TRE DOMANDE

Tre domande a Giacomo Manzoni, compositore.

Ci sono state letture recenti di particolare importanza per lei e per il suo lavoro di compositore?

Una lettura recentissima che mi ha impegnato molto a lungo è stata quella di Nietzsche. È un autore che ho sempre bene o male conosciuto; ma nella cui lettura per certi aspetti trovavo degli ostacoli. C'erano difficoltà di ordine ideologico, filosofico, e un tipo di esposizione che non sempre mi soddisfaceva, forse proprio perché non strutturata, non basata su un sistema: ovviamente Nietzsche è l'antisistematico per eccellenza. Ultimamente, per una ragione anche musicale, perché sto meditando una composizione di ambito culturale tedesco, per la precisione wagneriano, mi sono voluto riavvicinare a Nietzsche, l'ho approfondito molto, tra l'altro anche con la lettura delle lettere. Mi rimane sempre una certa difficoltà che forse non supererò mai, ma mi ha affascinato molto percorrere questo suo ragionare sulla cultura occidentale, la sua polemica contro il razionalismo della nostra cultura, contro il moralismo, contro la ricerca di organicità, di strutturazione. La sua esaltazione del pensiero non rettilineo, non strutturato, del pensiero che torna su se stesso, esplode, fa dei salti in avanti o dei salti indietro mi ha colpito più di quanto mi avesse colpito in precedenza. Forse anche perché nella mia attività è sempre stata molto forte la componente strutturante: forse queste letture mi serviranno anche per capire un modo diverso di poter essere o di poter agire nel campo specifico della composizione. In particolare poi ho trovato cose molto belle nelle poesie. Nietzsche poeta non ha scritto molto; ma riesce a condensare alcuni di questi elementi caratterizzanti del suo pensiero magari in pochi versi, in poche immagini, in autentiche illuminazioni. Mi viene in mente che proprio in parallelo con queste letture di Nietzsche ho letto Prigogine e mi ha colpito la sua concezione del disordine, del caos, della perdita dell'equilibrio come capacità di far nascere nuove ricchezze di percezione e di comprensione del mondo, della realtà. Anche questo mi è servito per arricchirmi su un versante del pensiero verso cui sono sempre stato abbastanza sospettoso.

C'è un poeta cui si sente particolarmente legato?

Se si intende un poeta cui si ritorna in qualche modo sempre, potrebbe essere Goethe; ma Goethe è sempre presente, è onnipresente... Un poeta che mi ha sempre affascinato e continua ad essere un mio punto di riferimento interiore costante è Hölderlin. In lui trovo una ricchezza straordinaria, una capacità di scrivere una poesia così metaforica che ti permette sempre delle proiezioni anche sul reale e persino sul sociale, e viceversa un ribaltamento di nuovo nell'interiorità più profonda, con questa lingua straordinariamente pregnante, che ogni volta mi lascia stupefatto, mi lascia spazi per ulteriori scavi e arricchimenti. L'ho usata musicalmente in un pezzo per coro e orchestra del 1972, intitolato *Hölderlin*.

Con altri poeti musicati l'incontro è stato occasionale?

Nell'attività di un compositore ci sono tanti incontri che possono essere casuali, ma altrettanto illuminanti. Per esempio un poeta che ho approfondito in tempi relativamente recenti è Giorgio Caproni. Mi aveva sempre attirato, vedevo grande ricchezza nel suo tono apparentemente dimesso. Ultimamente, presa l'edizione completa delle sue poesie, le lessi in maniera organica e trovai confermata la mia impressione. C'è un tono, un colore in qualche modo inconfondibile. Ho fatto una scelta e una specie di montaggio di vari testi, in un lavoro per voce recitante e orchestra, cogliendo una particolare tematica sua, quella dell'assenza (messa in luce anche in un saggio di Calvino). E potrei ricordare Emily Dickinson e Ingeborg Bachmar. Conoscevo la Bachmann per letture non sistematiche, poi ci fu un incontro un po' particolare perché su richiesta di Werner Schröter ebbi a comporre la musica per il film *Malina*, che egli ha tratto dal romanzo che porta lo stesso titolo. Così lessi il romanzo, le poesie, i racconti, fu un incontro in qualche modo casuale, ma folgorante, soprattutto con la Bachmann poetessa, che mi sembra abbia una statura notevole (mentre mi sembra meno compiuta come autrice di prosa soprattutto nei romanzi). Questo incontro si è cristallizzato in *Finale e aria*, dove l'aria si basa su versi tratti dai *Canti di un'isola*.

