

stripbook



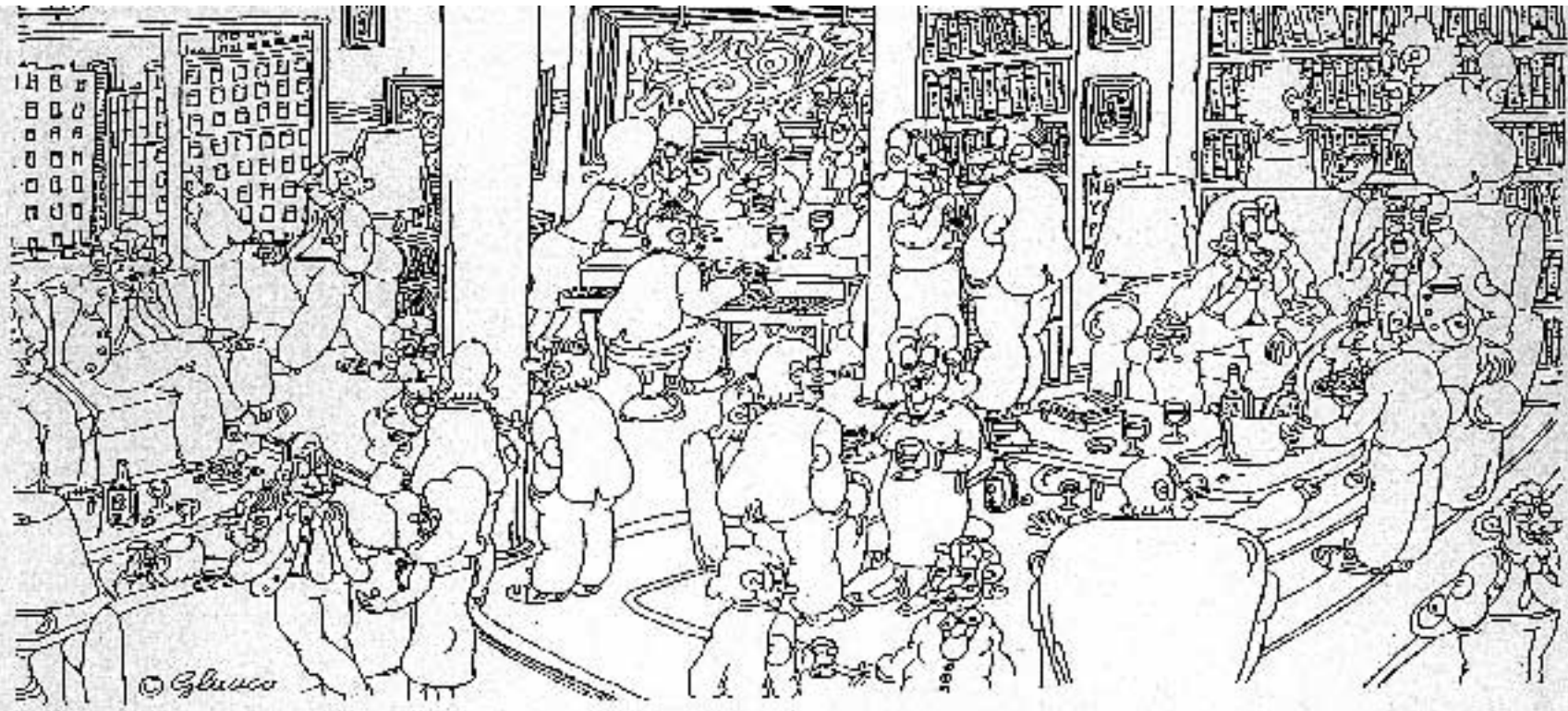
Davico Bonino, c'eravamo tanto Einaudi

Da Calvino a Beckett, a Pasolini: un personale «Alfabeto» dei ricordi di una stagione editoriale

