

POESIA

ALLA CALATA DEL SOLE UNA PECORA

Alla calata del sole una pecora
ha fatto un agnello.
È uscito tutto di lana, col sangue
il cuore la voce.
Gli uomini sbucano fuori
e se ne vanno via,
gli alberi aspettano il buio
per ignorarsi,
le erbe odorose si mettono
in cammino.
Le civette gridano, tutto si muove
e l'angoscia riempie l'aria
di inquietudine.

SCIPIONE

(da *Carte segrete*, Einaudi)

IDENTITÀ

Giocare col fuoco

STEFANO VELOTTI

«Certe sere, quando la madre piange nella sua stanza e sulle scale risuonano soltanto passi sconosciuti, Ake inventa un gioco cui si abbandona invece di piangere».

È l'inizio del racconto *I giochi della notte* di Stig Dagerman, lo straordinario scrittore svedese la cui opera le edizioni Iperborea stanno via via mettendo a disposizione dei lettori italiani. Dieci anni fa ci avevano già provato, timidamente, Guida e il Quadrante, ma evidentemente senza convinzione. Questa raccolta di racconti (che porta il titolo del primo e che, purtroppo, è una scelta dall'edizione originale) segue, nelle stesse edizioni, a *Il nostro bisogno di consolazione*, *Il viaggiatore*, e allo stupendo *Il bambino bruciato*.

Chi già conosce Dagerman, avrà riconosciuto nella frase citata il suo accento inconfondibile, e congelate in poche parole semplici, spoglie, le sue ossessioni, che il racconto si incaricherà ancora una volta di scongelare: «La madre» è lasciata senza nome, come poi anche «il padre», il quale si rivolgerà al bambino Ake chiamandolo «ragazzo». Nessuna intimità tra i nomi comuni, solo figure di un universo in cui l'unico che ha un nome, Ake, dovrà inventare i giochi della notte. Analogamente alla madre del *Bambino bruciato*, anche qui la «madre» senza nome «piange», come se questa fosse la norma e l'unica cosa da fare, la verità bruciante con cui bisogna cominciare lo scongelamento. Tra i singhiozzi, sulle scale familiari di casa, «passi sconosciuti». È un palcoscenico semideserto: l'avventura, ogni volta ricca di suspense, starà tutta nell'esperimento che Dagerman si appresta a compiere su questi pochi elementi.

Ho scelto questo racconto non perché sia il più bello, ma perché dà all'esperimento uno dei suoi nomi possibili: «Ake inventa un gioco cui si abbandona invece di piangere». Piangere significherebbe replicare il dato primario, rinunciare all'esperimento, lasciare la vita nel suo congelamento di sempre: persone sigillate nei nomi comuni dei ruoli, parole bloccate nella loro solitudine casuale, sentimenti spazzati via dalla luce del giorno. Inventare un gioco notturno è invece saggiare ancora una volta gli elementi della vita, arrovventarli per vedere se cambiano colore, farli volare per vedere che pieghe prendono. Nel caso specifico, i giochi della notte sono le trame che Ake tesse nella sua fantasia per giustificare l'assenza del padre, il suo ritratto nel rientrare a casa. Arriva anche ad assumersi la colpa del ritardo: sarà che la sua fantasia non l'ha seguito fino al portone, dice, sarà che lui ha abbandonato suo padre proprio nel momento decisivo.

Ma finalmente il padre arriva, urta contro i mobili cercando l'interruttore della luce, si mette a letto. E qui comincia un silenzio che è solo il presagio di un grido e di una scenata: «... e in quel silenzio un nuovo lampo colpisce Ake. È l'odio che gli brucia dentro». L'esperimento ha preso questa piega, e a questa piega corrisponde l'odio di Ake: «... e nell'attimo stesso in cui si riaddormenta gioca l'ultimo gioco della notte, quello che

