

ANTONIO SCAVONE

FILOSOFIA DELLO SCRIVERE

(Parte Prima)



Quaderni delle Officine, I, Ottobre 2009



Antonio Scavone

Filosofia dello Scrivere (Parte Prima), 2009, inedito



I. Il senso della scrittura

Si scrive per comunicare, per informare, per narrare; si è sempre scritto per testimoniare di se stessi nell'ambito verbale-letterario che assumiamo come proprio e nel contesto socio-economico che ci definisce e ci condiziona. Si scrive per consuetudine, per professione, per necessità espressiva; si scrive inventando o reinventando un approccio alla pagina bianca, allo stile che illumina e giustifica la ricerca di moduli, formule, regole. Si lavora sulla produzione semantica del senso, sulla complessità della lingua, sull'innovazione originale di una sintassi personale, di un lessico personale, di una struttura paradigmatica che contenga e sviluppi una visione del mondo che possa essere contemporaneamente illustrata e fruita. Si persegue inevitabilmente – con fervore, disincanto o sconfitta – l'ideologia letteraria.

Si finalizzano con un'energia dalla fonte talora incerta i temi e gli strumenti dell'elaborazione letteraria: i personaggi, il tempo del racconto, la ricognizione del magma narrativo, il logos, la fabula, lo sguardo d'indagine su ciò che diventa letterario, su ciò che può diventare letteratura. È un lavoro impari, un mestiere da nessuno richiesto, favorito da pochi: è una sorta di strada sbagliata, di percorso giudicato alternativo e rivelatosi poi fuorviante.

Si scrive la lista della spesa, un telegramma di condoglianza, una lettera di protesta, lo slogan di uno striscione, il commento per un blog, il numero di un cellulare, l'indirizzo di un ospedale. Si scrive pensando, in quel momento, di aver semplicemente trascritto un'informazione, di aver annotato una traccia di memoria (e per il web è certamente una "traccia in rete"): in realtà si scrive perché registriamo, di volta in volta, noi stessi e quello che siamo nelle parole che adoperiamo per comunicare "anche" a noi stessi. Vogliamo, scrivendo, veder

confermati la direzione e il tragitto del nostro essere-nel-mondo, vogliamo cioè scrivere di noi stessi, reintegrandoci nelle parti mancanti, recuperando attitudini e disposizioni, marcando la nostra “esistenza in vita”.

Quello che ci angustierà è che difficilmente riusciremo a riconoscere il momento decisivo di quest’agnizione: ci accorgeremo che scrivendo ci siamo limitati a depositare sul foglio – nella grafia e nelle parole scritte – solo la nostra presenza ma non il nostro modo di essere presenti. Abbiamo bisogno, a quel punto, di ritenere indispensabile una valenza duplice, una doppia opzione: che tutto quanto viene scritto sia autosufficiente e che sia leggibile tutto ciò che è autosufficiente. Si scrive dunque e si riscrive, si compone e si scompone, si costruisce e si demolisce, si crea e si cestina ma sempre e solo scrivendo. Non basta l’intento di scrivere per scrivere poi sul serio, come non basta l’idea di un progetto perché quel progetto sia immediatamente eseguibile. Un poeta sente di dover lasciare sulla pagina un ritmo con le parole che ha usato o inventato, non altrimenti si fa poesia e quel ritmo è dato da un incessante, accorato, faticoso per non dire micidiale lavoro di selezione tra le scansioni che gli propongono il tempo, lo spazio, la vita vissuta, la vita pensata.

Avete mai notato quanto siano vecchi i poeti? Di una vecchiezza dolorosa e solitaria, come se la poesia – il fare poesia – fosse (e in realtà è) necessariamente debilitante per il fisico, come se per esprimersi dovesse necessariamente consumare il corpo del poeta disfacendolo, sacrificandone prima del tempo la naturale senescenza.

Si consumano così uno scrittore e un impiegato, un cancelliere e un magazziniere, un filologo e un archivista, un lettore accanito e un’insegnante e tuttavia ignorano che la loro scrittura – o trascrittura – diventerà comunque un atto, una comunicazione, un testo dal quale altri ancora attingeranno notizie, informazioni, suggestioni per avviare procedimenti, stilare statistiche, delineare excursus critici, assegnare a queste tracce un sigillo di autenticità.

Persino chi scrive sui muri intende lasciare un indizio del suo io e del suo essere, come chi incide due cuori sul tronco di un albero ma entrambi, poi, scontano per la brevità dei loro

messaggi la rarefazione di parole e segni, laddove con parole e segni cercavano di rendere riconoscibile e pregnante l'impronta della loro personalità. Quello che gli inglesi chiamano *pathetic fallacy* – o inganno sentimentale – si scontra ancora con il *purple patch*, o pezzo di bravura.

