik. È come il gatto che nuota sull'acqua!» «Beh? Che male c'è?» dicono. «Non sapete che cosa si fa in simili casi? Un uomo istruito sa come cavarsela: volta il carro e ritorna indietro. Non abbiate paura, signor Tewje», dicono, «potete essere sicuro; se voi, come Dio vuole, ci riportate a casa sane, noi ci auguriamo tante malattie, se voi non sarete ricompensato».

«Parlano aramaico», penso fra me, «non è il parlare di gente comune!» E mi vengono in mente spettri, streghe, spiriti cattivi, colera. «Cretino, figlio di un corvo», penso fra me. «Perché stai là piantato come un chiodo? Salta sulla carrozza, mostra la frusta al tuo cavallo e scappa! »

Traduzione di Lina Lattes

Amine El Bacha, *The Enchanted Neighbourhood*, 2004

Un po' d'ordine, prego, tra le sue passioni

Nel suo inarrestabile monologo, il lattaio riporta più o meno correttamente il linguaggio di tutti coloro che incontra, dando vita a una sequenza variegata di dialoghi: il principale, strano e squilibrato, oppone Tewje al suo autore, interrogato e blandito dal personaggio cui ha dato vita

grandi dialoghi

Sorokin

Nel suo romanzo di esordio, *La coda*, del 1982-3, Vladimir Sorokin mette in fila personaggi senza una precisa identità, per una merce che nessuno sa cosa sia

Chiacchiericcio di un serpente umano

Il lettore tende spasmodicamente l'orecchio per tentare di riconoscere, nell'incessante flusso verbale, il ritorno di alcuni personaggi, che l'autore fa parlare in una variante moscovita del russo, elevando a dignità letteraria la lingua della strada

di VALENTINA PARISI

Sonia Delaunay-Terk, *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*, 1913

In una serie di dipinti degli anni Ottanta, Il'ja Kabakov, capostipite del concettualismo moscovita recentemente scomparso, incollava al centro della tela un utensile di cucina (una tazza o una grattugia, ad esempio), per poi riportare ai margini del quadro il botta e risposta di due invisibili personaggi che si interrogavano (talora invano) sull'identità del proprietario di quell'oggetto tanto banale. Allo stesso modo viene da chiedersi a chi appartengano le voci che, di volta in volta, affiorano nell'ininterrotto e interminabile dialogo polifonico in cui si condensa il primo romanzo di Vladimir Sorokin, *La coda*, scritto nel 1982-83, uscito due anni più tardi a Parigi sulla rivista *émigré* «Sintaksis» e tempestivamente tradotto per Guanda da Pietro Zveteremich nel 1988. Rinunciando ad attribuire una irrefutabile identità ai suoi parlanti (diversamente da quanto avverrebbe in genere nel testo di una pièce teatrale o in una sceneggiatura), Sorokin eleva l'atto che li accomuna – il trascorrere ore e ore, pagine e pagine, in coda, in un quartiere indefinito di Mosca, nella speranza di impadronirsi di una merce altrettanto imprecisata – a dimensioni universali e metafisiche, che trascendono l'attesa in fila come situazione pressoché abituale della quotidianità sovietica. Al contempo, costringe il lettore a tendere spasmodicamente l'orecchio, per tentare di «riconoscere» nell'incessante flusso verbale, in base al tono o a idiosincrasie linguistiche quasi impercettibili, il ritorno ciclico di alcuni personaggi – soltanto quattro (Vadim, Lena, Ljuda e il piccolo Volodja) sono infatti indicati per nome nelle repliche di chi si rivolge loro.

Immergendosi in questa trama sonora, resa dall'autore allora ventisettenne con la ammirevole disinvoltura di un ventriloquo, si ha dunque sulle prime la sensazione straniante di star cercando punti di riferimento al buio. Man mano che ci si inoltra nel testo, l'esigenza istintiva di identificare le varie voci viene tuttavia meno, mentre diventa sempre più evidente che è la coda, ovvero il dialogo stesso, il vero protagonista del romanzo. Al tempo stesso, non solo l'individualità di chi parla sembra riassorbita da quell'infinito serpente umano di cui non si distingue né testa, né coda, ma anche quella dell'autore stesso, che si nega qualsiasi forma di intervento nel copione di repliche, esclamazioni, chiacchiericci e gustosi battibecchi da lui stesso innescato.

Evocata la prosa di Cendrars-Delaunay

In ossequio alla corrispondenza fra forma e contenuto prediletta dall'arte concettuale, anche la struttura assunta visivamente dal dialogo ricalca l'immagine di una coda che, snodandosi apparentemente all'infinito, evoca una delle più geniali creazioni dell'avanguardia russo-francese di inizio secolo, ovvero quella *Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* di Blaise Cendrars che Sonia Delaunay, esattamente settant'anni prima della *Coda*, trascrisse e illustrò nel 1913 su un rotolo di carta lungo più di due metri, nell'intento di creare un *continuum* verbovisuale che avrebbe costituito il primo «poema simultaneo» della Storia, da decifrarsi in un batter d'occhio, proprio come un direttore d'orchestra legge di primo acchito una partitura. Non si sa se Sorokin, *habitué* negli anni Settanta e Ottanta degli ambienti artistici non ufficiali a Mosca, qualora avesse potuto disporre di mezzi creativamente più innovativi di quelli messi a disposizione da «Sintaksis», non avrebbe esplicitato questa potenzialità insita nel suo testo. Di certo, leggendo *La coda*, a dispetto della frammentazione introdotta nella sequenza del dialogo dalla scansione in pagine, non si può che aderire istintivamente ai movimenti scomposti e sussultori di quel coacervo di persone convenute in un solo luogo per ricevere un «qualcosa» che, pur nella sua indeterminazione, cambia incessantemente, man mano che le scorte si esauriscono e nuove merci arrivano e vengono distribuite.

Ed è proprio questa propensione degli «accodati» ad accontentarsi alla cieca di ciò che viene elargito loro a trasformare il testo di Sorokin in una potente metafora dell'esistenza umana. Nessuno sa che cosa riuscirà alla fin fine a strappare, e spassose sono le illazioni che la vox *populi* diffonde sulle effettive caratteristiche di quell'oggetto del desiderio per il cui possesso tutti sono disposti a attendere più o meno ordinatamente in fila, favoleggiando della sua provenienza straniera, che con il passare delle ore da cecoslovacca diventa svedese e poi addirittura americana…

Nel frattempo, la coda, «questo essere collettivo camaleontico e mutante» (così la definisce Zveteremich nella sua prefazione), vive di vita propria: respira, si agita, si assopisce, beve – particolarmente esilarante è il momento in cui tutti, sforzandosi di mantenere il proprio posto in fila, si spostano in un vicolo attiguo dov'è comparsa un'autobotte che serve *kvas*, la rinfrescante bevanda russa ottenuta dalla fermentazione di segale. C'è chi dopo ore e ore getta la spugna e se ne va; chi si indigna alla comparsa di misteriosi delegati che, con il beneplacito dei *milicionery*, ovvero dei tutori dell'ordine pubblico, passano davanti a tutti; chi infine come Vadim trasforma l'attesa in occasione di seduzione. E, ovviamente, la coda dialoga, senza tregua.