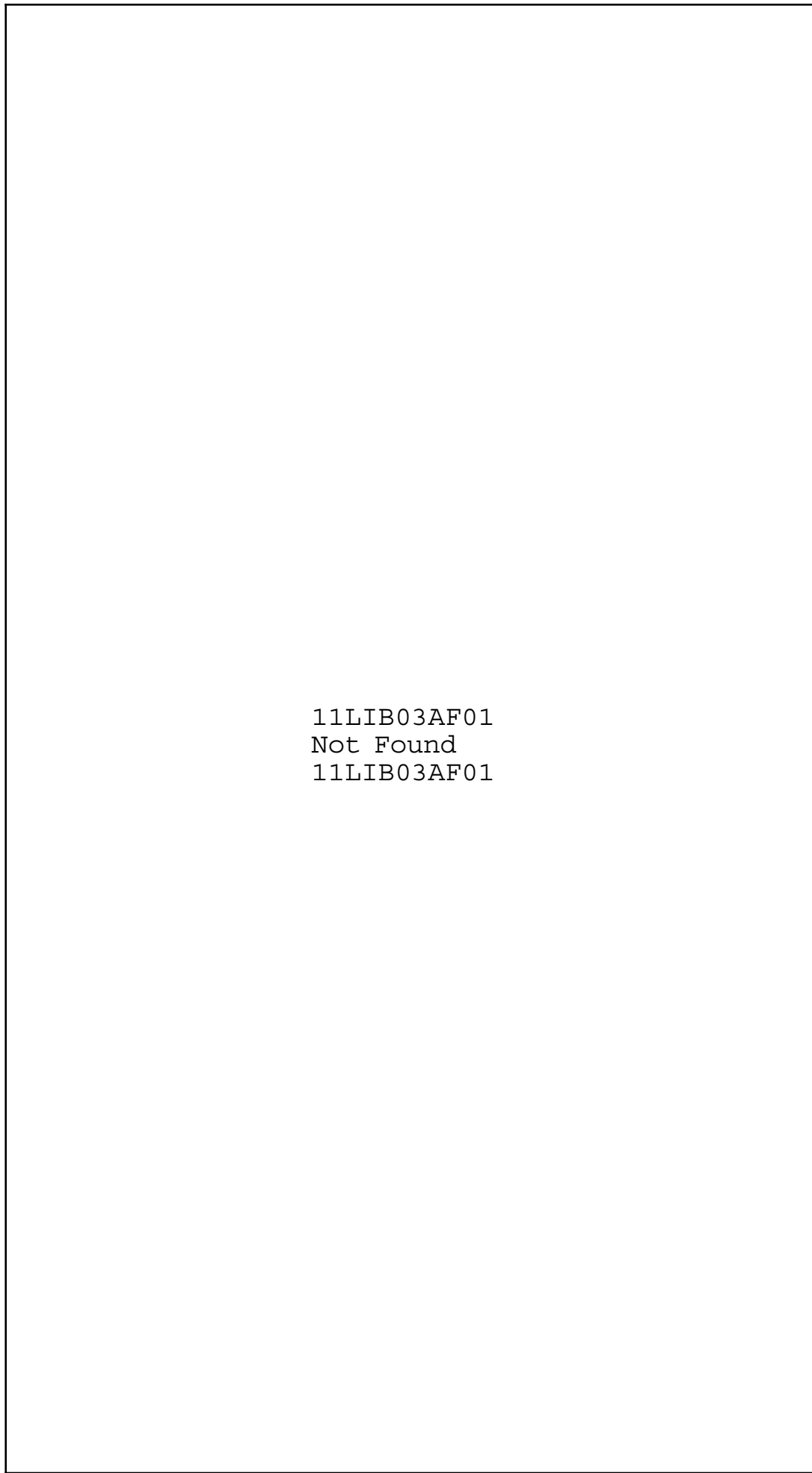
gli regala la pace definitiva». Tutto, sempre, fluisce verso questo punto sconosciuto, «la pace definitiva». Ma l'aspetto che essa assumerà, dipende dalla lotta tra l'amore e l'odio. Ora l'amore ricercato, fantastico, atteso con infinita pazienza, si nega fino alla fine, e gli elementi della scena iniziale si tramutano in odio: la «pace definitiva» sarà il sonno, fratello della morte. Nel *Bambino bruciato* la «pace» apparirà invece in un capitolo in cui «il deserto fiorisce».

