

OTTO STORIE DI DOMENICO STARNONE

Il tuffatore mancato

Dopo aver devoluto i suoi personaggi a Daniele Luchetti, che li ha capitalizzati in uno dei maggiori successi cinematografici della scorsa stagione, Domenico Starnone resiste alla tentazione di passare alla cassa e, anziché replicare l'ormai acclamato teatrino scolastico, investe

coraggiosamente nel suo talento migliore, oltre che - sarà un caso? - meno accattivante: quello cioè di rovesciare il canone che, attraverso l'«aura» letteraria, trasforma l'individuo comune in eroe, e rivela quindi la banalità, il qualunquismo, talvolta perfino la meschinità che si

annidano nelle ambizioni e nelle passioni che vorremmo più alte ed inimitabili. È curioso, ma anche sintomatico, che Domenico Starnone - uomo di sinistra, oltre che insegnante di lunga milizia - impianti la sua morale anti-epica sugli stessi strumenti che la cultura progressista, e ovviamente ogni politica scolastica, giudica fondativi del progresso individuale e sociale: la conoscenza, l'impegno, la «prassi». I suoi personaggi - abbastanza simili per infondere coerenza e omogeneità alla

raccolta, e abbastanza diversi per rinnovarne i modelli - non si limitano a fallire i propri obiettivi, ma testimoniano soprattutto l'indisponibilità a crearne dei nuovi: in «Otto con» l'adolescente che avrebbe voluto diventare un atleta rimane un uomo esitante sul trampolino («Dentro mi sentivo il tuffatore. Poi non mi sono tuffato»); l'ipocondriaco de «Il peggior sordo», dopo una reale degenza in ospedale, si limita a perfezionare la sua nevrosi; l'«Ultimatum» lanciato all'amante sposata non prelude a

un'esistenza nuova, ma neppure cancella le frustrazioni della vecchia («Scambiamo solo poche parole, ormai, e di noi soprattutto non parliamo più. Al massimo mi dice come cresce la figlia, le cose che impara, i grattacapi che le dà»). Se nei diari scolastici il «riduzionismo» di Starnone si mimetizzava tra irresistibili gag e tragicomici rituali, in «La retta via» definisce compiutamente la sua natura etica: deviare dal proprio percorso (psicologico, umano, ma - si direbbe -

anche sociale) è solo un vano pretesto per complicarsi la vita, e tollerare le proprie debolezze, accettandoci così come siamo, è molto più salubre che affannarsi a superarle. Nello stesso tempo rassicurante e nichilista, positiva ed inquietante, la morale di Domenico Starnone è sostenuta da un ingranaggio narrativo perfetto, dove integrando compassione e sarcasmo, consolazione e cinismo, distanza e partecipazione, lo scrittore napoletano (contribuirà l'origine alla sua filosofia?) rivela, con il garbo

mimetico che gli compete, la profonda conoscenza personale del travaglio che a poco a poco finisce con il trasformare anche i sogni migliori in patetiche ambizioni.