Marco Maugeri

Si entra nel libro di Guido Davico Bonino *Alfabeto Einaudi* (Garzanti) scansando una mole immensa, e dolcissima, di ricordi, rimpianti, come in mezzo a una malinconica biblioteca di ciò che è stato. E di chi è stato. Dove insomma al posto dei libri noi potremmo trovare appollaiati sopra gli scaffali direttamente gli scrittori in tutto e per tutto (Calvino, Manganelli, Sciascia, Ionesco). Tanto per essere chiari: per chi ha vissuto da lettore l'epopea Einaudi, per chi ha prosciugato stipendi per collezionare preziosi volumi già in via d'estinzione, per chi in fondo anche dentro di sé ha tenuto un culto indefesso della casa editrice - i suoi eroici natali, i suoi martiri, il suo antifascismo - un culto che non si risparmia santi e luoghi votivi, un culto in cui probabilmente la casa editrice torinese con il passare degli anni assumerà anche e soprattutto fattezze che non ha mai avuto, il libro di Davico Bonino è il libro che segretamente tanti aspettavano. Si diceva dei ricordi, e va da sé che il particolare piacere della lettura è in tutto il piacere di ricordare, molto più che il dovere di farlo.

L'impianto vorrebbe essere quasi quello di un vecchio magazzino che torna nel luogo dove ha lavorato e rimette le mani dentro gli scatoloni dove stanno le carte, i «papelli», di una vita intera. Esattamente come potrebbe capitare a ciascuno di noi dove il ritrovamento del più stupido fogliettino, può portarsi con sé tutta una giornata. Naturalmente quella di Bonino è la figura di un vecchio funzionario, ma la cosa non cambia e il passato travolge l'uomo che gioca con i ricordi: il primo incontro in redazione con Calvino, l'amicizia di



Bollati, Adorno che lascia scivolare la sua mano sopra i sederi di tutte le signore che gli capitano a tiro, per non dire poi di un Henry Miller ormai avanti con gli anni che cade svenuto dalla febbre dopo un estenuante pomeriggio passato a giocare a ping pong. E in fondo l'immagine chiara dei nostri anni che scorrono, e che improvvisamente sono diventati i nostri ricordi; e il pensiero della nostra dolorosa presenza in entrambi. Allora e adesso.

Si fa naturalmente un torto a scegliere uno solo di quei ricordi, ma tanto vale.

L'occasione è quella di una presentazione a Parigi, 1963. Si tratta di partire con una rivista letteraria internazionale che dovrebbe chiamarsi *Gulliver*. Ci sono figure vecchie e figure nuove. Sono chiamate a raccolta Einaudi, Gallimard, e Suhrkamp, ma il lavoro è ancora tutto da cominciare. Fra i presenti il funzionario Bonino scorge Calvino, Vittorini, Ingeborg Bachmann, Uwe Johnson, e poi, alla fine compare un già vecchio - ma tanto più vecchio avrebbe avuto ancora modo di diventare - Maurice Blanchot. L'entrata di Blanchot è fulminante: il corpo da asceta, la faccia rossa dentro la quale roteano due occhi piccolissimi. Il vecchio studioso si ricava immediatamente uno spazio intorno a sé, e le sue

parole sono ambiziose e emblematiche proprio secondo le aspettative. «La scrittura vera» tuona Blanchot sopra gli altri «non può che testimoniare il disastro, la scrittura falsa è invece ingolfata da un rigurgito di scorie; nella scrittura vera noi dovremmo riuscire a capovolgere l'irresponsabile gratuità del nostro personale disastro ineluttabile (la morte) attraverso una responsabile essenzialità, quella del frammento». Annota allora a margine il funzionario: «Guardavo Elio (Vittorini ndr), che quest'idea della morte sembrava mettere a disagio (non poteva sapere, nessuno può, per fortuna: ma cosa sapeva

allora Ingeborg di quella stufetta a Roma, cosa sapeva Uwe del suo suicidio a cinquant'anni?; guardavo Italo, che, invece, prendeva appunti senza battere ciglio (ma un'eco indiretta della sua intolleranza si fece poi sentire nel titolo del «frammento» scritto per la rivista non nata, Un'amara serenità, e nell'attacco inequivoco «beati quelli il cui atteggiamento verso la realtà è dettato da immutabili ragioni interiori»). E che l'appunto si posi sopra l'immagine di un Calvino preso a sua volta ad appuntare è una scena non da poco.