La voce narrante ragiona così insieme al giovane protagonista, che aveva tentato il suicidio: «Non era per morire che lo si è fatto, né per essere salvati, ma per raggiungere la pace. La pace con tutto quello che fuori di noi vuole costringerci a vivere (...) E si è imparato che per poter cominciare a vivere bisogna aver cominciato a morire». Bruciarsi è inevitabile, e «il bambino che si è bruciato» non per questo sta lontano dal fuoco: «sa che se si avvicinerà si brucerà di nuovo. E ciononostante si avvicina». La pace resta lo scopo supremo e la bruciatura è il mezzo per raggiungerla, «perché solo i bambini bruciati possono scaldare gli altri».

La pace non è solo il torpore, il sonno, la morte che si porta via l'odio e tutto il resto, ma il precipitato dell'amore, la trasmutazione dell'ustione in calore umano, in brevi istanti di riconciliazione. Si tratta di scegliere: tollerare le temperature siderali della norma e le ustioni, ricercando i brevi «attimi di pace» che verranno vissuti come se non vivessimo che quelli; oppure farsi sopraffare dall'odio, seguire l'istinto di conservazione della propria purezza fino all'annientamento, come suggeriscono le ragioni del corpo: «Il corpo, l'unico nostro amico pietoso che ci difende dalla spietatezza dell'anima, alla fine lo salvò, anche se per poco. Improvvisamente si sentì stanco, stanco da morire, e cadde in una specie di torpore».

È questa seconda strada che il bambino-scrittore Dagerman ha infine imboccato, suicidandosi a trentun anni, fedele all'epitaffio che voleva scolpire sulla sua tomba: «Qui giace uno scrittore svedese caduto per nulla. Il suo crimine: l'innocenza». Ma è possibile credergli a una condizione. Come il guardiano del convento di uno di questi racconti - martire della purezza di fronte a un Pubblico volgare e profanatore - anche Dagerman deve aver sospettato di sé, a torto o a ragione, che «quando un martire scopre che a ben guardare il suo merito la sua aura di martire, a quel punto comincia a odiare». In un testo su se stesso scritto in terza persona, Stig invoca la forza e la volontà necessarie affinché Dagerman possa «divenire ciò che alcune rare persone stimano che egli sia già».

Scrittore dal successo precoce, congelato in un'immagine di purezza e intransigenza, essendo davvero intransigente e puro, Dagerman doveva odiarsi, fino a scoprire di non avere i nervi abbastanza saldi «per potersi sopportare». Ma a questo Dagerman ha forse già replicato, con una di quelle frasi taglienti di cui è fatta la sua prosa: «chi riesce a controllarsi s'illude sempre di avere la ragione dalla sua».

11LIB03AF01
Not Found
11LIB03AF01

DISCUSSIONI/ SUGLI AFORISMI

Il più piccolo intero possibile in otto parole

GINO RUOZZI

Della recensione di Pier Vincenzo Mengaldo degli *Scrittori italiani di aforismi* da me curati (*l'Unità*, 28.10.1996), mi ha interessato soprattutto un passaggio, che riguarda un suo «dubbio» sul mio «metodo» di scelta dei testi da inserire. Il problema, di difficile soluzione, è quello della definizione del genere. Scrive Mengaldo: «Dio sa che non è facile distinguere "aforisma", "detto", "massima" e, dall'altra parte, "pensiero", "riflessione" ecc. Tuttavia agli estremi la differenza è netta, e diciamo pure intuitiva».

Qui invece la nozione di "aforisma" è estesa indebitamente. Come che si rigiri la cosa, mi pare che il concetto includa brevità e fulmineità, magari anche gusto del paradosso, mentre in entrambi i volumi sono riportati spesso e volentieri "pensieri" di ampio sviluppo, di stile argomentativo (cioè che l'aforisma per natura rifiuta), di taglio non paradossale (non dialettico...) ecc.».