Tutto il miele dell'orso generoso

MAURIZIO MAGGIANI

Amo uno scrittore a nome John Irving, nazionalità americana, razza bianca, cinquantenne, campione di lacrosse, bellissimo.

Come posso dunque fare una recensione critica del suo ultimo romanzo uscito in Italia, oltretutto il suo primo, il libro del suo esordio venticinque anni fa? Naturalmente non è cosa; ma – oh! – mi si permettesse almeno di tesserne umilmente l'elogio dell'opera!

Oltretutto questo Irving quasi quasi qui da noi non se lo fila nessuno. Strano, perché è un grande. Dico grande e penso che il diretto concorrente di Irving, nel genere di romanzi che lui scrive, sia Charles Dickens, l'autore di *Grandi Speranze*, *David Copperfield*, *Il Nostro Comune Amico*.

Irving scrive grandi storie morali, ovverossia ogni sua storia ha un fine, un'ampia prospettiva in cui le vite degli uomini possano dileguarsi e trovar ragione. Irving scrive romanzi che si vorrebbe fossero la vita. Per questo i suoi libri sono voluminosi, perché, per dispiegarsi, la morale di ogni storia ha bisogno di grandi spazi in fatto di avvenimenti e persone da raccontare.

Irving sa che per trovare le ragioni della vita di un ragazzo che in un giorno di primavera del '68 va in motocicletta a liberare gli orsi dello zoo, bisogna spaziare in tempi e luoghi molto vasti, indagare e ricapitolare infiniti intrecci, così che la storia di quel ragazzo diventa, per forza e fascino di cose, una storia dell'Austria e di molti viennesi dall'invasione nazista all'occupazione sovietica; e parecchio altro ancora, ovviamente. E *Libertà per gli Orsi*, che quel ragazzo è dentro questo libro, è solo il romanzo d'esordio di Irving e le sue facoltà romanziere non sono ancora del tutto dispiegate. Il *Mondo secondo Gary*, *Hotel New Hampshire* e *Le regole della casa del sidro* sono le opere della sua maturità che fanno pari e patta con la trilogia dickensiana che summenzionavo. L'una per l'altra si trovano ancora in edizione economica della Bompiani.

Dissipazione. Questo è il principio letterario a cui si attiene, lui, ogni volta che si accinge ad un romanzo. Ciò vuol dire che tutte le risorse umanamente reperibili in uno scrittore devono essere gettate, sperperate, sulla pagina, nella storia – qui e ora – come in una grande battaglia, sempre decisiva: perché lo scopo è sempre alto. Da questo punto di vista non esiste una differenza sostanziale tra la sua prima opera e l'ultima.

«Devi farti un'ossessione e restarne impressionato», dice un personaggio a proposito del «che fare» nella vita. Mentre il che fare del romanzo e del romanziere sta scritto alla fine del *Mondo secondo Garp*:

"Al pari degli altri medici, Jenny Garp pronunciò il giuramento di Ippocrate, il cosiddetto padre della medicina: giurò cioè di dedicarsi a una missione come quella che Garp una volta descrisse, sebbene si riferisse alla missione di uno scrittore («... cercare di tener qualcuno in vita, per sempre. Anche quelli che dovranno morire alla fine. È più importante che mai tenere in vita questi qui»). Quindi la ricerca sul cancro non deprimeva Jenny Garp che amava definire un romanziere: «un medico che cura solo casi disperati"

Irving tiene in vita un universo, tanto articolato, complesso, tragico e divertente, che ti capita davvero di pensarlo la vita, la vita che consegna ad ognuno la sua epicità perché possa essere narrata a partecipazione di tutti.

Nei romanzi irvinghiani la fine arriva solo quando non c'è più nessuno in vita; ovviamente: nessuna storia umana può considerarsi chiusa prima del suo svolgimento completo, prima che i suoi riflessi si siano estinti nello spazio e nel tempo. In definitiva letteratura popolare quella di Irving, come lo fu appunto quella di Dickens; qualcosa che, come la nutella, nutra mentre diverte e, come la nutella, se ne scopre la vera bontà solo quando ci costringe ad alzarci a notte fonda per infilarci i diti dentro di nascosto da tutti. Il di noi postmoderno compreso.