Ora non si può certo porre il libro di Davico Bonino alle gigantesche categorie di Blanchot, ma è vero, e spesso, che la

vicenda di questo modesto funzionario che rimasta le carte dentro i cassetti per tirarne fuori un ricordo decente, si innesta su una storia molto più grande. E in quella storia, dentro quel disastro, ci siamo anche noi: noi che quotidianamente risaliamo montagne di ricordi, noi che andiamo e torniamo a piaciamento dentro ciò che avremmo voluto essere e che in un modo o in altro siamo stati. Noi insomma che ci sentiamo chiamati a documentare tutto in pace come in guerra: divisi fra il pensiero terribile di essere - o di essere stati - dei semplici funzionari, e simile, ma all'opposto, l'esercizio tonificante del ricordo, o del desiderio. E c'è forse in questo, chissà, il segreto pensiero di essere anche nel ricordo in cui si è stati un attimo solo; proprio come altri, e solo nei nostri, di ricordi, vivono. In questo allora può riuscire fulminante anche la sola memoria del viso di Pasolini che si distende prima di trovarsi dentro un campo da calcio, o Ionesco che confida al «piccolo funzionario» che Beckett gli sembra un «Giobbe sul letamaio», e che tutta la sua opera è un «immenso lamento contro Dio». Davico Bonino evita il lungo racconto, e se ne sta tutto nella breve rievocazione. Per ogni lettera un autore, in questo sta il suo alfabeto. Ma è proprio in questo stare su un frammento, su una lettera, che lo studioso tocca una letteratura dove altri sono passati (basti il Vergani del *Diario*) e la cui memoria colloca il suo libro in un orizzonte più ampio. È probabilmente il fascino delle vecchie foto di gruppo, dei ricordi della scuola. Del tempo che va via. Ma è anche di più. È una letteratura strana dove le aspettative sono minime, dove la scrittura è una dolorosa ripetizione d'intenti. Ma da cui è bandito il fallimento: un pallido luccichio di speranza, uno scampolo di ricordo, contro ogni aspettativa, riesce ancora sufficiente. È il disastro è temporaneamente rimandato.

«Di corsa» di Caterina Bonvicini: un montaggio di storie come in un film

Tra Kafka e Buñuel

Folco Portinari

Non è mai facile parlare di uno scrittore giovane, per precoce che sia. Non perché si abbiano preconcetti generazionali, ma c'è nel lettore l'attesa curiosa di uno sviluppo, di sapere come procederà e dove andrà a finire la sua storia. Specie oggi che si allevano giovani narratori come polli in batteria. C'entra Caterina Bonvicini in questa condizione generale? Stando al risvolto di copertina ha solo ventotto anni, è di origine fiorentina, vive tra Bologna e Roma. Un *mélange*. Non è quindi soggetta a pratiche regionalizzanti, d'attribuzione d'una «linea» di appartenenza. Ha scritto un primo romanzo, *Penelope per gioco*, e adesso un secondo, *Di corsa* (Einaudi, pp. 212, euro 13).

Dopo una pagina non è chi non si renda conto d'una palese originalità di scrittura, d'una «griffe», fintamente condotta verso una specie di grado zero, di semplificazione sintattica (una scrittura «di corsa», per corrispettivo stilistico?). Basta procedere però nella lettura per accorgersi che quella semplicità è solo apparente, è un trucco, perché una alla volta, buttate lì con noncuranza, la Bonvicini propone le sue complicazioni. Discretamente, quasi di soppiatto, ci mette qualche *callida iunctura*, qualche preziosità verbale, qualche citazione criptica, come per avvertirci che alle spalle ha una formazione letteraria, e culturale, seria. Non è una novellina sprovvista. Lei sa.