□ Carlo D'Amicis

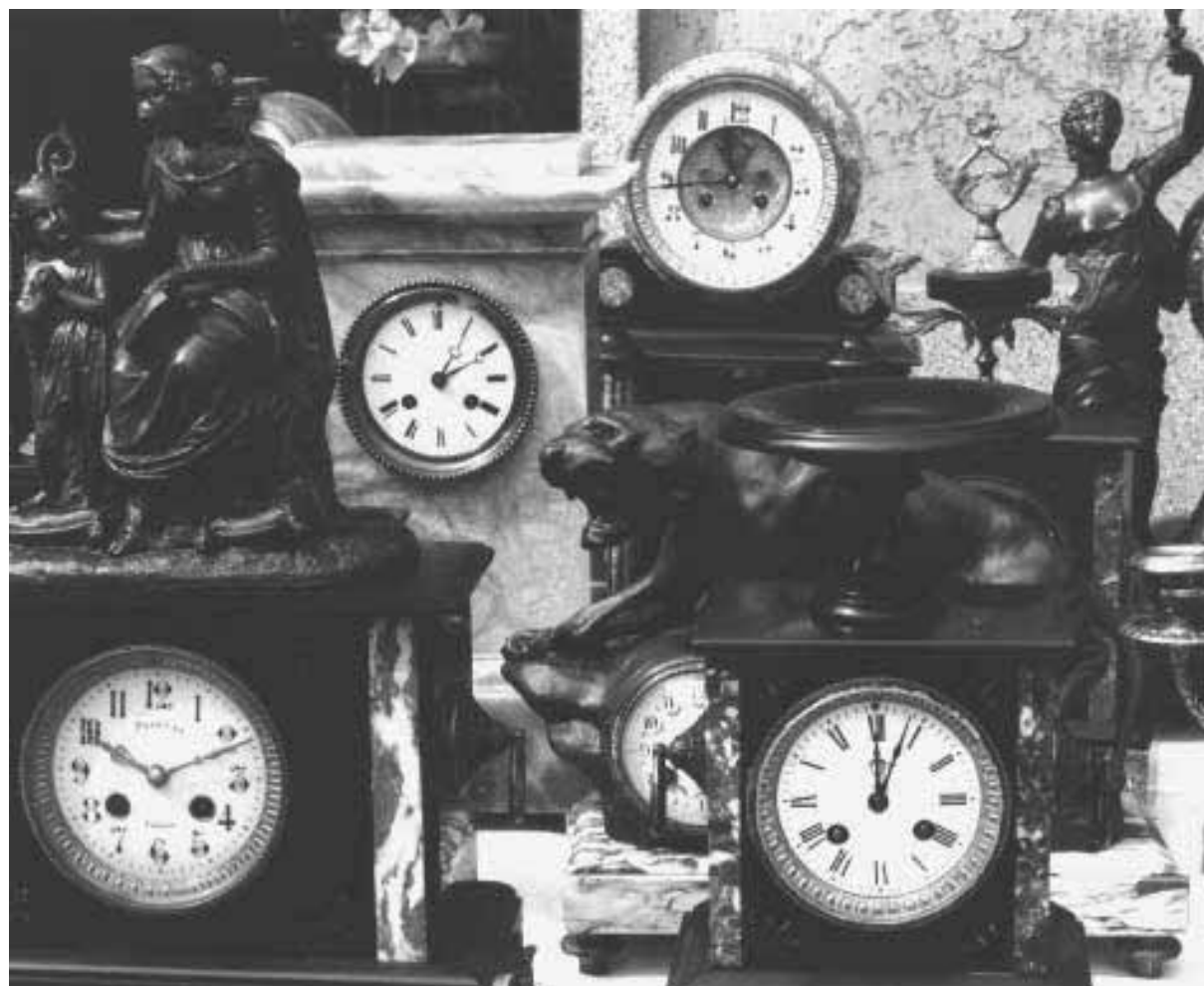
DOMENICO STARNONE
LA RETTA VIA

FELTRINELLI
P. 224, LIRE 13.000

CANCOGNI. «Azorin e Mirò» e la poetica del subliminare

Tre premi letterari e l'amicizia con Cassola

Narratore, saggista e giornalista Manlio Cancogni (nato a Bologna nel 1916) ha pubblicato i suoi primi racconti su «Letteratura», «Il Frontespizio», «Prospettive», «La Ruota»; dal 1967 al 1969 ha diretto «La Fiera letteraria». Laureatosi in legge e filosofia a Roma, nel dopoguerra si è dedicato soprattutto al giornalismo, soggiornando a lungo negli Stati Uniti. Amico di Carlo Cassola, si è affermato come scrittore con il racconto «Azorin e Mirò» che apparve per la prima volta nel 1948 nella rivista «Botteghe oscure» (n. 1). Questo suo lavoro viene ora riproposto da Fazi Editore (p. XXII-115, lire 20.000) per la cura di Simone Caltabellota e con una bella prefazione di Sandro Veronesi. Manlio Cancogni nel 1966 ha vinto il Premio Bagutta con «La linea del Tomori», nel 1971 il Campiello con «Il ritorno» e nel 1973 il Premio Strega con «Allegri, gioventù». Tra le opere di saggistica storica ricordiamo «Storia dello squadristismo» (1959) e «Il Napoleone del Plata» (1970).



