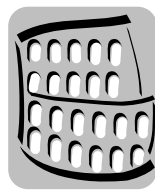


Italiani ♦ Sandro Veronesi

La forza di uno stile che lascia il segno



La forza del passato di Sandro Veronesi Bompiani pagine 250 lire 27.000

ANDREA CARRARO

Non so se Sandro Veronesi sia veramente - come ha scritto Antonio D'Orico su «Sette» - «il più grande scrittore della sua generazione e di quella successiva e di quasi tutta quella precedente». In altre parole, non mi azzardo a dire che egli sia il più grande scrittore italiano vivente. Certo è che ogni suo nuovo romanzo lo conferma fra le voci più limpide e originali della nostra attuale narrativa. Anche in quest'ultimo suo libro ciò che maggiormente colpisce il lettore - più che la trama, i personaggi, le atmosfere narrative etc. - è il timbro originalissimo della sua prosa. Bastano poche pagine per riconoscerla. Una prosa elaborata, ridondante, carica

di excursus e digressioni, e tuttavia sempre leggibilissima, con una sua aerea leggerezza espressiva. Non sono molti gli scrittori che possono vantare uno stile così personale, così poco «omologabile» a mode e gusti dominanti.

«La forza del passato» racconta di uno scrittore per ragazzi quasi quarantenne, felicemente sposato con prole, che un bel giorno s'imbatte in un losco individuo ultrasessantenne (ma con un inquietante sguardo da ragazzo) che lo costringe a «ripensare» tutta la sua vita alla luce di una inaspettata, terribile rivelazione su suo padre, scomparso di recente. L'uomo afferma che il padre del protagonista non era il borghese fascistoide, amico di dignitari democristiani, che ha fatto credere per tutta la vita, ma era nientedimeno che una spia del Kgb incaricata dal go-

verno sovietico, subito dopo la guerra, di costruirsi un'esistenza posticcia in Italia, indossando i panni di un italiano da lui stesso giustiziato dopo il conflitto. Il protagonista, di fronte a questa rivelazione, trascolta, ma sono numerosi i particolari che l'uomo - che si dichiara anch'egli spia russa, grande amico del padre defunto - è in grado di riferire. Tutto il libro di Veronesi ruota attorno a questa rivelazione, che permette all'autore toscano di scavare nel passato del protagonista in numerosi, felici flashback e al contempo di sviluppare un plot al presente elementare ma intrigante, avvincente, arricchito dai lunghi, dettagliati dialoghi fra i due personaggi, entrambi assai ben caratterizzati.

Ma il pregio maggiore del libro non risiede tanto nella trama (efficace ma non

irresistibile, un po' a effetto, ricalcata su numerose spy-story cinematografiche, alcune anche recenti). Come accennavo all'inizio, è piuttosto lo stile narrativo che lascia il segno. Si veda l'uso sistematico quanto sapiente della forma-digressione, che rappresenta il vero sigillo dello stile di Veronesi. L'autore passa con estrema disinvoltura dal passato al presente, dal racconto in presa diretta al tono evocativo, dalla ricognizione storica alla divagazione sociologica, esistenziale, di costume. Il libro a conti fatti si propone come un postmoderno patchwork: un insieme assai coeso in cui convivono elementi diversissimi ed eterogenei, alternati nella narrazione con ritmo cadenzato, martellante. Nel mezzo di una situazione ad alta temperatura emotiva, ricca di suspense, improvvisamente l'io narrante

cambia rotta, comincia a parlare d'altro (per esempio del suo tormentato rapporto con il fumo), per poi tornare al solco principale della narrazione come niente fosse, magari dopo pagine e pagine digressive. Può perfino capitare che da una digressione prenda corpo un'altra digressione, e così via in un incastro di scatole cinesi. Però, beninteso, non potrebbe essere più distante da Veronesi quell'idea ludico-combinatoria della letteratura che tanti guasti (e tanti mediocri epigoni di Calvino) ha prodotto nella nostra recente narrativa. Veronesi non gioca: le sue storie, i suoi personaggi, hanno sempre una decisa connotazione morale, e lo stile non diventa mai espediente virtuosistico. Un'ultima considerazione che - viste le cose dette sinora - può apparire ovvia e pleonastica, ma che in fondo non lo è: «La forza del passato» è un libro che non solo non annoia, ma che si divora dalla prima all'ultima pagina e alla fine quasi si vorrebbe che non finisse. Scusatse se è poco.