Il dato stilistico più appariscente di questa prosa è la struttura paratattica del suo procedere. Basterebbe l'*incipit*, che messo lì in cima l'intona: «Michele ha tredici anni. Pedala: ha trasferito tutti i pensieri nelle gambe, preme con furiosa energia. Gobbo sulla bicicletta, si scontra con le sue ginocchia. Il verde estivo delle foglie di tiglio scorre veloce dietro il suo profilo». Apro a caso: «La settimana scorsa eravamo a Salisburgo. Nel buio della platea io piangevo. Non era commozione. Era rabbia». Un tanto di grammatica e un tanto di scaltrezza. D'accordo, non è un'impostazione rigorosa, ogni tanto s'allarga il suo periodo, ci mette anche una congiunzione o una relativa, per rientrare comunque nel suo alveo naturale. D'altronde la paratassi è un sorta di incrocio tra la rapidità di sequenze e una cadenza sincopata. M'accorgo d'aver tirato in ballo il cinema e la musica (come ritmo e musicalità della pagina) che sono forse sistemi non estranei alle risorse della Bonvicini. Visto che dentro ci sono proseguito col pretesto cinematografico per dire che non si tratta solo di una questione di inquadrature o di sequenze (il periodo cioè) ma di montaggio. Il passare da una ad altra sequenza (o blocco narrativo) avviene sovente senza l'intervento o la mediazione logico-temporale locale della dissolvenza o del «fondo», secondo le buone regole, ma per stacco netto. Cioè con un montaggio paratattico (ho imboccato una cattiva strada, mi sa che al cinema ci dovrò tornare).

La domanda a questo punto è: qual è la trama, di che si parla? Apparentemente *Di corsa* è un romanzo

realistico, c'è un intrigo che procede secondo uno sviluppo logico. O meglio, ci sono varie storie che si incrociano in una unità, nel senso che alla fine tutti si ritrovano assieme. Ci sono quindi dei personaggi che agiscono. C'è un giovane talento di musicista, tra il nevrotico e il normale, com'è dei geni, con una madre. Ci sono alcune coppie spaiate con relativi figli (normali? mica tanto, soprattutto una bimbetta, Clara, che si dimostrerà la vera protagonista, l'eroe per innocenza: davvero innocente o ambigua?). C'è un grande scrittore tedesco inventato, studioso erasmianamente della umana, e saggia, stupidità. E c'è infine una presenza inquietante e di misteriosa sostanza. Tutti questi elementi si combinano in un'avventura in cui, accanto alla realtà, emergono simboli che si concretano e oggettivano in quella misteriosa presenza che poco alla volta dilaga, occupa il romanzo. Citare Kafka a questo proposito è tanto facile quanto riduttivo. Ecco di nuovo, invece, il cinema e il ricordo del Buñuel di *Belle de jour*, di quella scatinata della Deneuve che contiene qualcosa che non si sa cosa sia, se non che è importante e decisiva. È una sostanza non nobile, lattiginosa, gelatinosa, viscosa come la scia della lumaca, capace di dilatarsi, esserci, sparire per ricomparire altrove, investire questo o quello, senza che ci facciano caso più di tanto. Solo Clara sembra rendersene conto della sua oggettività. Cos'è? La *lectio facilior* dice che è la stupidità della *fast life*, della condizione umana, che ancora non può contagiare Clara, la quale assiste, a conclusione di romanzo, alla *catastrofe*, senza dichiarato sgomento. La *difficilior* parla di mistero delle ragioni di ciò.

Cosa si può ancora dire di questo *Di corsa*? Si potrebbe. Per esempio che non è il *Processo*, che non è *L'uomo senza qualità*, che non è *l'Ulisse*. Ma è certo che la Bonvicini non è mai banale.

«Cursori» di Valerio Neri: un «amarcord» dalla lingua non comune

Roma dei rondoni

Roberto Carnero

Valerio Neri - studioso di filosofia del linguaggio, già direttore generale del Wwf Italia e del Telefono Azzurro, oggi direttore della comunicazione e del marketing all'Atac di Roma - esordisce in narrativa con il romanzo *Cursori* (Editori Riuniti, pagine 192, euro 12,00). Il curriculum dell'autore, di cui ho rapidamente riferito, potrebbe destare più di un motivo di sospetto: sempre più spesso assistiamo agli esordi, quasi sempre del tutto velleitari, di manager, politici, giornalisti, dirigenti Rai, e quant'altro, i quali, giunti a un certo punto della loro onorata carriera, decidono che è tempo di affermarsi anche come romanzieri.