John Irving
«Libertà per gli orsi», Rizzoli, pagg. 329, lire 30.000.

Negli Usa ormai di ogni autore e di ogni libro ci si chiede se è PC, «Politically Correct». Il nuovo vangelo è «Black Athena», in cui Martin Bernal fa un'ipotesi estrema: l'Occidente è nato in Africa, non in Grecia

Venere di cioccolata

EVA CANTARELLA

Nell'ambito della serie *Bad Ancient History Films*, sponsorizzata dal dipartimento di Storia antica di un'università americana, è stato proiettato tempo fa il film *Cleopatra*. Il giorno dopo i professori hanno ricevuto una lettera. Uno studente protestava per la scelta del film. Cleopatra-Elisabeth Taylor era bianca, non nera, come ai suoi tempi era stata Cleopatra. Invano i professori hanno tentato di spiegargli che la regina egiziana apparteneva alla dinastia greca Macedone, come tra l'altro dimostra il suo nome. Lo studente non ha voluto sentire ragioni. Cosa aveva radicato in lui una simile convinzione? Aveva letto *Black Athena*, di Martin Bernal, un'opera in tre volumi di cui negli Stati Uniti sono usciti i primi due e in Italia è stato recentemente tradotto il primo. Secondo Bernal il culto di Atene, la dea protettrice della città, sarebbe derivato da quello dell'egiziana Nut: nera, dunque, come Nut e – secondo Bernal – come gli egiziani. Lo studente contestatore aveva le sue fonti. E quell'altro, che altrettanto fermamente credeva che Socrate fosse nero? La sua fonte era di nuovo *Black Athena*. Il sottotitolo del libro suona: «le radici afroasiatiche della civiltà classica». Lo studente l'aveva interpretato estensivamente.

Ma cosa dice veramente Bernal, al di là delle interpretazioni studentesche? Le radici della civiltà occidentale, egli dice, non sono greche. Il «miracolo» al quale l'Occidente deve la nascita della filosofia, della letteratura, della scienza e dell'arte, in altre parole della sua cultura (il cosiddetto miracolo greco, insomma), non fu affatto greco. La civiltà ateniese, in realtà, prese a prestito molti aspetti della sua cultura dalla civiltà africana e da quella (semitica) dei Fenici. E i greci lo sapevano e riconoscevano i loro debiti verso l'Egitto e il vicino Oriente. Il mito della Grecia patria della civiltà occidentale nacque in età di molto successiva, e più precisamente nel secolo XIX, quando l'Europa non poteva ammettere che i neri o i semiti avessero giocato un ruolo nella sua storia. Le origini orientali vennero dunque cancellate per rinforzare il mito ariano e assecondare il razzismo, padre della schiavitù. La purezza della stirpe greco-ariana (e l'idea della sua superiorità) andava sostenuta come baluardo contro la minacciosa vicinanza delle razze inferiori. Sin qui la *pars destruens* del libro, alla quale ha seguito quella *costruens*.

Era nato come un nuovo illuminismo, un nuovo modo di considerare e di parlare di problemi di razza, di sesso, di idee. «Are you politically correct?» Sei politicamente corretto? Ma quella che doveva essere la base per una nuova sociologia è diventataunа crociata, intollerante verso tutti quegli aspetti della cultura che non rispettano il dogma: per cui è buono tutto ciò che è multiculturale - dunque più nero-africano-americano - e cattivo tutto quel che è bianco-maschio-europeo. In discussione ci sono autori come Platone, Shakespeare, Freud. D'altro canto libri e pubblicazioni che oltre alle parole di suono troppo maschilista-prevaricatore, vogliononoscrivere anche la storia della cultura. «Politically correct» è così anche l'ultimo volume di Martin Bernal che grandissimo successo ha avuto negli USA, diventando per molti universitari un «cult-book»: «Atena nera. Le radici afroasiatiche della civiltà classica» è uscito da poco anche in Italia (Pratiche editrice, pagg. 670, lire 70.000), primo volume di una monumentale opera in cui, rivalutando le civiltà pregreche e non europee l'autore avanza la seguente ipotesi: alla base della civiltà occidentale stanno i neri con i fenici e non i greci. Su questa tesi discute e si confronta nel suo articolo Eva Cantarella.