Vincenzo Cottinelli

«I veli di nebbia cominciavano a confondersi in basso col grigiore dei tetti; più in alto il cielo impallidiva come una pietra orientale dai colori meravigliosi. Smorzati dalla distanza i rumori della città rompevano il silenzio vellutato; echeggiava fiocamente una voce». Scrivere così sembra facile. Infatti, quanti, prima di Cancogni, avranno usato i «veli di nebbia», il «grigiore dei tetti», il cielo che «impallidisce», e quel paragone coi «colori meravigliosi» della «pietra orientale»; e poi i «rumori della città» e il «silenzio vellutato», e infine la voce «fioca»? Un materiale linguistico così frusto e banale viene da Cancogni utilizzato entro un registro che lo fa apparire nuovo. È l'occhio o, se si vuole, l'orecchio, quindi la musica, che è nuova: siamo nel momento (la realtà si rivela a momenti) in cui Azorin e Mirò guardano dall'alto la città, «grande, varia, ondulata», e si abbandonano a lei, scoprendone l'incanto magico, una visione (...) che avrebbe suggellato per sempre la loro amicizia».

Azorin e Mirò erano due scrittori di Alicante, vissuti fra Otto e Novecento, nei quali Cancogni ha riconosciuto componenti intellettuali comuni a lui stesso e a Carlo Cassola. La città di cui si parla e che non viene mai nominata è Roma. Quindi questo racconto può essere letto anche come un'autobiografia intellettuale. Cancogni e Cassola, nella seconda metà degli anni trenta, elaborano la poetica del «sub-liminare», che sembra avere qualche tratto in comune con la recente corrente minimalista; ma la somiglianza è solo alla lontana, perché il «subliminare» è soprattutto un problema di tono, di registro, uno strumento che tende a cogliere e rappresentare non il minimo vitale o la vitalità delle cose minime e secondarie, ma al contrario il massimo di vitalità, cioè proprio la vita nella sua essenza. Che poi questa si celi ai più rivelandosi in qualche momento è un problema pertinente alla metafisica (laica, però) di questa poetica. Più tardi Cassola preciserà ulteriormente a se stesso la poetica della verità degli oggetti come risultato di un contrasto fra la vita e l'esistenza: la vita è il tempo biologico che detta le sue regole e strozza il soffio dell'esistenza; l'amore, quando è attesa adolescenziale, assenza del rapporto carnale in cui c'è solo violenza, o vitalità maschile contro vitalità femminile, l'amore che non diventa famiglia e quindi non sancisce la propria fine in nome dei figli, è la condizione felice dell'umanità. E ancora: la vita è la regola che governa il consorzio umano, con le sue finzioni e le sue aggregazioni castratorie e punitive nei confronti dell'individuo; la storia contrasta la biologia e, col tempo, la vince. Il tempo è il grande protagonista della sconfitta della vita.

La poetica del subliminare era una delle forme moderne di contestazione dell'inautenticità del moderno. Era una poetica intrinsecamente antifascista, ma anche anticomunista, incompatibile comunque con ogni programma politico che non

GIOVANNI FALASCHI

fosse quello vagheggiato da Cassola ormai in età avanzata. Poetica tipicamente anni trenta (o anche consona col primo ventennio del secolo), era già poco plausibile quando Cancogni iniziò il suo racconto (in Firenze occupata dai tedeschi, quindi nell'autunno '43; e quando lo terminò?) e ancor meno nell'immediato dopoguerra. Avrebbe potuto essere interessante avere dalla postazione di Simone Caltabellota - molto impegnato a stringere in poche pagine dei nessi fra i non pochi testi di Azorin e Mirò, Quale esempio di lettura ostile sarebbe stato istruttivo: così come anche qualche altro di correzioni subite dal testo. Il quale è uscito tre volte a scadenza decennale. Da una collazione che ho limitato ai primi tre capitoli del racconto, con qualche incursione rapida anche oltre, mi sono reso conto che una revisione massiccia fu operata nel passaggio dalla redazione in rivista alla prima in volume, non sempre nel senso di prosciugare il testo, ma anche in quello dello sciogliere le oscurità, eliminare le incongruenze e le durezza, integrare i particolari.