Per non soccombere al ronzio di fondo

La lingua riprodotta magistralmente da Sorokin, è quella variante moscovita del russo caratterizzata dall'esorbitante mutazione della «o» in «a», dalla semplificazione del sistema consonantico e dall'apocope dei nomi, già deprecata a suo tempo da Puškin e divenuta definitivamente egemone in epoca sovietica. Un linguaggio della strada, massificato, infarcito di volgarismi e intercalari sottratti a qualsiasi controllo conscio, cui l'autore, in virtù di una sapiente disposizione ritmica, conferisce dignità letteraria, elevando con il proprio romanzo un vero e proprio «inno alla discorsività umana» che conserva tuttora la sua attualità. Dialogare, o almeno provarci, è l'unico modo per non soccombere a un indistinto ronzio di fondo.

da VLADIMIR SOROKIN, «LA CODA», GUANDA 1988

Compagno, chi è l'ultimo qui?
Forse io, ma dietro di me c'è ancora una donna col paltò blu.
Allora io sarei dopo di lei?
Sì. Tornerà subito. Mettetevi dietro di me, intanto.
E voi rimanete qui?
Sì.
Perché volevo allontanarmi per un momento, letteralmente per un momento…
Sarebbe meglio aspettarla, però. Perché, se arrivano altri, che cosa le dico? Aspettate. Ha detto che si sbrigava…
D'accordo, aspetterò. E voi siete in coda da molto?
Non tanto…
E non sapete quanti capi danno a testa?
E chi lo sa… Non l'ho neppure domandato. Sentite voi, quanti ne danno?
Oggi non lo so. Ho sentito dire che ieri ne davano due.
Due?
Eh già. Prima quattro, ma poi due.
Che miseria! Allora far la coda non ha senso…
E voi fatela in due. Quelli che arrivano da fuori la fanno pure in tre.
In tre?
Già.
Ma così c'è da stare in coda tutta la giornata!
No, che dite, qui si spicciano presto. (…)
Chissà perché quella serve così adagio…
Voi la vedete?
Un pochetto.
Quella rossa non sa servire. Ieri si muoveva come una pera cotta.
Perché, è sola forse?
Sono in due.
Io non le vedo.
Venite un po' qua, di qua si vede.
Ah sì. Due. Quell'altra pare un po' più svelta.
La brunetta serve più svelta.
Ma no, tutt'e due lavorano normale, solo che c'è molta gente.
Di gente ce n'è sempre tanta. (…)
Cittadino, fate più piano perdio… sembrate un elefante…
E che? È colpa mia? È là che spingono…
Ero dietro di voi, io?
Mi sembra di sì.
E dov'è quella donna?
Se n'è andata. Ha deciso di lasciar perdere.
Ah-ah… capito. Sapete, a quanto pare non è roba cecoslovacca.
E quale?
Svedese.
Possibile?!
Che cosa? Davvero?
Bastasse per tutti!
Hai sentito, Petja? Svedese…
Allora io resto.

Traduzione di Pietro A. Zveteremich

«Questi fiori sanno di vivo»: Kawabata maestro di sensualità

GIORGIO AMITRANO, DALLA COPERTINA

Shingo è reduce da una passeggiata con sua figlia Fusako e la nipotina Satoko, che – invidiosa del kimono di un'altra bambina – si protende verso di lei per strapparle le maniche. La bambina, nel tentativo di sottrarsi, si lancia e finisce davanti a un'automobile che frena a stento. Il peggio è evitato, ma l'accaduto lascia tutti sconvolti. Adesso, Fusako e la nipote dormono e, senza che Kawabata sveli il sentimento di Shingo, il lettore percepisce con chiarezza il sollievo e il conforto dell'uomo nel trovarsi solo con la nuora. Tuttavia non può confidarle il proprio tumulto interno nell'assistere all'incidente, e il suo sospetto che la nipotina, così piccola, sia già preda dello stesso male di vivere di sua madre. Kikuko reca dei fiori da disporre in un vaso: sono gigli neri, un colore che contrasta marcatamente con la sua purezza, evocata anche dal suo nome che significa «crisantemo», emblema di bellezza e regalità.

Questo accostamento turba in qualche modo Shingo, ma nulla traspare di questa sensazione nel loro scambio di battute. Il contrasto tra l'elegante pallore di Kikuko e i fiori neri è amplificato dal riferimento di lei all'anniversario della morte di Sen no Rikyu, il grande maestro del tè morto suicida. In quell'occasione i gigli neri erano stati scelti come ornamento, e la loro tinta cupa aveva creato un contrasto impressionante con la neve caduta in abbondanza quel giorno.

Subito dopo Kikuko osserva come il nero dei gigli sia in realtà un viola scuro, che comprende al suo interno un rosso cupo. Proprio questo commento consente di avvertire la sensualità affiorante nel dialogo. Infatti, dopo una digressione in cui Kawabata descrive con precisione da botanico le caratteristiche del fiore, Shingo annusa i gigli e prorompe in un'affermazione di inattesa crudezza: «Sanno di vivo – esclama – è l'odore di una donna sporca». Shingo ha pensato, senza dirlo, a qualcosa di osceno. Invita Kikuko ad annusare i fiori, ma lei preferisce glissare. È uno dei pochissimi casi in cui nel romanzo il desiderio sfugge alla censura interiorizzata nei personaggi, e il dialogo registra una incrinatura da cui filtra, per un momento presto riassorbito nei riti della quotidianità, una verità indicibile.

Il desiderio, che era stato già suggerito dal contrasto tra il nero dei gigli e il bianco della neve, e dalla sfumatura violacea e rossastra custodita come un segreto nella cupezza del nero, invade brevemente la scena. La tensione tra suocero e nuora cresce, ma subito torna a implodere e si riassorbe senza che alcun equilibrio sia sovvertito. Kikuko arrossisce, china il capo, e riprende in silenzio il ruolo a lei assegnato nella sommessa cerimonia del vivere.

grandi dialoghi

Sokolov

Fatto di un unico, ininterrotto dialogo, *La scuola degli sciocchi* è un affresco dolente dell'Unione Sovietica al tramonto, impelagata nei sofismi dei dogmi ideologici

di MARIO CARAMITTI

Ha circolato prima sui fogli dattiloscritti della letteratura clandestina d'epoca sovietica, che si sfaldano passando di mano in mano, poi a stampa negli Stati Uniti, un romanzo che è un unico ininterrotto dialogo. Si intitola *Scuola di scemi* e l'ha scritto nei primi anni Settanta, nel desolato universo verde dell'alto corso della Volga dove si era ritirato a fare il guardacaccia, Saša Sokolov, lo scrittore di più eclatante talento del secondo Novecento russo, capace di mantenere una vorticosa intensità di parola poetica in ogni singola pagina dei tre romanzi scritti in ottant'anni: dopo il suo esordio, che ha la fresca iridescenza del modernismo faulkneriano, seguirà l'apice dello sperimentalismo di *Inter canem et lupum* e il dedalo postmoderno di stili e generi della *Palissandreide*.