Oggi – afferma Bernal – è arrivato il momento in cui la storiografia occidentale può finalmente riconoscere oggettivamente la realtà, ridimensionando l'arroganza culturale europea, e rivalutando le civiltà pregreche e non europee. Negli Stati Uniti, per gli studenti neri che si aggirano nei *campus* tenendolo sotto il braccio, *Black Athena* è diventato un libro di culto. E al di là di questo, il suo impatto nel mondo accademico è stato enorme: non tanto, in verità, perché la sua tesi sia così convincente da non trovare oppositori, quanto perché si tratta di una tesi P. C. Una sigla che per noi, al momento (e per nostra fortuna) indica solo il *Personal Computer*, ma che nelle università americane qualifica le persone (meglio, le ipotesi scientifiche) a seconda che siano o meno *Politically Correct*.

È P. C., ad esempio, sostenere e promuovere (se non li si coltiva direttamente) gli studi femministi. Nelle università americane il femminismo è oggetto di molti insegnamenti: nelle facoltà di legge, per citarne uno, va per la maggiore l'insegnamento di «Feminist Legal Theory». Ma più in generale si può dire che è P. C. combattere ogni forma di etnocentrismo, e quindi impegnarsi per la diffusione dei «Black Studies», all'interno dei quali si colloca appunto Atena nera. Quanto possa incidere sulla fortuna di un libro essere P. C. è cosa che si può capire solo pensando alle caratteristiche del sistema universitario statunitense. Come è ben noto, i professori americani vivono e lavorano insieme, si conoscono e si frequentano, ciascuno sa come l'altro la pensa e cosa ha scritto (che questo sia solo un bene o anche un male è altro discorso). La comunità accademica esiste veramente. E così accade che, come in ogni comunità, anche in quella accademica esista una «voce popolare». *Demou phemis*, la chiamavano gli eroi omerici, che molto la temevano: la *demou phemis*, infatti, dava la «fama», faceva di un guerriero un eroe e condannava i vili all'infamia. Ebbene, esattamente allo stesso modo, stabilendo se è o meno P. C., la *demou phemis* accademica etichetta un'ipotesi scientifica, con tutte le conseguenze che ne derivano sulla «fama» di chi l'ha formulata e dei suoi sostenitori.

Ma il peso pur non indifferente della voce popolare non ha impedito che *Black Athena*, fin dalla comparsa del primo volume, nel 1987, fosse autorevolmente stroncato sul *Time Literary Supplement*. E in occasione della pubblicazione del secondo volume un altro articolo fortemente critico è apparso su *The new Republic* (febbraio '92) a firma di Mary Lefkowitz, la classicista che racconta gli episodi citati in apertura. Ma torniamo al contenuto del libro: Bernal afferma che la sua tesi consiste in un recupero, in alcuni aspetti modificato, di quello che egli chiama il «modello antico», vale a dire il modello di ricostruzione delle origini della storia greca proposto dagli stessi storici greci. Erodoto, infatti, scrive che i greci derivano la loro religione e altri importanti aspetti della loro cultura dall'Oriente, e in particolare dall'Egitto. Ma data la mistificazione perpetrata nei secoli scorsi, il ritorno a questa tesi è rivoluzionario. E secondo Bernal – che di formazione non è un classicista, ma un sinologo – le ipotesi veramente rivoluzionarie vengono formulate o da persone molto giovani o da *outsiders*. Giovani e *outsiders* affrontano i problemi con immediatezza e freschezza, senza l'ingombrante fardello di un addestramento specifico che ingenera convinzioni così radicate da diventare preconcetti. E certamente in quest'affermazione c'è una parte di vero. Come dimenticare, per limitarsi al mondo greco, che colui che all'inizio degli anni Cinquanta (1952) decifrò la scrittura micenea detta *Lineare B*, scoprendo che nascondeva una lingua greca, non era un grecista ma un giovane architetto? La scoperta di Michael Ventris (questo erail suo nome) ha rivoluzionato gli studi sull'origine della civiltà greca: se i micenei nel secondo millennio parlavano greco, bisognava rivedere l'ipotesi che all'origine della civiltà greca stessero i Dori, la popolazione calata dal Nord nell'XI secolo a.C.