Nelle mie introduzioni, specie in quella generale e in quella del Novecento, ho affrontato diverse volte il problema della definizione del genere, sulla base non di categorie astratte ma dei testi degli autori.

Riporto un passaggio dell'introduzione al *Novecento*: gli aforismi e i libri di aforismi qui presenti «ri-specchiano le due forme principali del genere: l'affermazione lapidaria, brevissima, un rigo o poco più; e l'aforisma riflessione, più disteso, tendente alla moralità».

Le due forme

Nel primo caso, seguendo il consiglio di Bacone, gli autori asciugano il pensiero fino a mantenere la sola idea essenziale e conclusiva; nel secondo gli autori generalmente esemplificano, tendendo alla discussione e al confronto, allo sviluppo argomentativo del proprio pensiero, e hanno per questo necessità di appoggiarsi a fatti ed esempi: il che vale soprattutto per l'aforisma politico, che sui modelli di Guicciardini e di Campanella non può omettere i dati storici.

Ci sono autori come Papini, Soffici, Cardarelli, Bacchelli e Ojetti in cui le due forme convivono, anche se la seconda è prevalente, specie nella maturità; altri come Longanesi, Maccheroni e Barilli in cui primeggiano la battuta folgorante, la definizione, il calembour. Autori come Rensi e Sergio Solmi prediligono l'aforisma riflessione, il saggio ridotto ai minimi

termini, sul chiaro esempio di Leopardi. Queste due nature storiche dell'aforisma si confrontano lungo tutto l'arco del secolo, attingendo volta a volta ai grandi modelli di Guicciardini e La Rochefoucauld, Gracian e La Bruyère, Schopenhauer e Nietzsche, Kraus e Renard, Chamfort e Oscar Wilde; cui seguiranno, nel secondo Novecento, i *Minimi morali* di Adorno e i quaderni di Canetti (*Il Novecento*, p. XXVIII).

Ritengo che l'aforisma non sia un oggetto immobile, sempre uguale a se stesso, ma abbia alcune caratteristiche che si mantengono nel tempo e altre che cambiano. L'aforisma va quindi visto nel suo percorso storico. Sulla base di questo percorso dire che l'aforisma «per natura» rifiuta l'argomentazione è inesatto.

A parte Guicciardini e Leopardi, che mi pare Mengaldo stesso inserisca nella tradizione aforistica (come è ormai universalmente riconosciuto), per rimanere nella tradizione italiana sono argomentativi gli *Aforismi politici* di Tommaso Campanella, gli *Aforismi dell'arte bellica* di Raimondo Montecuccoli, i recenti *Aforismi di Marburgo* di Ferruccio Masini (scrittore e critico che è anche il nostro maggior traduttore di Nietzsche aforista). Ma per estendere il problema: i libri di aforismi di Nietzsche (*Umano, troppo umano*, *Al di là del bene e del male* ecc.) non contengono aforismi argomentativi? Così come *Pro domo et mundo* di Kraus? Gli *Aforismi sulla saggezza di vivere* di Schopenhauer? *L'Oracolo manuale* di Gracian? *I Caratteri* di La Bruyère? O gli ancora più complessi testi di Lichtenberg e Pascal? Certamente, in molti di questi libri convivono le due forme principali: quella lapidaria, fulmi-

nea, fatta di affermazioni, definizioni, precetti; e quella riflessiva, più distesa, lunga. I primi aforismi si concludono spesso in una, due righe; i secondi a volte impiegano una, due pagine.

È vero che la *maxime* di La Rochefoucauld è breve e brevissima (ma alcune eccezioni ci sono anche lì). Se questa è un'esperienza, ed è un'esperienza storica felicissima e importantissima, non tutte le forme brevi che vanno oggi sotto il nome di aforisma sono omologabili alla massima classica, specie nello sfuggente e frammentario Novecento. La misura della brevità è difficile da fissare. Possiamo utilizzare per questo un aforisma sull'aforisma di Gesualdo Bufalino: «Un aforisma benfatto sta tutto in otto parole».