carraroandrea@tin.it

NARRATIVA

Charles il marziano

«Non so perché nel 1980, quando ho cominciato a scrivere Charles, mi immaginavo un 2000 pieno di aerei e minacciose manovre militari» scrive Claudio Piersanti, nella nota in chiusura di questa riedizione di un suo romanzo breve apparso per la prima volta nel 1986, per i tipi di un piccolo editore di Ancona. Quattordici anni dopo, Piersanti - diventato nel frattempo un autore di primo piano con Luisa e il silenzio, premio Viareggio nel '97 - ha rimesso le mani su Charles. La storia ha dato ragione a quella sua intuizione. L'anno scorso ha visto la prima guerra europea dell'età postmoderna e le manovre militari che, nel romanzo, si svolgono in Sicilia, così come gli aerei che effettuano acrobazie nel cielo di Parigi, hanno oggi poco di futuribile: risultano, al massimo, una deformazione letteraria, un ingigantimento lieve, di una realtà che abbiamo davvero vissuto. Ma un'altra minaccia percorre Charles: quella di una ventina di anni prima, il terrorismo. Sintesi dei due mondi è Piero: un ragazzo in clandestinità e ricercato dalla polizia perché ha sabotato con altri compagni le esercitazioni belliche che si stavano svolgendo in Sicilia. Piero non ha una fede politica: più che d'altro è appassionato di meccanismi, si tratti di una radio come di un missile. Come i terroristi degli anni Settanta, è uno sconsiderato che cerca un senso, come tutti noi davanti alla guerra è uno che - sgomento - il senso non lo trova.

Charles allestisce un teatro con pochi, notevoli personaggi: Giorgio, il fratello di Piero, è un oculista abruzzese diventato a Parigi un professionista affermato e ricco, Christine la bella ragazza con cui si accompagna temporaneamente, Michel, il vecchio amico diventato suo sodale nel lavoro e nelle scorribande da vitelloni. E poi c'è il ragazzino del titolo, che vive con lo zio in un quartiere alle porte di Parigi, Déemme, che sembra nato da un'allucinazione - blindato contro chissà che pericolo e percorso da ipertecnologici sotterranei - e che si troverà a ospitare Piero, arrivato lì in cerca di salvezza. Charles è l'occhio esterno che osserva il mondo adulto, anzi, per parafrasare il titolo di una bella raccolta di racconti di Piersanti, i «disamori degli adulti»: quel senso oscuro di minaccia e insieme di insignificanza, cioè, che li sovrasta. Piersanti, anche con questo breve romanzo che riaffiora dopo 14 anni, si conferma uno dei nostri autori attuali più originali e forti: per lo stile che si appoggia sul vuoto come sul pieno, sul silenzio come sul rumore. Magari, com'è qui, sul suono e sulle pause di un registratore che accoglie i racconti di alcuni adulti di fine Novecento, incapaci di comunicare altrimenti con Charles, il ragazzino, inerme e marziano, capitato in mezzo a loro.