Ma il fatto che Ventris avesse ragione non significa che ogni *outsider* e che solo gli *outsiders* possano averla. Lungi da me ogni difesa a oltranza degli specialismi edella regola secondo la quale ognuno dovrebbe coltivare il proprio orticello guardandosi bene dallo sconfinare in quello altrui. Personalmente, ritengo che questa regola sia uno dei maggiori limiti della nostra accademia. Verso Bernal (persona tra l'altro di vastissima cultura e di competenze specialistiche indiscusse) non ho dunque alcun pregiudizio di questo tipo. E non ho certamente pregiudizi «eurocentrici». Al «miracolo greco» in particolare non ho mai creduto, quantomeno nel senso in cui una volta se ne parlava, come di un improvviso, inspiegabile e quasi magico fiorire delle lettere, delle scienze e delle arti in un luogo benedetto dagli dei, sede ineguagliata e ineguagliabile di ogni perfezione. No, a questo miracolo fuori della storia non ho mai creduto. Al contrario, sono profondamente convinta che al fiorire dello splendore ateniese, e più in genere alla civiltà greca, in tutte le sue manifestazioni, abbiano contribuito altre civiltà: tra cui certamente anche quella egiziana e quella semita (e non solo per il prestito della scrittura alfabetica). Così come sono convinta che la luminosa civiltà greca avesse i suoi lati oscuri, quel rovescio della medaglia che di regola non viene mostrato e al quale, invece, è necessario pensare. Troppe volte, parlandodella democrazia ateniese, si dimentica che essa si reggeva sul lavoro di migliaia e migliaia di schiavi che consentivano ai loro padroni di esercitare il «mestiere di cittadini», e di dedicarsi nel tempo libero alle scienze e alle arti, frequentando le palestre, banchettando e discutendo dell'immortalità dell'anima. Troppe volte dimentichiamo che la prosperità e bellezza di Atene era basata su una arroganza imperialistica di cui i suoi democraticissimi cittadini diedero una celebre, tragica e peraltro notissima dimostrazione quando trucidarono senza pietà gli abitanti dell'isola di Melo, colpevoli solamente di voler restare neutrali nella guerra che opponeva Atene all'altra superpotenza dell'epoca, la dorica Sparta.

Io non ho, insomma, miti o pregiudizi da difendere. Eppure Bernal non mi ha convinta, neppure dopo che mi sono sobbarcata la lettura del suo secondo estenuante volume, 700 pagine dal sottotitolo «The Archaeological and Documentary Evidence». Al di là del dissenso su singoli argomenti, non mi ha convinta per un dissenso di fondo sul modo stesso di intendere la storia. Una civiltà non nasce dalla somma matematica dei diversi elementi di cui è composta, e questi elementi non restano mai invariati. Ogni cultura rielabora gliapporti esterni, li modifica nel tempo (non diversamente da come fa con la sua propria cultura), e li trasforma sino a dar vita a qualcosa di continuamente diverso, e a volte di radicalmente nuovo. Le novità possono nascere – spesso nascono – dalla trasformazione di cose già esistenti: ma non per questo cessano di essere novità. Quali che siano stati i debiti dei greci verso altre civiltà, dunque, resta il fatto che il «miracolo greco», anche se non fu un miracolo, si verificò in Grecia, e non altrove. Resta il fatto che la *polis*, la democrazia e il concetto di cittadino (e quindi la nostra cultura politica) sono nati in Grecia.

INCROCI

FRANCO RELLA

Il buio in fondo al quadro

Tra i tredici e i quattordici anni London è stato il mio autore preferito. Ho letto tutti i suoi libri, nelle vecchie edizioni Sonzogno e Barion, tre o quattro o cinque volte. Credevo di imparare, attraverso la narrazione di estreme avventure, l'evoluzionismo materialista ottocentesco, «quello che lo stesso London teorizzava nelle pagine di *Martin Eden* o del *Lupo di mare*: la cultura, l'arte, la scrittura erano l'ultimo gradino evolutivo. Ma perché, allora, quest'ultimo gradino era come una cengia che si sporgeva sull'abisso? Perché ci si doveva spingere tanto in là fino a trovarsi faccia a faccia con il nulla?