Questo è sicuramente un criterio. Ma illustra solo una parte delle forme e delle esperienze aforistiche. Molte altre ne resterebbero escluse. Di un libro quindi come *Pro domo et mundo* di Kraus consideriamo aforismi solo quelli di e sotto le otto parole? Ce ne sono; e gli altri? Non sono aforismi? O non sono aforismi benfatti?

Il concepimento

Io penso piuttosto all'unità di concepimento che sta sotto all'intero libro di aforismi, che contiene sia forme lunghe otto parole sia altre lunghe una pagina. A meno che io non voglia insegnare a Kraus, o a Nietzsche, o a Campanella, o a Montecuccoli che cosa è aforisma e che cosa non lo è. Posso consigliare una definizione e una misura, certo: ma devo anche tenere conto del loro pensiero e soprattutto dei loro testi, così come si presentano. Anche con le loro contraddizioni, non solo di pensiero ma anche di forme (che in parte sono poi la stessa cosa). E credo che que-

nura ugualitaria, senza baratri né impennate. Allo stesso modo, la scrittura di Richard Ford è qui paziente e fluviale, tutta orizzontale, un basso continuo: è ricca di humour, ma lontanissima dalle acensioni liriche degli splendidi racconti di *Rock Spring* e del romanzo *Incendi* (che nell'originale si intitolava *Wildlife*, letteralmente «vita selvaggia»). Nel *Giorno dell'Indipendenza* niente è selvaggio, tutto è ricondotto dentro gli argini, il paesaggio è quello civilizzato e rassicurante di una cittadina del New Jersey. Qui torna a vivere protagonista di *Sportsuriter*: in quel romanzo aveva trentotto anni, faceva il giornalista sportivo, si era appena separato dalla moglie; in questo, che ne è il seguito, ha quarantatré anni e ha cambiato mestiere, fa l'agente immobiliare. Siamo nel 1988 (l'anno della morte di Carver...), tutto si svolge nel week-end del 4 luglio, quando l'America festeggia la dichiarazione di indipendenza. Ma non c'è niente di spettacolare, né fuochi d'artificio né majorettes, nella vita di Frank Bascombe. Lui cerca di vendere agli altri proprio quello che gli manca: una casa, un'identità, una vita dai confini sicuri («tu non vendi una casa a qualcuno, vendi una vita»). Dopo aver conquistato dei figli e nipoti di Carver, come se bastasse la comune ambientazione nella provincia americana. Ford, che di Raymond Carver è stato amico, in un'intervista a Fernanda Pivano ha però detto: «Io non volevo scrivere come lui, ma Ray mi dava la sicurezza che qualcosa di quello che scrivevo aveva valore. Mi influenzava, ma non letterariamente». Infatti. Se Carver è un «buttatore fuori», nel suo ultimo romanzo Richard Ford è un «mettitore dentro». *Il giorno dell'Indipendenza*, tradotto da Feltrinelli, ha vinto il Pulitzer e ha fatto scrivere al *Publishers Weekly* che «se fosse possibile scrivere un Grande

Romanzo Americano sulla nostra vita in quest'epoca, dovrebbe proprio assomigliare a questo». Questo è indubbiamente un grande romanzo, almeno come mole e progetto: Ford scommette sulla possibilità di usare materiali «medi» per disegnare l'orizzonte morale della classe media, per realizzarne l'epica. E corre tutti i rischi del caso.

La *middle class* è una vasta pia-

La sua è una vita media, senza grandi eventi, senza controllo su quello che accade: in quel tranquillo week-end estivo aveva programmato di vendere finalmente una casa a una coppia di confusi clienti del Vermont, di incontrare la sua nuova fidanzata, di sare vicino all'inquieto figlio adolescente.

Fallimenti

Fallisce in tutto, eppure non c'è tragedia. Nel finale, si mescola alla folla in festa («sento le spinte e gli strattoni, gli spostamenti e gli ondeggiamenti degli altri»). Lo inghiottono le sabbie mobili della banalità di massa e forse in questo sta infine la sua rassegnata «indipendenza»: nell'accettare la prosaica quotidianità del mondo, all'interno di un orizzonte piatto e moderato com'è quello al quale anche Richard Ford aderisce.