Scuola di scemi è un affresco tenero e dolente, laconico ma infinitamente pervasivo dell'intero «paese degli scemi», come la vox populi (e Brodskij) definivano l'Unione Sovietica al tramonto, aggrovigliata nei sofismi dei dogmi ideologi e nella ritualità grigia di una asfittica quotidianità. Sokolov prende a modello osmotico e insieme antitetico una vera scuola per bambini ritardati, le cui pareti evanescenti, dissolte già da una scrittura irrealistica per assioma, devono comunque mimare la vocazione autocostrittiva della nazione, e rappresentare un piccolo intimo carcere per il protagonista, la cui unica colpa è l'indomabile fantasia.

Il riferimento è al ballo di San Vito

Per innescare un meccanismo narrativo senza eguali, per pagare un tributo quintessenziale al Novecento letterario attraverso il motivo del doppio, per denunciare la fragilità intrinseca dell'animo creativo, Sokolov elegge a narratore un io scisso, che senza soluzione di continuità si parla dentro, si apostrofa e lusinga, si usa come narratario e antagonista. La mai trascurata coerenza psicologica gli impone, sul piano della vaga referenzialità, di far proprio lo stigma sociale, inducendo nel lettore l'interpretazione predominante della schizofrenia (dove potrebbe condurre anche il frammento riportato accanto). Qui, il cardine ludico di ogni modernismo che si rispetti scioglie l'impasse già nel paratesto: il libro è dedicato «a Vitja Pljaskin, bambino debole di mente, mio amico e vicino»: non serve cercare prototipi, il ben dissimulato nome parlante recita a chiare lettere che ciò di cui si sta parlando è il ballo di San Vito.

Siamo di fronte a un portentoso procedimento lungo duecento pagine, grazie al quale si regge l'intero testo. La voce non è diluita, offuscata, come prassi nel flusso di coscienza: al contrario, la focalizzazione sul narratario, la costante sottolineatura della sua evidenza fisica, rendono il ritmo della narrazione sincopato, ne denudano il nervo, senza che per questo venga meno il disorientamento percettivo, lo scorrere disancorato dei tasselli della storia connaturato al flusso di coscienza.

Non sappiamo mai quale dei due segmenti della coscienza stia parlando, né, a rigor di logica, quando effettivamente si alternino: possiamo intuire dalla spesso fibrillante vis polemica la natura e la portata degli argomenti coinvolti nel serratissimo dibattito, ma non li riconduciamo mai a tratti caratteriali del/dei parlanti; anzi, avvertiamo la profonda unità interiore del protagonista senza nome. Le sue pulsioni, le sue paure, le sue candide e ingenue brame risultano così drammatizzate, dinamizzate; avvertiamo palpabilmente la tensione che generano e da cui sono generate, sia che si tratti dei contrasti con il padre arido e inflessibile, sia che ci si ingelosisca nei romantici castelli in aria rivolti a una professoressa, o si esca all'alba senza svegliare l'altro per entrare in un mondo ancora più onirico.

La tensione espressiva è costruita con mille mezzi: un profluvio di interrogative retoriche, l'altissima frequenza degli imperativi, delle onomatopee e delle interiezioni, il pronome personale di seconda persona sparpagliato ovunque e mantenuto in italiano, per orientare il lettore, anche quando soggetto, generando lo strano effetto di «sintassi straniera» che percepiamo usando le tre persone identiche del congiuntivo presente.

Natura umana in forme vegetali

I motivi ricorrenti non sono nascosti tra le pieghe dell'intreccio, ma ostentati, come *refrain*, com'è logico che sia quando nella conversazione ci si sposta su un nuovo argomento: ecco allora ricorrere e poi dissolversi nel flusso narrativo il villaggio di dacie di estati interminabili, il «sistema delle pantofole» imposto a scuola, contro cui la coscienza parlante ostinatamente insorge, la minaccia del ricorso alla psichiatria, la gamba di legno della vicina, ovvero dell'orso della fiaba, che evoca sul parquet il suono raccapricciante e ammaliante del sesso ignoto, la misteriosa Landa del Succiacapre Solitario sull'altra sponda del fiume: fiume che, non a caso, è anche il Lete, a innescare il motivo trasversale dell'instabilità ontologica e dell'oblio, con personaggi ora vivi e ora morti. Intanto, il passato e il futuro si ritrovano congiunti nel vortice inarrestabile del discorso, perché «Tu stesso chi sei? Non lo sai. Lo saprai soltanto dopo, infilando le perline della memoria. Divenendone parte. Sarai tutto memoria».

Il procedimento ammette ampie digressioni in prima persona, quando una delle due voci si impone, facendo montare su tutte le furie l'altra, e ingaggia errabonde peregrinazioni sempre in condizione di grande vulnerabilità; oppure quando entrambe si sommano in un «noi» irto di inciampi allocutivi e dissidi interiori; o, in brani tra i più frizzanti, quando dialogano insieme con un terzo interlocutore, in particolare il loro idolo e mentore Pavel Norvegov, professore di geografia altamente anticonvenzionale, innescando siparietti degni di un *Attimo fuggente* alla sovietica.

Allo stesso tempo, però, il dualismo del principio narrativo si espande, contagiando gli altri personaggi, che si ritrovano scissi sia nel nome (mentre il protagonista non ne ha) che nell'essenza: il professore è Pavel ma si avvolge, anche nello stile, in un'aura biblica in quanto Saul; la vicina un po' strega è *anche* la vicepreside strega dentro e fuori metafora; e entrambe si chiamano ora Tinbergen, ora Trachtenberg; l'amata professoressa è Elizaveta, o, in inconsueti diminutivi, Veta, Vetka, alla lettera 'ramoscello', e nell'ipostasi vegetale di ramoscello d'acacia la troviamo spesso immersa, mentre suo padre, noto biologo – Akatov per l'appunto – è anche Leonardo.