In realtà London non mi ha insegnato l'evoluzionismo. Mi ha insegnato la passione per la metafisica: per ciò che si sporge sui bordi estremi del reale. Me ne sono reso conto leggendo ora i bellissimi racconti raccolti in *Quattro bersagli*. Nel primo un indiano dialoga con il suo compagno di viaggio, un pittore, sull'immagine che la pittura (o l'arte) ci consegna del mondo. Non capisce la pittura: la figura pittorica è solo «una fine», «non ha principio». La vita, invece, ha principio e fine. Ogni istante è scelta e decisione. Nel quadro dipinto dall'amico pittore, l'ultimo giro di una partita di poker, tutto è chiaro: il momento, la posta, la tensione. Ma gli uomini «resteranno seduti, senza pronunciare una parola (...) e l'uomo che non gioca e sta solo a vedere resterà piegato in avanti in eterno e il sangue continuerà a far salire vampe rosse sul viso di chi distribuisce le carte (...). Gli uomini sono come prigionieri in quel quadro e le carte non verranno mai scoperte e nessuno potrà mai sapere chi vince o chi perde».

Sembra la descrizione della pietrificazione metafisica di De Chirico. Handke, ne *La storia della matita*, la sequenza di appunti che accompagnano la stesura della sua opera più importante, la tetralogia che inizia con *Lento ritorno a casa*, prosegue con *Storia di una bambina* e *La dottrina della Sainte-Victoire*, fino a *Attraverso villaggi* (tutti pubblicati in Italia da Garzanti), riflette anch'egli sulla natura delle immagini e del ritratto. C'è per lui nei grandi ritratti di Rembrandt, e comunque nella grande pittura, «un piccolo tratto vago», o «un'aggiuntiva messa in luce dell'oggetto», che li trasforma negli «splendidi volti misteriosi di una razza sconosciuta», in grado di dare anche a noi un volto. «Il vento del mondo spirava verso di me dagli occhi di Rembrandt (...); sentii che anch'io a poco a poco assumevo un volto»: un senso.

Ma anche l'indiano di London arriva a questa conclusione, che lo porta verso una metafisica, che non è pietrificazione. Riflette e si ricorda di aver visto molti quadri di vita, dove non c'era né un principio né una fine. «Momenti di vita, senza principio, senza fine, incomprensibili», ma che mettono di fronte direttamente al mistero della vita, là dove la comprensione è anzitutto comprensione che essa, la vita, non può essere racchiusa in una sequenza di prima e di dopo. Ricorda soprattutto «uno squarcio di vita che ha avuto la luce del nord come lampada e l'Alaska come cornice».

Era stato assunto da una giovane donna, a cui poi si era unito un giovane uomo. Lo pagavano bene per correre sempre più veloci attraverso le piste più impervie, il gelo intaccava i loro polmoni, bruciava la loro bocca, le mani, i volti. La fame e la stanchezza piagava i loro corpi. Ma nulla poteva fermarli, nemmeno per la sosta più breve. Dovevano correre sempre più avanti. Alla fine arrivano alla loro meta. Un uomo è davanti a loro. Il giovane non riesce a fare nulla; la giovane si è tolta il guanto e spara con la grossa Colt, e «il viso spaventoso dello sconosciuto è ancora contratto da un sogghigno quan do il suo corpo precipita in avanti, sulla neve. Non danno nemmeno un'occhiata al morto. "Andiamo", dicono».

Perché hanno ucciso quell'uomo? «Ho riflettuto molto e non sono giunto a una conclusione (...). È un fatto che è accaduto, un quadro che ricordo; è come guardare dentro una casa, dalla finestra, e vedere la donna che rammenda e l'uomo che fuma la pipa (...). Sono entrati nella mia vita per un istante; ne sono usciti. Il quadro aveva una fine, risponde il pittore. Sì, ammette l'indiano, «ma quale?».

Cézanne, negli appunti di Handke, ha un compito. Dipingere questo incomprensibile, perché esso, proprio in quanto incomprensibile, abbia un senso per noi. Il mistero non si può «spifferare», ma lo si può esplicare con la narrazione, con le figure, per conferire al mistero «la sua pienezza». Allora «il mistero – la mera parvenza misteriosa – è il reale, e nella misura, prosegue Handke, in cui le persone sono disposte a rivelare il loro segreto (alla televisione, all'analista, ecc.) perdono la realtà».

Si tratta dunque di spingersi fino all'estremo del reale, per trovare la realtà stessa. La lacerazione, il buio, lo sgomento che possiamo provare a quel punto può essere la sorgente di una luce che si insinua nel cuore di tenebre del mondo e lo trasforma in un paesaggio. In un paesaggio compiutamente umano: come quella donna e quell'uomo, in quella stanza, alla luce della lampada, come quella che pende dal soffitto dei *Mangiatori di patate* di Van Gogh.