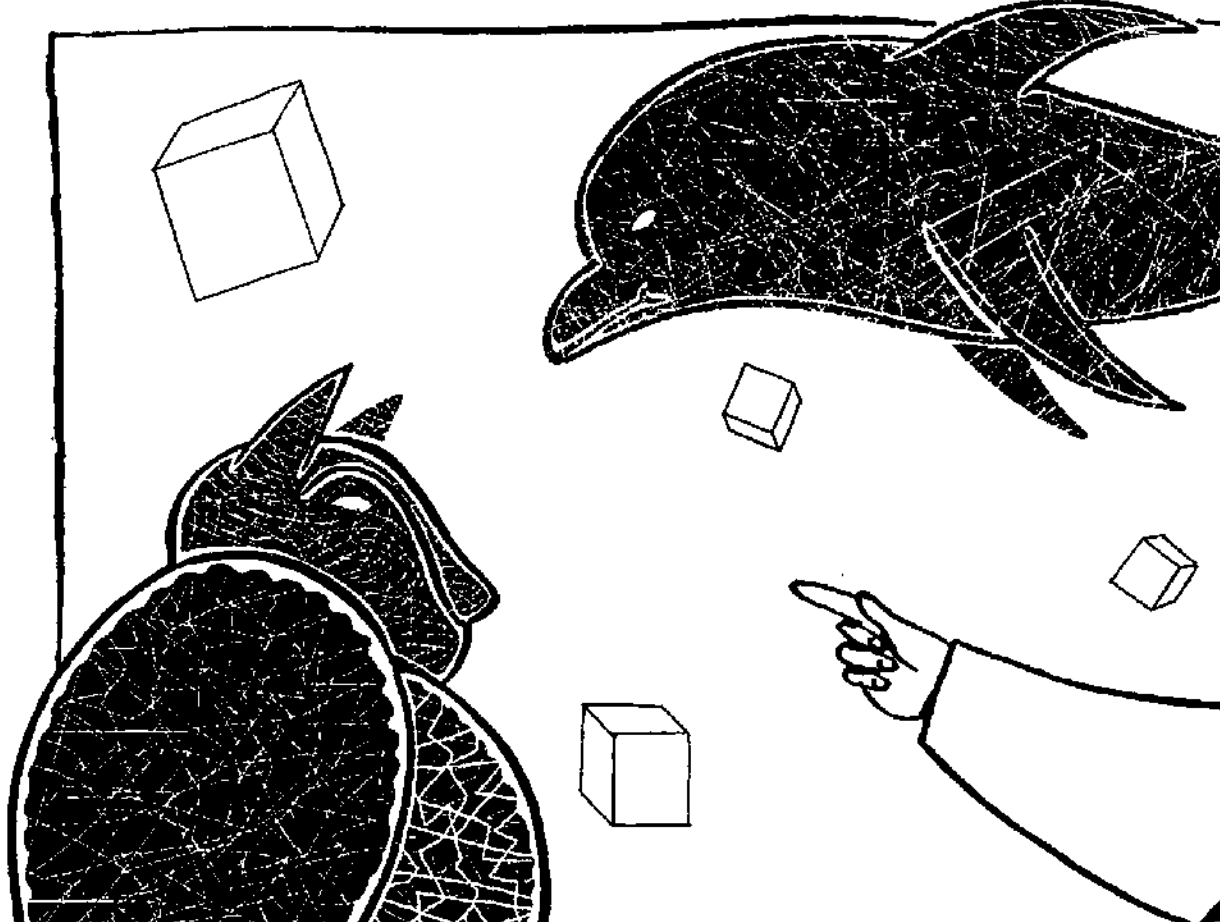
Maria Serena Palieri

Charles di Claudio Piersanti Feltrinelli pagine 146 lire 13.000

Dal giovane scrittore tre storie che mescolano le atmosfere dell'isola di oggi e di quella di ieri
La straordinaria capacità di adattamento di persone che trovano «normale» un'esistenza impossibile