Come nel mito, al centro dell'arte di Sokolov c'è costantemente la transitorietà e trascendenza della natura umana, che può assumere le più mirabolanti forme vegetali. Qui, in *Scuola di scemi*, all'isolamento del protagonista che cerca se stesso come interlocutore è offerto infine un nome metamorfico, Ninfea, così come il fiume della fantasia e dell'oltretomba è – nell'epilogo – battezzato Vita: c'è in tutto il romanzo un forte afflato ecologico, le forze di una meravigliosa, tripudiante natura estiva si coalizzano nella figura mitico-simbolica del Levatore del Vento – di cui il postino ciclista Micheev-Medvedev è il messaggero e il professor Pavel-Saul il profeta – che con il suo impeto sbaraglia il conformismo e l'omologazione dell'universo sovietico.

da «LA SCUOLA DEGLI SCIOCCHI», SALANI 2007

No-no, non ti dirò niente, non hai diritto di immischiarti nelle mie questioni private, non devi avere nulla a che fare con quella donna, non permetterti di provarci con lei, tu sei un cretino, sei una persona malata, non voglio vederti né sentirti, telefonerò al dottor Zauze, che ti riporti là un'altra volta, perché mi sono proprio stancato di te, mi disgusti, ma chi sei tu, perché mi tormenti con queste domande, piantala, ti consiglio di piantarla, altrimenti mi toccherà farti qualcosa, e non sarà una cosa bella. Non far finta di non sapere chi sono; se mi chiami matto, allora tu sei matto esattamente allo stesso modo, perché io e te siamo la stessa persona, ma tu ancora non vuoi rendertene conto, e se chiamerai il dottor Zauze, ti manderanno là assieme a me, e non potrai vedere quella donna per due o tre mesi, e quando ci dimetteranno, andrò da quella donna e le dirò tutta la verità su di te, che non hai l'età che dici di avere, ma tutt'altra età, e che studi alla scuola degli scemi non per tua scelta, ma perché in una scuola normale non ti ci hanno preso, tu sei malato non meno di me, hai una malattia orribile, sei quasi un demente, non sei in grado di imparare a memoria una sola poesia (...)

Traduzione di Mario Caramitti; nell'edizione Salani la traduzione è di Margherita Crepax

Saša Sokolov elegge a narratore un io scisso, che si parla dentro, si apostrofa, si lusinga, si usa come voce protagonista e antagonista. Poi, in ampie digressioni, una delle due voci si impone, allora l'altra monta su tutte le furie; ma chi legge non sa mai quale dei due segmenti della coscienza stia parlando

In un intimo carcere a scontare la colpa di eccesso di fantasia

Erik Bulatov, *Orizzonte rosso, 1975*

grandi dialoghi

Diderot

L'eroe dell'operetta di Diderot, *Il nipote di Rameau*, è un parassita al quale lo scrittore affida il compito di denunciare le malefatte dei nemici

Musicista fallito, ma genio della satira

La natura intimamente dialettica del personaggio è dovuta al suo doppio ruolo: è oggetto dell'ironia del narratore, che ne parla al lettore complice, ma anche soggetto dei racconti che sbeffeggiano gli antifilosofi, ostili agli illuministi

di ANDREA CALZOLARI

Secondo Diderot, se ci fosse stata una sola preziosa ridicola, o un solo avaro, o un solo tartufo, Molière non avrebbe scritto i suoi capolavori; in altri termini, il genere comico è delle specie, la satira è degli individui. Il breve testo oggi noto come *Il Nipote di Rameau* (steso a partire dal 1761, ma pubblicato postumo), nel manoscritto era stato titolato da Diderot *Satira seconda*: ora la satira, sostiene l'enciclopedista, è l'«infanzia del comico», suggestiva formula che non va riferita a una qualche innocenza infantile (proprio in questo volumetto si dice che «se il piccolo selvaggio fosse abbandonato a se stesso ... strozzerebbe il padre e andrebbe a letto con la madre», celebre passo, amato da Freud e ispirato dal *puer robustus* di Hobbes); la formula significa piuttosto un riso che non conosce ancora il concetto.

L'eroe dell'operetta di Diderot è un parassita, tipo ben noto e codificato da una lunga tradizione letteraria, presente già nella commedia antica, oltre che protagonista di un celebre dialogo di Luciano. Ma bersaglio della satira sono anche e soprattutto i suoi protettori-vittime: i finanzieri e i nobili reazionari, nemici degli illuministi e mecenati dei letterati a loro ostili.

I «filosofi» utilizzano volentieri l'arma della satira, ma quando ne sono vittime ostentano diffidenza nei confronti della comicità, accusata di mettere spesso alla berlina persone perbene, solo perché noiose. Donde lo stratagemma dello scrittore che, guardandosi bene dall'assumere il ruolo di chi raccoglie e spaccia tutte le maldicenze in circolazione sugli avversari, affida il compito di denunciarne le malefatte a uno di loro, un parassita che mangia alla stessa greppia, ma che confessa con franca impudenza il suo e l'altrui degrado morale, con un linguaggio pittoresco e scintillante.

Da Hegel a Starobinski, i suoi lettori

Jean-François Rameau, noto alle cronache coeve come «il nipote di Rameau», vale a dire come l'imbarazzante appendice di uno zio geniale (il grande musicista Jean-Philippe Rameau, oggi considerato, insieme ai coetanei Händel e Bach, uno dei vertici della musica barocca), è un intellettuale bohémien, un musicista fallito che campa corteggiando senza vergogna e senza troppa fortuna i potenti; ma che, a differenza dei suoi pari e dei suoi protettori, si fa notare per lo spirito singolarmente acuto che anima le sue facezie, capaci di squarciare il velo dell'ipocrisia cortigiana.

Al testo di Diderot, Hegel ha dedicato alcune dense pagine della *Fenomenologia*; del resto, la natura dialettica del personaggio si può comprendere anche intuitivamente, a partire appunto dal suo ruolo doppio: il parassita è *oggetto* dell'ironia del narratore che ne parla al lettore complice, ma anche *soggetto* dei racconti che mettono alla berlina gli antifilosofi. In conseguenza di questa doppia funzione, che conferisce al *Nipote* lo statuto definito da Starobinski «metacomico», il personaggio è deriso e deride, costituendo il perno su cui si articola l'organizzazione formale relativamente semplice dello scritto. Il motto di spirito, ha evidenziato Tzvetan Todorov rileggendo l'analisi freudiana del *Witz* alla luce dei lavori di Benveniste sull'apparato dell'enunciazione, implica sempre tre attori (corrispondenti alle tre persone verbali), l'emittente, il destinatario e la persona oggetto del motto (la vittima, per così dire, della battuta).

Il testo si apre appunto con un narratore (non è Diderot, ma lo «rappresenta» nel testo) che racconta al lettore (di nuovo, sedicente «rappresentazione» del lettore supposto reale) di un suo fortuito incontro con il nipote di Rameau nel caffè parigino ritrovo degli appassionati di scacchi. In questo breve preambolo narrativo il lettore non prende mai la parola (come avviene in *Jacques il fatalista*), ma la sua presenza discreta, indicata dal «voi» e dai deittici connessi, segnala l'asse di una prima enunciazione. Poi il racconto si interrompe, perché Rameau, da terzo estraneo al colloquio tra il narratore e il lettore, prende la parola dando inizio al lungo dialogo tra IO (il filosofo, la coscienza onesta che fa spesso la figura dell'ingenuo) e LUI (il cinico pezzente, dissacratore di ogni istanza morale): la conversazione tra i due, tocca disordinatamente una vasta quantità di temi, di personaggi e di fatti, rievocati secondo lo stesso procedimento, perché ogni volta che LUI o IO raccontano qualcosa, lo fanno cedendo la parola al terzo di cui si parla, il quale talora, a sua volta, fa parlare qualcun altro.