Jack London
«Quattro bersagli», Guanda, pagg. 135, lire 20.000
Peter Handke
«La storia della matita», Guanda, pagg. 248, lire 29.500.

La discesa agli inferi di un intellettuale nel nuovo romanzo di Doninelli

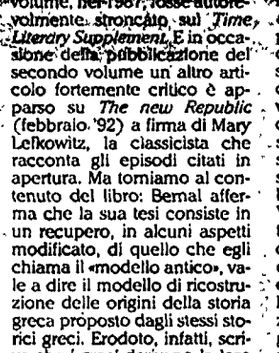
In compagnia dei morti

GOFFREDO FOFI

Luca Doninelli, nato nel '56 dalle parti di Brescia ha pubblicato due racconti lunghi (in *I due fratelli*, Rizzoli) due anni fa; questo è il terzo racconto, il secondo libro. Non è molto, ma basta per fare di lui uno dei nomi centrali dell'attuale momento letterario, con caratteri insoliti e autonomi non soltanto rispetto alla letteratura dei più giovani, ma alla tradizione italiana in genere.

I suoi maestri egli se li è *cercati altrove*, e ci sono momenti in cui, per pura virtù di prosa (Doninelli scrive straordinariamente bene e senza gratuità di sorta), vengono paragoni improvvisi con i più diversi interrogatori di se stessi e de (da dentro) i loro personaggi, de (da dentro) la pagina. Non so giustificare razionalmente perché l'unico paragone italiano che mi sia venuto di fare mentre leggevo è stato con Landolfi, da cui Doninelli è diversissimo per mille aspetti. Entrambi hanno però, in modi diversi, uno stesso antenato, Dostoevskij, e il nome del russo è peraltro d'obbligo anche per quegli scrittori cui riferirsi viene invece più immediato, quelli di una tradizione del cattolicesimo francese più aggressivamente spietata, da Bloy a Bernanos a certo Bresson o, con meno vigore, il primo Mauriac e il primo Green (più borghesi).

Se avanzo, con cautela, questi nomi, è per avvertire il lettore: Doninelli è scrittore d'impronta fortemente religiosa, per certi aspetti – nella sua durezza e ruvidezza – conturbante o irritante a seconda dei punti di vista, ma mai, assolutamente, consolatorio. La sua religiosità non è quella abituale della nostra tradizione letteraria, quasi sempre *molto* consolatoria e spesso molto facilona (e penso anche al cinema, all'insopportabile ultimo Olmi dei massimi peccati e assoluzioni, o al cattolicesimo latente nel titanismo di molti attuali filosofi di sinistra, a quello blando e floscio degli zavattinismi d'ogni risma...). Resterebbe semmai, come nome da fare, quello di Testori: partito da un neorealismo manierista e gridato e finito sull'aspra tonalità gutturale di voci, recitanti una disperazione che non sembra più chiedere speranza o che, nei momenti più coraggiosi, chiede risposta a sé prima che a un Dio e a una morale alti ed esterni.



Luca Doninelli

Ora, se ne *I due fratelli* si trovava, mi pare, anche una retorica (specialmente nel secondo racconto) dell'interrogazione e della disperazione, ne *La revoca* la narrazione e la scrittura hanno trovato la loro misura in una tensione che è spesso davvero al limite. Nei quattro capitoli del racconto, tornano ossessioni e ricordi, e l'animo del protagonista-narratore si dilacera in un'inquietudine non sopportabile, all'interno di una crisi che è finalmente esplosa ma che, se gli è fondamentalmente chiara nei suoi dati, non lo è nell'analisi che egli ne ha finora compiuto, nella coscienza che ne ha voluto avere.

Egli trascina il suo turbamento pieno di livore e rancore in giro per una Mila no orrifica e notturna, di incontri casuali e insensati. Così inizia il racconto: «Un giorno, improvvisamente, mi venne fatto di chiedermi se avevo la coscienza a posto. Sì, dissi: io ho la coscienza a posto. A questa risposta, fui preso dall'orrore di me stesso e dal dolore per la mia eterna infelicità». (Questo incipit incandescente dà idea della tensione di cui si diceva, del corto circuito tra parole e domande che ne fa il carattere, l'originalità. E va detto che questa tensione non cede mai agli effetti, al bisogno di comunicare, o di affascinare il lettore. Risponde solamente a una necessità che è intima del personaggio e della sua ricerca).