Ad apertura di libro, nel secondo capitolo,

quando Mirò ha trovato casa, si leggeva nell'edizione del '48: «Popolare il quartiere, modesta la casa, sciatta la padrona che venne ad aprirgli». La camera lasciava molto a desiderare. Un letto di ferro altissimo (...). Nella prima edizione in volume Cancogni toglie il generico «La camera lasciava molto a desiderare» perché fa subito la descrizione di questo interno. Nell'edizione del 1968 inserisce, dopo «modesta la casa», il segmento «buie e maledoranti le scale che portavano al quinto piano», con evidente intenzione di informare sul degrado dell'ambiente. Da ciò risulta evidente che, anche nel passaggio dalla seconda alla terza edizione, ci furono interventi correttori, pur se meno rilevanti di quelli fatti per l'edizione del '58.

Questo per quanto riguarda la lettura autobiografica del testo, il quale però corre per conto suo come un grande racconto letterario in cui l'autobiografia finisce per non esserci più, tant'è che quando lo scrisse Cancogni aveva ventisei anni, mentre i due protagonisti sono visti invecchiare e morire, con una cattiveria che supera quella di Flaubert. Tutta la vita di questi due fanatici della vita vera - quella nascosta, semplice autentica ecc. - traspare in attesa: Mirò obbedisce alle leggi del tempo che gli impone la fedeltà amorosa, la costi-

tuazione della famiglia, la vita in provincia, un lavoro di routine. Si comporta come l'islandese leopardo pur facendo tutto il contrario: accettare e non fuggire. Azorin «vive» fuori dal sub-limine: viaggia, fa, cambia ambiente, parla e scrive molto, incontra gente; e inoltre si interessa di politica, che entrambi detestavano come una forma d'inganno dell'autenticità. Ma se tira un bilancio, tutto si riduce a ben poco, o a nulla.

Azorin e Mirò è un grande libro perché a distanza di quasi cinquant'anni dalla sua stesura regge perfettamente. Era allora un racconto anticonformista, cioè contro il proprio tempo (ma quale cosa bella non ha questo connotato?) e del pari era il testo di un autore che, scrivendolo, smentiva se stesso: cospiratore azionista, sembrava rifiutare nella vita l'idea dell' inutilità di ogni politica, idea in cui invece aveva creduto come teorico del «sub-liminare»; oppure continuava a mantenersi fedele solo perché è necessario credere ai sogni e alla necessità dei progetti. È un racconto moderno, in cui si accetta la contraddizione fino alla fine; anzi, i due protagonisti devono morire perché sia dichiarata l'eternità della contraddizione; che qui si chiama Tempo.

Soli contro il Tempo

NARRATIVA

«53 giorni», il lavoro incompiuto di Georges Perec

E come addio un gioco enigmatico

GABRIELE CONTARDI

fessore di liceo? Perché lo stesso Serval, prima di sparire nel nulla e sentendosi già minacciato, ha reso noto che il solo in grado di aiutarlo è proprio lui, suo compagno di banco negli anni Cinquanta. Il professore, pur non ricordando affatto questa circostanza, accetta l'incarico e si mette a leggere «La Cripta». Da questo romanzo passerà a un secondo, citato nel manoscritto, e poi a un terzo, in uno stordente intrecciarsi di storie, ipotesi, anagrammi, indovinelli, frasi cifrate, palindromi, sorprendenti analogie... Perfino il titolo, a un certo punto, finisce per vacillare: che siano 52 i giorni impiegati da Stendhal per ultimare *La Certosa di Parma*?