Su questa struttura profonda, immanente, costruita come una successione di scatole cinesi, si sviluppa liberamente un testo che non è ordinato né chiuso: i diversi gusci interferiscono continuamente tra loro e il proliferare dei dialoghi potrebbe proseguire indefinitamente, se il suono della campana dell'Opéra non richiamasse Rameau, melomane incallito, allo spettacolo che sta per cominciare.

Goethe, che ha tradotto e commentato il *Nipote di Rameau*, lo ha paragonato a una ghirlanda di fiori che nasconde una catena d'acciaio: a dispetto delle continue digressioni sui più diversi argomenti, e nonostante i numerosi aneddoti evocati, il testo in effetti è mosso e controllato dalla logica del *Witz*, che senza un attimo di respiro alimenta continuamente il vettore di sviluppo unitario di una conversazione vivacissima, ma solo apparentemente caotica.

Musicista fallito, a dispetto degli studi forsennati (perché in arte, dice riecheggiando un tema ricorrente in Diderot, non basta la volontà, se manca la scintilla del genio), il parassita ha però mantenuto dell'artista il giudizio sicuro (negli scacchi, in poesia, in musica – sentenzia – si è sublimi o non si è nulla: non si dà mediocrità in questi domini) e le straordinarie doti mimiche, con le quali è capace di produrre esilaranti imitazioni. Inoltre, nonostante ostenti una sinistra ammirazione per le peggiori infamie, Rameau è anche un povero diavolo, oppresso dalla figura paterna dello zio ricco, celebre e geniale, e dai facoltosi zotici che lo mantengono – non padri, ma comunque padrini, che esigono da lui rispetto, deferenza e quell'adulazione di cui si nutre la loro falsa coscienza, ma che vogliono anche divertirsi.

Tuttavia, proprio a causa di una battuta di spirito, il protettore del momento, il finanziere Bertin, lo caccia in malo modo: il bohémien ha detto che, quando siede alla sua tavola circondato dagli altri parassiti, si sente «come un maestoso cazzo fra duoi coglioni», un *Witz* che non tanto offende i compari, quanto denuncia l'aspirazione a una rivalsa: l'identificazione con il fallo è una reazione alla ferita narcisistica, alla castrazione sistematica cui è costretto a sottomettersi quotidianamente per aver qualcosa da mangiare. O meglio, dice LUI, per poter «andare comodamente, liberamente, gradevolmente, copiosamente al gabinetto tutte le sere».

L'immaginario di Rameau è regressivo, sospinto sotto il segno dell'analità dalla fame, la dura legge del bisogno: non solo aspira a potere defecare abbondantemente, ma dichiara che se mai diventasse ricco, sarebbe il più scatenato scialacquatore.

Quel che è interessante non è tanto l'equiparazione tra l'oro e le feci coinvolti nella stessa prodigalità incontrollata, che ricorda la *dépense* di Bataille, quanto il fatto che secondo Rameau le spese improduttive, puramente voluttuarie dei ricchi, sono un fattore di giustizia sociale: arricchiti non si sa come, in maniera certo poco limpida, i detentori del potere e del denaro sono a loro volta rapinati da eserciti di donnine allegre, di gioiellieri, di sarti, di artigiani d'ogni specie, di scrittori mediocri, oltre che ovviamente di veri e propri parassiti, che di fatto li costringono a restituire parte del mal tolto.

Una scollacciata parodia

Questo intervento paradossale nel dibattito sul lusso (inaugurato da Bernard de Mandeville all'inizio del secolo e proseguito almeno fino alla rivoluzione) è più serio di quel che si potrebbe pensare: Rameau non giustifica solo se stesso, propone senza saperlo una sorta di scollacciata parodia, una satira dunque, del *Tableau économique* con cui François Quesnay cercava in quegli anni di descrivere il sistema produttivo e distributivo dell'*ancien régime*. Né meno seria è la protesta di Rameau che si sente offeso nella sua dignità per essere stato cacciato ingiustamente: al filosofo che ironizza sulla dignità del parassita, questi risponde, con uno dei suoi ribaltamenti dialettici, che chi si serve di un buffone non ne è da meno: «Io sono il buffone di Bertin e di molti altri, il vostro in questo momento: o forse voi il mio. Chi fosse saggio non avrebbe affatto un buffone. Dunque chi ha un buffone non è saggio e, se non è saggio, è un buffone anche lui: forse il buffone del suo buffone, fosse anche il re».

da DENIS DIDEROT, «IL NIPOTE DI RAMEAU», FRANCO MARIA RICCI 1973

Nicolas Vaude e Olivier Baumont *in Il nipote di Rameau* tratto da Denis Diderot, regia di Jean-Pierre Rumeau, Parigi, Théâtre le Ranelagh, 2023

LUI – Ecco a che punto siete, voialtri: credete che la stessa felicità sia adatta a tutti. Che strano modo di pensare! La vostra felicità presuppone uno spirito romanzesco che noi non abbiamo. Un'anima singolare, un gusto particolare. Voi nobilitate questa stranezza col nome di virtù, la chiamate filosofia . Ma la virtù e la filosofia sono forse fatte per tutti? Ne ha chi può. Ne conserva chi può. Immaginate un universo saggio e filosofo: e convenite che sarebbe diabolicamente triste. Ecco qui: viva la filosofia, viva la saggezza di Salomone: bere buon vino, ingozzarsi di cibi delicati, rotolarsi su della bella ragazze, riposarsi su letti morbidi. Tolto questo, il resto non è che vanità?

IO – Come! e difendere la patria?

LUI – Vanità. Non c'è più patria: da una polo all'altro non vedo che schiavi e tiranni.

IO – Aiutare gli amici?

LUI – Vanità. Chi è che ha degli amici? E quand'anche ne avessimo, perché farne degli ingrati? Guardate bene e vedrete che l'ingratitudine è quasi sempre ciò che si raccoglie dai servizi resi. La riconoscenza è un fardello, ed ogni fardello è fatto per essere scrollato di dosso.

IO – Esercitare una funzione sociale e adempierne i doveri?

LUI – Vanità. Che importanza ha avere o no una funzione una volta che si è ricchi, dato che non la si assume che per diventarlo? Adempiere i propri doveri a cosa porta? Alla gelosia, alla discordia, alla persecuzione. È così che si progredisce? Fare il cortigiano, perdio, fare il cortigiano! Frequentare i grandi, studiarne i gusti, prestarsi ai loro capricci, servirne i vizi, approvarne le ingiustizie: ecco il segreto.

Traduzione di Andrea Calzolari

grandi dialoghi

Arbasino

I dotti scambi di idee contenuti nelle conversazioni di un gruppo di giovani della cafè-society sono le sole avventure di *Fratelli d'Italia*

Tra pettegolezzi di una disinibita social comedy, e spettacolari esibizioni individuali di «Kulturkritik», alla fine i personaggi si mutano in piatti «atteggiamenti mentali», privi di identità

di IVAN TASSI

Il romanzo «tradizionale» che racconta una storia «ben fatta» al passato remoto e in terza persona – dichiarava Alberto Arbasino al primo raduno del Gruppo 63 – sa «di cadavere». Il tentativo di rivitalizzare quell'organismo ormai in stato di decomposizione fu affidato anzitutto a *Fratelli d'Italia*: un «romanzo-conversazione» dove la storia viene travolta dai discorsi di un gruppo di giovani della *café-society* impegnati a divertirsi in un singolare viaggio di apprendistato. I loro andirivieni attraverso l'Italia del boom economico, registrati al presente e in prima persona dalla voce del cosiddetto «Elefante», ci trasportano in un vortice di parties, pranzi e occasioni mondane che diventano quasi un pretesto per sfogare un'inusitata «smania di chiacchiere».