Mario, il narratore, ha raggiunto una certa fama quale intellettuale, vive con una donna cui è unito dal sesso e da una aggressività malsana. Trovandosi al *dunque* della crisi che lo assale imprevista, trovandosi sulla «via dello sgomento», sente che questo sgomento lo cercava «da tanto tempo».

È difficile render conto di un procedere turbato, cha altri – per esempio di recente William Styron in un aureo libretto – ha svolto in forme dirette e «laiche»: ma lì l'incombere infelice della coscienza era nella depressione, non in quella smaniosa albagia in cui domina una sorta di antipatia del personaggio, distruttivo e eccitato. Ben presto evidente, affiorante per brani, la crisi ha un suo perno: il dialogo con i morti. E intravvediamo – il lettore con il narratore – il filo del bisogno, il discorso che deve salire, farsi strada, chiarire.

Non insisterò sul racconto. I genitori di Mario sono morti; è morto prima di loro un nonno che Mario pensa trascurato e incompreso dai suoi; la sorella Maria (Mario nome comune, ripete egli spesso; e Maria nome non casuale), spinta da una rivolta e da una sfida soprattutto a se stessa e alla sua ricerca di una sua verità, si è fatta prostituta, è stata uccisa da qualche delinquente e il corpo è stato ritrovato nel naviglio. Tra gli incontri insensati accolti da Mario con un estremo di sensitività in una nebulosità di fondo, come in uno stato allucinato in cui le due cose sono ammissibili e compresenti, c'è l'apparizione ironica e grottesca di un giovane drogato, c'è una signora compiacente e gentile, ci sono una prostituta peruviana e il suo losco fratello, c'è un misterioso giapponese, ci sono altri altri e c'è infine la famiglia di un amico ritrovato per caso, dove il lutto – la morte di una bambina in tenerissima età – e una incombente agonia hanno abituato al dialogo con i morti; dove, come si dice con l'orribile linguaggio di Freud, il lutto è stato «elaborato» e fa parte della vita, è accolto nella vita e non la esclude, non la nasconde, non la soffoca.

Vittima di un'azione insensata – caso e destino quasi voluto, un fenimento notturno che lo porta vicino alla morte – Mario uscirà dalla sua crisi avendo capito quel tanto di luce che pure era nei suoi genitori, e il dramma di Maria, e la propria insoddisfazione, prima repressa e poi, con lo sgomento, subita, e infine affrontata.

La sua discesa agli inferi – nella compagnia dei morti, «più aspra» di quella dei vivi – ha una soluzione, non allegra certo, ma una soluzione. «Adesso tornavo, anche se erano tutti morti». Tornare a casa, compreso e accolto il passato. Oltre un percorso di solitudine vissuto «sfrenatamente», la soluzione non è una facile uscita, una compagnia di vivi dimenticati, ma è, probabilmente, un altro modo di vivere la solitudine. La «revoca» è allora sia il richiamo alla vita, dentro la nostra vita, dei morti, dei nostri morti – ma è anche lo sfuggire a un destino che era cresciuto nella rimozione e nell'accoglimento del falso – di modi di vivere determinati dalla convenzione, dagli usi, dalla facilità, dalla cattiveria ottusa del quotidiano.

Doninelli non arriva a dire, come Bernanos, che tutto è corroso dal male e *dunque* tutto è grazia; né, come l'ultimo Bresson si arrende alla disperazione e sceglie la negazione. Si ferma prima, non va all'estremo, e però accoglie e propone, nel dialogo con i morti che è il senso della discesa agli inferi, una forma essenziale e primaria di religiosità che il mondo moderno (e primamente il laico) ha oscenamente censurato.

Il racconto di Doninelli è arduo e spinoso, ha a tratti l'antipatia e la fatica del suo protagonista, cui è difficile affezionarsi anche quando lo si sente più vero. Ma è forse proprio questo il suo merito: una sgradevolezza proficua. È, e questo è fuor di dubbio, una delle prove più serie della narrativa italiana di oggi. È probabile che si debba spesso litigare con Doninelli critico e teorico, ma non si potrà che confrontarsi con attenzione e rispetto con il Doninelli scrittore.

Luca Doninelli
«La revoca», Garzanti, pagg. 128, lire 25.000