La vita passa alla fermata dell'autobus
I racconti cubani di Arango

ROMANA PETRI



Lista d'attesa di Arturo Arango Fazi pagine 108 lire 14.000

Di Arturo Arango, fino ad oggi, in Italia erano apparsi solo due racconti: *Il vecchio e il bar* nella raccolta *A labbra nude. Racconti dall'ultima Cuba* (Feltrinelli, 1995) e *Who wants to live forever in Vedi Cuba e poi muori* (Feltrinelli, 1997). Adesso, per le edizioni Fazi appare un intero suo libro, *Lista d'attesa*. Si tratta di tre racconti molto eterogenei (il primo dà il titolo al libro), che mostrano la Cuba di oggi da tre diversi punti di vista che però si mescolano ai ricordi di una Cuba ancora avvolta nel suo passato recente. In *Lista d'attesa*, racconto-documento-cronaca, assistiamo in modo molto visivo (dal racconto è stato tratto un film) al disfacimento di un paese, e per farlo Arango sceglie la tecnica dell'ingrandimento di una sola sezione: quella dei trasporti. Sembra una realtà fantastica e invece è la realtà della Cuba attuale, dove per prendere una corriera e andare dall'Avana a Manzanillo si possono attendere dei giorni, dei mesi, e fare una vita da profughi nelle stazioni dove i venditori ambulanti gestiscono una specie di borsa nera dei generi alimentari. La sporizia, le corriere rotte che non vengono mai riparate, la mancanza di autisti, il tempo che passa inesorabile nell'immobilità di quell'attesa, il caldo soffocante, tutto sembra contribuire alla perdita del decoro umano che costringe gli uomini «ad abituarsi a vivere nella merda». Ognuno con il suo numero in mano (il biglietto che darà diritto al biglietto), i futuri viaggiatori assistono a una decomposizione del mondo che li ingloba. C'è anche chi fa in tempo a morire durante l'attesa, chi invece si innamora e resta incinta e dopo un po' non riesce più ad allacciarsi i pantaloni perché la pancia cresce.

Non è solo l'orrore quello che Arango vuole mostrare, ma anche la capacità di adattamento dell'uomo, quel riuscire alla fine a trovare quasi normale anche una vita ridotta così. Un uomo che deve raggiungere la moglie malata arriva quasi serenamente a dire: «Ormai sto perdendo la speranza di vederla». Nel racconto *L'Avana elegante*, dove protagonista è la morte del precursore del modernismo, il poeta Julian de Casal avvenuta nel 1893, lo scrittore cubano mescola il passato e il presente di un'Avana vastissima, quasi una città dentro la città, dove l'inclemenza del sole ren-

de ancora più acuta la solitudine del poeta che lascia la vita nel calore di tutto quel disfacimento: «I miei polmoni non sono fatti per respirare questo vapore, i miei occhi non possono sopportare questo fuoco che vela la città, la cancella, la disfa. Ci disfa». Nel dubbio se scrivere sia più credere, mentire o tacere, il poeta muore nella certezza che «quando non si è un genio, scrivere è essere eternamente sottomesso al ridicolo».

L'ultimo racconto, *Palla, bandiera e gagliardetto*, certamente tra i tre il più

struggente, narra di Estrela ormai vecchia, «ho quasi cento anni», che legata ai suoi ricordi si rifiuta di abbandonare l'Avana e la vecchia casa di sempre per seguire la sua famiglia che si trasferisce in uno dei paesi dell'Interno. Metafora di una Cuba che sopravvive a se stessa, Estrela resta sola nella casa a combattere con il passato e il problema della sua sopravvivenza in una città quasi deserta dove il latrare dei cani comincia a fare paura perché anche loro sono affamati e si avvicinano alle case ab-

bandonate in cerca di cibo. In una vecchiaia che diventa perdita di coscienza del presente e dove la vita intera si mescola per fondersi in un'essenza dei momenti più significativi, anche Estrela, come il poeta, sceglie la solitudine e il silenzio. Ecco, questo è il tratto comune a tutti e tre i racconti, la voglia di gridare che resta dentro, sepolta in quella grande disillusione che è il mondo, non solo quello cubano, ma ogni altro mondo desiderato migliore e che migliore non è diventato mai.

Intersezioni ♦ C. Meier

Una Tragedia per dare battaglia al potere



FRANCO RELLA

Meier, ne «L'arte politica della tragedia greca» (Einaudi, Torino 2000), propone una interpretazione della tragedia antica partendo dal presupposto di «una forte attinenza fra tragedia e politica». Tale presupposto fonda una «singolarità della cittadinanza antica» posta di fronte agli immensi problemi emersi «dalla situazione politica nel periodo compreso tra le guerre persiane e quella del Peloponneso, nel periodo cioè in cui nacque la democrazia, in cui l'impero era appena formato e ad Atene erano determinanti generazioni ancora radicate e influenzate in modo relativamente forte dalla tradizione».

Siamo così indirizzati verso questa «nuova» ipotesi sulla «nascita della tragedia». Gli ateniesi si trovavano di fronte a problemi ai quali erano in gran parte impreparati, che richiedevano nuove conoscenze, nuovi criteri di valutazione da cui emergevano nuove aspirazioni e nuove prospet-

ve. Cosa fare, dunque, delle «antiche concezioni» se non proiettarle in una rappresentazione poetica, in cui esse entravano appunto in conflitto con le concezioni nuove?