Due sono le principali tipologie di dialogo a cui *Fratelli d'Italia* ci invita ad assistere. A volte, nel corso di una première o di un ricevimento, un crocchio di interlocutori si riunisce per scatenarsi in una disinibita *social comedy* di pettegolezzi, che attraverso scambi di rapide battute accrescono la nostra curiosità per la fisionomia sociale o le bizzarre abitudini dei presenti in sala. In altre occasioni, e più spesso durante una cena «letteraria», un unico oratore sovrasta il cicaleccio collettivo lanciandosi in spettacolari esibizioni di «*Kulturkritik*», solo in parte interrotte dai commenti dei suoi ascoltatori. È il momento in cui la conversazione – come spiega Arbasino in *Certi romanzi* – si appresta a sceneggiare un succulento banchetto di «idee», legate al temperamento o alla professione di uno specifico portavoce.

Il romanzo riflette su di sé

Capita allora che Jean-Claude, romanziere dalla perenne luna storta, si lamenti per un intero capitolo dei limiti imposti dall'esistenzialismo francese, mentre il visionario compositore Klaus ci offre prelibate digressioni di pagine e pagine che possono riguardare tanto la dodecafonia di Schönberg e Webern, quanto i mirabolanti castelli di Ludwig di Baviera o la sociologia del gusto americano. E se lo sfacciato «Elefante» si dilunga a più riprese sulla fenomenologia della propria omosessualità marchettara prima di partecipare a una colazione di alti prelati che discutono di Fitzgerald, al giornalista-scrittore Andrea tocca invece il compito di affondare il coltello nel provincialismo e nell'arretratezza di orizzonti della letteratura italiana, povera di iniziative all'altezza del panorama internazionale.

È così che il romanzo sfrutta la conversazione per arrivare a parlarci di sé stesso e delle proprie aspirazioni. Fra i diversi progetti che Andrea stenta a realizzare, spicca infatti un'opera molto simile a quella che stiamo leggendo. Il libro a venire, che si dovrebbe per l'appunto intitolare *Fratelli d'Italia*, non si rifarà ai «cattivi maestri» di una inesistente tradizione italiana, ma guarderà piuttosto alle sperimentazioni di romanzieri come Ivy Compton-Burnett, Thomas Mann, Musil e soprattutto Proust, che si sono serviti del dialogo per destrutturare la narrazione «dall'interno».

Non ci si deve tuttavia stupire se fra i possibili antecedenti del romanzo appaiono anche i *Saturnali* di Macrobio, nei quali si mangia e si conversa per giorni «con eguale ingordigia», fondendo «verve culinaria» e «mondanità erudita». L'arte della chiacchiera – torna a dirci Arbasino in *Sessanta posizioni*, richiamando gli studi di Frye e Bachtin – punta a far rivivere il potenziale eversivo dell'antica «satira menippea», che con i suoi discorsi sovraccarichi di erudizione e la commistione di registri narrativi era stata in grado di divorare le convenzionali barriere di genere. Anche per questo Arbasino amplifica a dismisura i colloqui di carattere saggistico, che vengono imbottiti con ogni mezzo fino a provocare un effetto di esplosiva saturazione.

Quando si lanciano nelle loro performance, gli interlocutori si dispongono a presentarci la realtà sotto forma di «elenchi agghiaccianti», destinati ad ammassare nella stessa battuta decine di nominativi. Gli interventi procedono per aggiunta di materiali, anche grazie all'uso dei tre puntini di sospensione che impediscono al ragionamento di placarsi e lasciano aperta la possibilità di ampliare l'inventario. Poco importa poi se la sintassi viene scardinata nei suoi snodi e appesantita fino all'inverosimile dall'irruzione delle citazioni, dei riferimenti e delle allusioni colte a un repertorio di testi sterminato. Chi parla non può fare a meno di trascinare nel discorso un'intera biblioteca di Babele, all'insegna di un enciclopedismo «*à la diable*», che ha in orrore qualsiasi chiusura e si ostina a catalogare sulla pagina le proposte culturali in uno «smodato accumulo di pasticceria». Col risultato che il lettore, se non arriva a sentirsi nauseato o sopraffatto dalla sua stessa ignoranza, finisce col percepire il vuoto nascosto sotto tanta abbondanza di pietanze.

Giunti al termine del romanzo, ci si accorge che la chiacchiera saggistica, con i suoi eccessi, ha tramutato i personaggi in piatti «atteggiamenti mentali» privi di identità. Ogni sentimentalismo autobiografico è stato messo al bando dal galateo narrativo che non tollera di ascoltare i «moti del cuore» e tantomeno le struggenti rievocazioni della memoria intima. Anche il più piccolo residuo di «psicologia» si è così dissolto, fagocitato dall'ininterrotta «*parlerie*» intellettuale, mentre la trama degli eventi si è ridotta a un esile filo di pettegolezzi, che i lettori sono costretti a trangugiare in tutta fretta solo per approdare nel modo più rapido alle portate della critica.

Un labirinto senza uscita

Gli scambi di idee contenuti nelle conversazioni restano dunque le uniche «avventure» di *Fratelli d'Italia*. E tuttavia, se proviamo a ripercorrere il loro disordinato sviluppo, dovremo ammettere che le digressioni erudite si intralciano o si contraddicono da un capitolo all'altro, come se fossero progettate per costituire un coacervo labirintico, fitto di innumerevoli suggerimenti, ma incapace di condurci a una risoluzione decisiva. Troppo sconfinate risultano infatti le ambizioni dei partecipanti, che in più di un caso si perdono in sogni impossibili da realizzare, oppure sembrano voler trovare nella cultura un alibi a uno stato di *impasse* inventiva. La letteratura, nelle loro divagazioni, si prospetta come un'entità immensa, a tratti mostruosa, determinata più a intimidire che a incentivare l'estro della creazione.

Non è un caso se l'apprendistato degli accaniti conversatori si interrompe all'improvviso, con una manciata di appunti teorici che ci rimandano alle discussioni sul romanzo intavolate all'inizio: «Si torna al punto di partenza – leggiamo nel finale – però mutati per sempre». Imprigionate in un circuito dove si può soltanto ricominciare a parlarsi addosso, le conversazioni di *Fratelli d'Italia*, in realtà, restano fini a sé stesse. A mutare davvero, al termine del viaggio, è la fisionomia del romanzo, ormai trasformato in una trappola di divertimenti senza vie di uscita.

da ALBERTO ARBASINO, «FRATELLI D'ITALIA», EINAUDI 1976

– … Saranno anche pregiudizi; ma il fatto stilistico si decide lì, nelle scelte negative.