Cursori di Valerio Neri
Editori Riuniti
pp. 192, euro 12,00

Confesso dunque che ho aperto il libro di Neri con qualche pregiudizio. Ma sono stato costretto a ricredermi sin dalle prime pagine. Mi sono imbattuto infatti, innanzitutto, in una lingua e in uno stile che hanno ben poco di comune e che pongono questo testo in un'area del tutto diversa da quella in cui possiamo collocare la maggior parte dell'odierna produzione narrativa. Il suo particolarissimo impasto è fatto dell'accostamento e dell'intersezione di termini neutri, referenziali, medi da una parte e, dall'altra, agli estremi opposti, vocaboli della parlata popolare e del dialetto romanesco (per fare un esempio, l'avverbio «appresso» al posto del più italiano «dopo») nonché termini culti, spesso desueti, della tradizione letteraria, finanche dan-

tismi (direttamente dalla *Divina Commedia*, tanto per citarne uno, il verbo «incielarsi»). Per non parlare dei neologismi, spesso inventati dall'autore sulla base di una dimensione onomatopoeica tesa a rendere l'universo linguistico e mentale del ragazzo che è la voce narrante del testo, non a caso seguito dalla lingua del libro attraverso successive modificazioni che la rendono di volta in volta più adatta all'età che egli sta attraversando. Questa particolare sostanza linguistica è, per così dire, il correlativo oggettivo stilistico di un approccio visionario alla materia narrata, una visionarietà però sempre anche profondamente ancorata alla realtà, nei suoi aspetti più concreti, materici, terragni.

Protagonista di questo romanzo - che è, pur senza l'apparenza e i «luoghi comuni» del genere, un vero e proprio romanzo di formazione - è un bambino, che racconta, in prima persona, la propria infanzia, a Roma, negli anni Cinquanta dello scorso secolo. E, accanto a lui, gli altri protagonisti sono i «rondoni» - animali che vantano, nella nostra letteratura, una fitta serie di presenze, da Leonardo a Tasso, da Pascoli a D'Annunzio, da Pirandello a Montale - scrutati in volo dal ragazzo fin dai primi anni di vita. Come facevano gli aruspici degli antichi Romani, anche lui ne osserva il volo per trarne auspici: «Anch'io chiudevo gli occhi per competere con l'indovino: acccevo l'acuità del mio sguardo per vedere di più con l'immaginazione e puntato il naso nella vuota planitudine del cielo, presagivo con tutto l'impegno. Mi piaceva stare così, fermo, sul mio balcone, conser-

te le gambe, appoggiato alla parete scabrosa del nostro palazzetto, nascosto tra i fiori di nonna: ad attendere». I rondoni arrivano ogni primavera e se ne vanno ad agosto, quando devono rialzarsi in volo per partire per altri lidi più caldi. La loro parabola riassume così quella esistenziale degli uomini e, più da vicino, del giovane protagonista del romanzo, che li vede volare sopra di sé la prima volta dalla culla, rimanendone da subito affascinato, quasi stregato: «Avevo pochi mesi quando vennero per me la prima volta: ero nato di novembre e già aprile fu letiziato dai loro gridi; poi, se non il secondo, certamente il terzo anno fui di punta ad aspettarli. Non però come si attende un evento eccezionale, ma piuttosto come cosa che, facendo già parte del seno, dirimpetto al mio balcone, faceva parte di me, naturalmente». Questi volatili assumono così un valore simbolico, metaforico e soprattutto metafisico, come insegnano i bestiari medievali. Nella vicenda del racconto essi diventano, per così dire, il tramite della crescita e della maturazione del ragazzo, che vive le varie fasi del passaggio dall'infanzia all'età adulta: il rapporto conflittuale con i genitori, il senso di delusione, l'impossibilità di rimanere in seno alla famiglia, la necessità di un distacco.

Il romanzo di Neri ha tutto il sapore autentico e genuino di un viaggio nella memoria: l'infanzia è intuita e restituita in presa diretta, con i suoi colori e umori, con le sue impressioni e sensazioni, con i suoi personaggi, all'insegna dello sguardo di un bambino che, con curiosità ed emozione, scopre il mondo. Quello dell'io-narrante è dunque uno sguardo credibile, ma mai scontato. L'originalità del suo universo poetico, ovvero dell'universo poetico dell'autore, risiede nella fiducia nella letteratura come arte della visionarietà, come insegnano i poeti, da Dante a Rimbaud, da Mallarmé a Eliot.