Il gioco enigmatico perechiano, teso nello sforzo di imprigionare l'esistenza di una specie di enorme cruciverba letterario, mostra qua e là delle crepe da cui irrompono la nostalgia e il dolore. Partendo da un ricordo negato, «Non ho mai avuto un compagno di scuola di nome Serval», il protagonista di 53 giorni si trova costretto a passare in rassegna le struggenti fotografie in bianco e nero della memoria: gli anni del collegio, i vecchi amici della III B, le battaglie navali,

l'aula di scienze naturali, «il rumore del silenzio quando entrava il sorvegliante», il primo pasto al refettorio, l'esplosione di grida durante la ricreazione...

Anche in un altro punto del libro, il protagonista deve fare i conti con i ricordi. È sulla spiaggia con una bella ragazza disinibita, di cui è segretamente innamorato, e lei d'improvviso si toglie il costume da bagno e va a tuffarsi in mare. Lui rimane immobile, senza riuscire a fare altrettanto: «Avevo messo un costume da bagno sotto i pantaloni. Dico "un" costume, ma per la verità dovrei scrivere "il mio" costume. (...) Anche a me sarebbe piaciuto toglierlo. Ma non ne ebbi il coraggio». In quell'attimo altre memorie gli affollano la mente: vecchie vacanze a La Tranche-sur-Mer, il suo essere «all'antica», una dolorosa e complessiva nostalgia per qualcosa che, forse, sarebbe potuto andare anche in modo tutto diverso.

Georges Perec ha scritto due libri di ricordi: il ricordo dell'infanzia e Mi ricordo. Anche in questi casi, il suo desiderio di controllare la memoria, di farle perdere efficacia con una minuziosa e beffarda catalogazione, mostrava delle sottili fratture: l'improvviso ritorno di un rimpianto negato, l'ombra

incancellabile della malinconia. Lo scrittore francese, che ha costruito un'originale poetica sull'impersonalità di sofisticate macchine letterarie, sembra dunque non aver allontanato del tutto, dalle sue pagine, la vertigine della vita, la sbalordita infelicità del tempo che passa, il pulsare tiepido del sangue. Un'imperfezione, una piccola falla nel progetto, o forse un ulteriore passaggio labirintico? In ogni caso, di certo, il segno dell'incolabile distanza di Perec dai suoi numerosi epigoni, abbagliati perlopiù dallo scintillio del meccanismo e dell'elaboratezza delle regole. L'anima di un gioco è altrove, nell'irrinunciabile ossessione di chi vi partecipa. Che cosa resterebbe di una roulette, se non ci fossero attorno tanti cuori ansiosi che battono in fretta, un rosario di pupille fisse e un odore acuto di mani sudate?

Il protagonista di 53 giorni, comunque, troverà alla fine il coraggio di togliersi il costume, «il suo costume». È l'immagine del timido professore appassionato di enigmistica che corre a tuffarsi nudo nel gioco vitale e fragoroso delle onde rimane davvero impressa. Stampata forte nella mente, per chi ha amato libri di Perec, come un definitivo, affettuoso ricordo.

La «Follia» di Nicole Müller

Donne di letteratura

Un romanzo sulla e dentro la letteratura intesa come vocazione, occupazione, ossessione, sopravvivenza. È l'ultimo lavoro di Nicole Müller, «Una follia in quattro tempi» (edizioni e/o, p. 132, lire 25.000), la cui protagonista è una scrittrice con il conto scoperto ma con la vocazione di «cronomiliardaria». Il potere della mente e la fatica di scrivere.

VALENTINA FORTICHIARI

Chi scrive ha potere. Ci sono due modi di intendere questa affermazione: un potere contingente e per così dire quantificabile, monetizzabile, e un potere nascosto, interno, che attiene alla sfera dell'intelletto. Uno scrittore, anzi una scrittrice, la protagonista del romanzo *Una follia in quattro tempi*, con il conto scoperto ma con la vocazione di «cronomiliardaria», può decidere di stipulare un patto contrattuale con il suo editore, anzi editrice, facendosi dare un anticipo di 4.000 franchi per narrare la vita di una affascinante signora che nella sua vita ricca di peripezie ha conosciuto grandi artisti e personaggi. Fra queste tre donne il quarto personaggio femminile è la vera scrittrice Nicole Müller, e il romanzo è letteratura nella letteratura, gioco di specchi a rifrazione, se è possibile un patto profondo tra le due scrittrici, la vera e la finta, che condividono una passione comune: Thomas Bernhard, modello dichiarato della Müller e insieme nome della protagonista, Tanja Bernhard, alter ego della Müller.