– Anche minime! – fa Andrea.

– Per esempio: stavolta, niente sconvenienze! Anche se tendo a «montare» la realtà viva in conversazione, in commedia, perché quando vuoi evitare la terza persona dei «pensò» e dei «credette», il dialogo o il teatrino esprimono meglio di qualunque altra forma il plot e insieme la sua «morale», cioè poi il tuo giudizio critico. Il «pranzo letterario», cioè quel pranzo dove si mangiano più libri che cibi, naturalmente ha una quantità di precedenti illustri, non solo Petronio e Cervantes e Proust e i 'Saturnali' di Macrobio e 'Nightmare Abbey'… e chissà cosa saranno mai le 'Notti romane' di Alessandro Verri? E la biblioteca di Don Ferrante, non è anche un pranzo letterario, au fond? … è sempre stato il mio sogno più grande, pranzare con Don Ferrante e con Trimalcione insieme…

– Abitare invece quei mondi di totalità: Dante, Sade, Joyce… – sogna Federico. – Mi basterebbe anche una grande cucina, all'interno di un sommergibile con un pianoforte o un organo…

Klaus è allibito: – Diventerete come Lukács: trattati di narrativa come quei trattati d'aeronautica della fine Ottocento, dove ci sono dentro cose leonardesche, e qualche dirigibile. Sarebbe come se io mi fermassi a Pfitzner, scusatemi.

– … E pensare che mi credevo sempre un neo-illuminista in ritardo… – ribatte Andrea. – E infatti in questa congiuntura di boom e di benessere continuo a ostinarmi nel ragionamento del «come se». Cioè, per esempio: proviamo a comportarci «come se» vivessimo in una società civile avanzata, in un paese che va risolvendo i suoi vecchi problemi in maniere moderne e definitive, avendo a disposizione un linguaggio scioltissimo e disponibilissimo per qualunque esigenza up to date, in una cultura aggiornata e à la page senza aver perso il meglio della propria tradizione… cioè la letteratura latina, non già l'italiana, beninteso…

Tano Festa, *Michelangelo according to Tano Festa*, 1967

Il galateo narrativo non tollera i moti del cuore

grandi dialoghi

Broch

Straripante sinfonia verbale in quattro tempi, *La morte di Virgilio* è in diretta corrispondenza con i quattro elementi e in chiara analogia con le sinfonie di Mahler

Qui sta il legame tra conoscenza e verità

Diversa dalle altre, che consistono in fondo di monologhi febbricitanti, la terza parte del libro è fatta di soli dialoghi: a parlare sono Virgilio - controfigura di Broch, che in America studia la psicologia isterica delle masse europee - e l'imperatore Augusto

di MASSIMILIANO DE VILLA

Nella Vienna di fine Ottocento, Hermann Broch risponde ai languori di uno sfinito e malinconico decadentismo con una robusta inclinazione per gli studi scientifici, che cade a piombo sulla sua scrittura. Al crocevia tra letteratura, filosofia e scienza, rincorre l'idea di un romanzo conoscitivo, coltivando il progetto imprendibile e titanico, quasi un vicolo cieco e sempre a un passo dallo scacco, di una gnoseologia narrativa. Fin dall'impervia, a tratti problematica, trilogia dei *Sonnambuli* e in romanzi più brevi ma certamente non minori come l'*Incognita*, Broch cartografa il *no man's land* al confine tra letteratura e scienza, cercando, nell'impasto di struttura saggistica e sostanza narrativa, di riconfigurare il mondo in una totalità nostalgica dell'*ordo* medievale.

Negli anni Trenta del secolo nuovo, la sinistra fenomenologia politica investe di sfiducia il vertiginoso progetto di quadratura scientifico-letteraria, e Broch si rivolge al mito, sulle tracce delle forze eterne, sempre pulsanti e aliene a ogni risvolto storico. Lungo le linee di questo ripensamento, nasce tra Europa e America *La morte di Virgilio* (1945), straripante sinfonia verbale in quattro tempi, in diretta corrispondenza con i quattro elementi e in chiara analogia con le sinfonie di Mahler.

Da sempre in gara con Joyce, Broch agguanta l'epica giornata di Mr. Bloom e la depone alle porte dell'eternità, contro lo sfondo delle ultime diciotto ore di vita di Virgilio: rispetto al viavai metropolitano dell'*Ulisse*, appena due ore in più. Ma se in Joyce l'epos moderno non è mai diviso dal gioco e, anzi, la parodia è consustanziale alla scrittura, Broch è serissimo e, nelle cinquecento pagine del suo romanzo, riversa un lussureggiante, a tratti slabbrato, monologo interiore che copre, quasi allaga, il mondo fino ai suoi confini estremi, dove le parole di Virgilio coincidono con una maglia archetipica di stampo junghiano e ricreano una cosmologia.

La «colpa romanzesca»

Vecchio e malato, ormai alla fine dei suoi giorni, il poeta, di ritorno da Atene, approda al porto di Brindisi sul fare della sera e, attraverso le strade affollate e rumorose della città, è condotto al palazzo dell'imperatore Augusto: qui, in una stanza per gli ospiti custodita da schiavi, decide di distruggere l'*Eneide*: troppo evidente in questa opera la «colpa romanzesca», troppo nitido il problema psicologico-artistico che la investe, troppo perspicuo, dietro la vicenda eziologica del progenitore, lo specchio legittimante dell'epoca presente.

Il canto della Roma di Augusto ha un intento politico così smaccato – Virgilio lo inquadra con lo sguardo torso del morente – da inchiodare la sua scrittura a un volteggio di superficie e all'identificazione, meccanica e museale, di sé con il suo poema, impedendogli di dare ascolto alla voce purificata che sgorga ininterrotta dalle profondità eterne dell'animo.

Diversa dalle altre, che sono in fondo monologhi febbricitanti, la terza parte del libro consiste di dialoghi, la cui importanza è segnata dall'eclissi solare e dai tuoni che li accompagnano. Può essere che Virgilio, di ritorno dal delirio, misto ai rumori confusi della notte, in cui si erano articolate le sue precedenti meditazioni filosofiche, torni qui alla lucidità di un argomento serrato e che a Broch importi, ora, di costruire colloqui acuti per bucare la matassa di pensieri in cui finora si è aggrovigliato il suo periodare insieme innodico e tortuoso. In ogni caso, a questa altezza compaiono, per la prima volta, gli interlocutori: gli amici, il medico, lo schiavo, su tutti Augusto. Siano figure reali o fantasmi prodotti da una mente offuscata, il discorso è sempre scivoloso, contamina realtà e allucinazione. E del resto Broch non spende parole allo scopo di diradare le nebbie: per Virgilio le controparti sono senza eccezione presenti e, attraverso di loro, il suo pensiero si distilla in superiore chiarezza, pur ricadendo in periodici, ipnotici deliqui.