Scelta questa strada Meier può procedere a un'analisi ineccepibile, interpretando il movimento della tragedia, soprattutto in Eschilo e in Sofocle, allo sviluppo degli eventi politici. Eppure l'indagine ci lascia perplessi, in primo luogo perché, malgrado ci sia un effettivo sviluppo nella sequenza delle tragedie, e chiari siano i nessi con gli esterni movimenti politici, la sostanza della tragedia resta inalterata: dai «Persiani» di Eschilo a «Edipo a Colono» di Sofocle e alle «Baccanti» di Euripide che sono le ultime due tragedie che ci sono rimaste. In secondo luogo perché il conflitto tragico non si pone soltanto tra vecchio e nuovo, ma si moltiplica in una serie di opposizioni non negoziabili, che rinviano ad una concezione della vita e dell'uomo che travalica ogni occasione politica e si pone come un'engma mai risolto nella cultura dell'Occidente.

Non è un caso che il Moderno muova i suoi primi passi, con Hölderlin, Schelling e Hegel, da un ripensamento della tragedia.

Sofocle ha scritto che «molte sono le cose smisurate, ma la più smisurata è l'uomo». Ha scritto questo perché l'uomo, nella sua dismisura si «accosta con folle audacia al male» e mette così «in pericolo la città», o perché comunque l'uomo, «con ingegno che supera sempre / l'immaginabile, ad ogni arte vige, industrie / egli si volge ora al male / ora al bene?». E se l'uomo è questa oscillazione, come comprenderlo? Qual è il sapere che può coglierne la natura e la verità?

Eschilo ha risposto che questo sapere è «pathos», è passione che sfugge ad ogni definitiva presa concettuale. Euripide è andato al di là, affermando che «sapienza non è sapienza», vale a dire che nessun sapere, nemmeno quello tragico, può risolvere l'enigma dell'esistente, tanto che le «Baccanti» si chiudono su una scena cava, vuota, come se solo questa assenza potesse alludere all'indicibile

mistero. Ma a questo punto l'eroe tragico giunge solo «deregalizzandosi», vale a dire perdendo il potere: in primo luogo in potere sui discorsi, il potere che decide sul senso delle parole e che impone agli altri questo senso.

Questa è la vera dimensione politica della tragedia. Ma questo è anche uno dei problemi capitali del politico, come afferma H. Arendt in «Verità e menzogna» (Bollati Boringhieri, Torino 1995). Infatti il potere non si limita a riordinare i fatti «in armonia con la propria prospettiva». Il potere interviene a modificare i fatti stessi. La tragedia non è dunque la proiezione poetica del passato, ma la viva contestazione del potere, comunque e ovunque si presenti. E non è un caso che essa scompaia insieme alla democrazia, di fronte al nuovo potere politico e alla nuova gestione del discorso della filosofia che hanno voluto eliminare questa soglia, questa fenditura nel loro edificio. Così come non è un caso il discorso sulla tragedia riaffiori quando, in qualche modo, torna di attualità la democrazia.

media
webqis

Supplemento settimanale diffuso sul territorio nazionale unicamente al giornale l'Unità
Direttore responsabile Giuseppe Caldarella
Iscrizione al n. 451 del 28/09/1998 registro stampa del Tribunale di Roma
Direzione, Redazione, Amministrazione: 00187 Roma, via Due Macelli 23/13
Tel. 06/699961, fax 06/6783555
20123 Milano, via Torino 48

Per prendere contatto con

Media telefonare al numero 06/699961 o inviare fax al 06/6783503 presso la redazione romana dell'Unità e-mail: media@unita.it

per la pubblicità su queste pagine: Publikompass - 02/24424611
Stampa in fac simile
Se.Bc. - Roma, via Carlo Pesenti 130
Satim S.p.A.
Paderno Dugnano (MI)
S. Statale dei Giovi 137
STS S.p.A. 95030
Catania - Strada 5, 35
Distribuzione: SODIP
20092 CiniselloB. (MI), via Bettoia 18