Romanzo *sulla e dentro* la letteratura intesa come vocazione, occupazione, ossessione, sopravvivenza. La protagonista, infatti, vittima di un'attrazione fatale per il suicidio, quando sta male corre direttamente nella letteratura: si salva imparando a memoria intere frasi di Bernhard. Un capitale mentale, una proprietà che è impossibile non associare ai recitanti di *Fahrenheit 451*, in esilio nei boschi ma sopravvissuti al rogo dei libri solo perché memori di scritture assimilate come nutrimento vitale. Il potere della mente, dunque. Ecco entrare allora nel territorio dove l'immaginazione è più forte del denaro, di un contratto, e lo scrittore può pensare ad alta voce («cos'altro è essere pubblicati se non il permesso di pensare ad alta voce?»), quasi stesse costruendo un'autostrada.

La medesima ampia veduta sul mondo lo guida nei meandri della coscienza: esiste il mondo e lo scrittore racconta il mondo al mondo. Cees Nooteboom nei suoi libri (in particolare *Canto dell'essere e dell'apparire* e *Le montagne dei Paesi Bassi*), riesce, come la Müller, a spezzare il racconto e a ragionare sui meccanismi letterari, sul progetto della scrittura: addirittura segnalando al lettore dove può saltare una digressione inutile.

«Scrivere è camminare al buio, scrivere costa, scrivere è faticoso, è un mestiere tremendo», sostiene la Müller/Bernhard, fingendo sempre di parlare al suo editore, la dottoressa Nagel. «Nessuno dovrebbe fare una promessa del genere: scrivere un libro». «Senza voglia non si può scrivere», e intanto nasce al primo impatto tra la protagonista e Irina Blumenthal, colei che dovrebbe essere narrata per forza (per contratto), una idiosincrasia apparentemente insuperabile. Irina, alle prime interviste, non reagisce, non è interessante né interessata, se ne sta sul divano muta e distesa, come morta: non succede niente, niente di magico. Irina ha una bellissima casa, con un imponente cancello in ferro battuto, ma possiede anche un'automobile ammaccata che puzza di cane bagnato: guida per le acque stradali di Zurigo beccheggiando a destra e a sinistra, totalmente immune da quella nevrosi da zelo che connota e soffoca la Svizzera (questa «repubblica alberghiera», diceva Guido Morselli).

Tanja Bernhard preferisce comprarsi una vecchia cabbriole piena di muffe e scarozzare Irina che comincia a piacerle solo quando scopre la comune passione per Thomas Bernhard, che anche Irina sa recitare a memoria. È a questo punto che il progetto letterario decolla: «Una follia in quattro tempi» (curioso che nel libro precedente della Müller *Perché questo è il brutto dell'amore*, la storia sia narrata in 498 frammenti; e curioso che alcune frasi letterarie imparate a memoria possiedono anche qui il segreto potere di salvare la vita o almeno di renderla degna di essere vissuta). C'è persino nel secondo tempo una feroce parodia dell'uso smodato dell'editing, le maledette correzioni che freudentono, fanno a pezzi e distorcono tutto il lavoro letterario: parodia della incommunicabilità frequente tra autore e editore, quando si confrontano (o si scontrano) sulla scrittura da opposti punti di vista.

E allora, perché scrivere? Cees Nooteboom risponderebbe: perché è divertente, perché ti pagano, per la fama, perché non si è capaci di fare altro. Ma scrivere è un lavoro, scrivere è organizzare, prendere decisioni. Soltanto lo scrittore conosce i pensieri dei suoi protagonisti, dunque lo scrittore ha un potere. E se intorno alla copertina, intorno alle pagine di un libro talvolta vagano e si depositano i pensieri non scritti, Nooteboom ci vede una specie di crampo, di stopposa malinconia; la Müller invece pensa che dove non c'è scritto nulla stia la felicità.