Il dialogo con Augusto è insieme snodo e luogo di precipitazione dell'intera vicenda. Parlando con l'imperatore, Virgilio raggiunge l'osso degli ossi, tocca questioni prime e ultime, senza calligrafismi e con arsa, implacabile consequenzialità. Il tema è ancora il legame a doppio filo tra conoscenza e verità; il quesito, che le due voci si rilanciano con risposte contrarie, riguarda la distruzione dell'Eneide: se sia azione in grado di ritrattare quanto già irrimediabilmente compiuto, spalancando alla conoscenza ultima, o se esistano altre vie nell'ora estrema. Virgilio sa che lo scopo di una vita, la vera poesia, è fallito, sacrificato alla gloria dei regnanti, e che l'arte, seppure legata da intrinseca condanna alla terra, per aspirare a pienezza e compiutezza deve essere presaga di morte. La sua poesia è stata una forma errata, un gigantismo superbo, impudente nella celebrazione di uno Stato che è nulla di fronte all'eterno regno dello spirito.

Alle riflessioni di Virgilio, Augusto è refrattario: gli è inaccettabile l'idea che il suo tempo non sia propizio all'arte, anzi radicalmente impoetico; irricevibile il pensiero che Omero non sia Enea, che il terreno delle grandi epopee è ormai malsicuro e consunta ogni teleologia narrativa. Per l'imperatore, lo Stato è realtà somma e l'arte – ogni arte, senza gerarchie – mai troppo prodiga nel magnificarne l'origine e le sorti. Allo Stato, così come alla poesia, Virgilio preclude la via alla conoscenza, e il dialogo tra i due si instrada sempre più sul tracciato, a binari paralleli, di due voci che alternano i turni di parola pur rimanendo fondamentalmente monologanti.

Poesia nel senso dell'azione

Il poeta non disprezza l'impero e non se ne fa beffe, riconoscendone invece l'angustia spirituale, l'ampollosa vacuità delle forme, lo splendore esteriore che ammanta il deserto. Sotto questi cieli, la poesia che apre alla conoscenza – l'unica legittima per Broch – è inattingibile; solo il sacrificio, l'amore e la pietà mostrano una via autentica.

Il vero ribrezzo di Virgilio – controfigura di Broch che, dalla sua specola americana, studia la psicologia isterica delle masse europee e i loro ciarlataneschi, istrionici trascinatori – va alla corte gremita di flabelliferi e corifei del potere, alla plebe plaudente, adulante, ondivaga, pronta a osannare chiunque le regali agio e dissolutezze. L'ultima parola è di Augusto: l'imperatore sottrae l'Eneide all'oblio promettendo in cambio di liberare gli schiavi del paese natale di Virgilio, che pone la condizione e infine accetta il patto: non per debolezza senile né per vanità, tanto meno per incoerenza, ma con l'idea di un riscatto. Svuotata di ogni valore assoluto ai suoi occhi, la poesia riacquista un senso ultimo nell'azione che sopravanza l'opera e che, pur decretando la vittoria della prassi sull'estetica e la fine dell'affabulazione romanzesca, ricompone l'epos e lo salva in un ultimo soprassalto di umanità.

da HERMANN BROCH, «LA MORTE DI VIRGILIO», FELTRINELLI 1968

«Per amore degli dèi, o anche soltanto per onorarli, non mi è lecito rinunciare all'arte nel mio stato; la pace che io porto ha bisogno dell'arte, esattamente come Pericle che ha splendidamente coronato la sua pace con la costruzione dell'eccelsa Acropoli».

L'imperatore dunque era riuscito a riportare il discorso sull'Eneide: «Veramente, Augusto, tu non mi rendi la vita facile».

«Che vuoi dire, Virgilio?»

«Non esiste più il tempo e non è più lecito discorrere dell'arte; l'arte non può più nulla, non può superare la morte».

«L'età che io ho fondato nella mia pace, vale forse meno di quella di Pericle? È la mia pace, è il nostro tempo, il nostro tempo di pace».

«Ahimè, Augusto, davvero non mi risparmi difficoltà, specialmente se penso che tu, a sostegno della tua opinione, potresti sicuramente collocare gli edifici di cui hai adornato Roma accanto all'Acropoli di Pericle».

«Da una città di mattoni nacque una città di marmo».

«Sicuramente, o Augusto, l'architettura fiorisce, ed è ricca, perfino un po' troppo ricca; comunque, è piena di forza, perché sta nello spazio come lo stato che tu hai costruito, è un simbolo dell'ordine ed essa stessa è l'ordine».

«Per l'architettura dunque tu fai delle concessioni?»

«Fermo nel mutamento dei tempi è l'ordine, fermo nella sfera terrestre è lo spazio, o Augusto, e dovunque sulla terra sia stato creato l'ordine, sempre è nato il desiderio irreprimibile di erigere nello spazio una visibile similitudine di quest'ordine… e come similitudine dell'ordine si innalza l'Acropoli, si innalzano le Piramidi, e così pure il Tempio di Gerusalemme… testimonianze dell'aspirazione degli uomini a vincere il tempo innalzando l'ordine nello spazio».

(…)

«Che l'arte si esprima in questo o quel modo, in tutti i suoi campi, essa è al servizio della conoscenza ed esprime conoscenza; l'unità della conoscenza e l'unità dell'arte sono sorelle, e ambedue discendono da Apollo».

«Quale conoscenza, quella della vita o della morte?»

«Entrambe, l'una condiziona l'altra, come se fossero, insieme, una sola figura». (…)

Traduzione di Aurelio Ciacchi

Una scena da *Dido & Aeneas*, di Henry Purcell, libretto di Nahum Tate tratto dal Libro IV dell'*Eneide* di Virgilio. Coreografia e Regia Sasha Waltz, Direttore Christopher Moulds, ricostruzione musicale di Attilio Cremonesi, Teatro dell'Opera di Roma, stagione 2015-6

GERENZA

Il Manifesto
direttore responsabile: **Andrea Fabozzi**
inserto a cura di **Roberto Andreotti Francesca Borrelli Federico De Melis**
impaginazione: **Alessandra Barletta**
ricerca iconografica: il manifesto
redazione: via A. Bargoni, 8 00153 - Roma
Info: tel. 0668719549 0668719547
email: redazione@ilmanifesto.it
web: http://www.ilmanifesto.it
raccolta dir. pubblicità: tel. 0668719510-511 fax 0668719689
e-mail: ufficiopubblicita@ilmanifesto.it via A. Bargoni, 8 Roma
Inserzioni pubblicitarie: Pagina **278 x 420** 1/2 pagina **278 x 199** 1/4 di pagina **137 x 199** Piede di pagina **278 x 83** Quadrotto **90 x 83** posizioni speciali: Finestra prima pagina 59 x 83 IV copertina 278 x 420
stampa: RCS Produzioni Spa via Antonio Ciamarra 351/353, Roma
RCS Produzioni Milano Spa via Rosa Luxemburg 2, Pessano con Bornago(Mi)
diffusione e contabilità, rivendite e abbonamenti: REDS Rete Europea distribuzione e servizi: Piazza Risorgimento 14 00192 Roma tel. 0639745482