Vi siete mai imbattuti in scrittori eroicamente apologeti di se stessi o riparate sugli scrittori che ridondano di se stessi? Avete mai avuto la fortuna o il coraggio di trovarvi nelle magiche strutture narrative di Antonio Delfino, di Carlos Fuentes, di James Purdy, di Doris Lessing? Quanto c'è nella vostra vita di William Faulkner o Mary McCarthy, di Osamu Dazai o Anna Maria Ortese? Libri e titoli potrebbero non bastare eppure li rievochiamo d'istinto nelle stagioni dell'esistenza, li ritroviamo palpitanti e nuovi, molto più nuovi e attuali di quanto non siano sembrati ai loro autori. “Una frase, un rigo appena” di Manuel Puig non si riverbera forse in incipit famosi, in vicende tanto simili alle nostre? E stileremo poi preferenze, ordini, classifiche per mettere in palio un comune destino più che la nostra vanità di permalosi pionieri, di esclusivi compagni di viaggio, anche se la tentazione di far parte di un'élite, anzi di aver assortito con solitario orgoglio un'élite, è seducente e consolatoria.

Leggere un libro non è solo scoprire l'autore che l'ha scritto, è anche, se non soprattutto, “riscrivere in conto proprio” una singolare definizione della nostra identità. I romanzi che ci hanno formati si perpetuano in altri romanzi tutte le volte che riscopriamo di essere ancora in tempo per navigare nella densità di un'esaltante e temeraria disarmonia.



II. Il tempo da narrare

Gli scrittori dell'antichità hanno sempre scritto “al passato” e “del passato”: per raccontare di avvenimenti lontani nel tempo hanno usato i tempi remoti. È ineccepibile, persino ovvio: un avvenimento accaduto molto tempo fa o molto lontano da qui viene solitamente raccontato con i tempi del passato, allo scopo di riportare idealmente chi lo ascolta o chi lo legge a *quel tempo* e in *quel luogo*: solo così riusciamo, oggi come nell'antichità, a ricreare e far intendere il significato di quello che è accaduto nel passato. Questa è una facoltà logica che ci permette di situare consapevolmente noi stessi nello spazio-tempo che ci circonda da sempre e di definire poi il nostro vissuto secondo le regole della corretta esposizione morfo-sintattica: in letteratura questa facoltà assume altre valenze.

“Remoto” e “lontano”, nel tempo e nello spazio, erano i punti di riferimento della narrazione classica, gli assi ortogonali della nostra capacità di stare nel mondo e di esserne testimoni e di produrre tale testimonianza attraverso la diacronia e l'asimmetria del raccontare e del riferire.

Da Omero ad Esopo, dagli autori del Pentateuco agli evangelisti il tempo della narrazione è sempre stato quello del passato, metafora e segno di un duplice distacco: fisico-descrittivo (oggi-ora) e fisico-temporale (ieri-allora).

L'aedo, il trovatore o il cantastorie preferivano usare il passato non solo per dominare ed eventualmente modificare il materiale narrativo da comunicare ed espandere (*la fabula*, appunto), quanto perché alle origini della parola “scritta” c'era la parola “detta”, una parola cioè che aveva bisogno di una dilatazione del senso per collocare la vicenda da raccontare in un tempo indefinibile, l'unica vera garanzia di un tempo

indefinito e tuttavia ripetibile. La tecnica espressiva del passato – l’uso cioè del passato – consentiva di raccontare le vicende impersonalmente (l’io-narrante, già presente, non era stato ancora codificato), di esporre trama e personaggi in un ambito temporale che non fosse riconducibile all’attualità, o appiattito sulla cronaca quotidiana, ma che diventasse stranamente più contemporaneo dello stesso presente.

Il dire, infatti, è molto più complesso del generico parlare giacché non si limita a presentare un avvenimento, una persona o un sentimento ma si prefigge di “rappresentarli”, di re-citarli, di esibirli con una ricchezza di particolari (strutturali e sotto-strutturali) che confluiranno nell’innovazione stilistica, prima, e nell’opera vera e propria, cioè nell’opera letteraria, dopo.

Si raccontava al passato di eventi reali o immaginari (guerre, viaggi irreali, uccisioni), di persone realmente vissute o delle stesse persone (eroi, sovrani, fantasmi) immaginariamente re-interpretate e ri-conosciute, “riscritte” per così dire.

Scrivere “al passato”, tuttavia, era ancora più peculiare dello scrivere “del passato”: era un’opzione stilistica (l’uso del tempo remoto stabiliva una continuità fluida e causale col tempo presente), era anche una singolare percezione storica (il distacco dalla contemporaneità permetteva di aspirare ad un’empatia universale e infinita, un marchio di eternità) ed era infine un geniale artificio per far assomigliare ciò che era scritto (quindi originale) a ciò che era sempre stato *solo* detto (quindi originario), facendo assumere alla struttura di una narrazione scritta lo stesso valore comunicativo della tradizione del racconto orale. Gli ascoltatori diventavano lettori e lo scrittore cominciava a cogliere e finalizzare il senso del suo scrivere.

Carlos Fuentes ne *La morte di Artemio Cruz* adopera tre tempi (presente, passato, futuro) e tre soggetti (“io”, “tu” e la terza persona). Il romanzo dell’autore messicano è la storia di un’agonia, della fine ingloriosa di un ribelle che diventa, che si trasforma in dittatore e l’agonia è raccontata secondo i tempi dei ricordi, dei pensieri, delle allucinazioni che assillano la mente e le emozioni di Artemio immerso negli aneliti estremi della sua esistenza. Fuentes assortisce i tre tempi – che non sono i tempi dell’azione (anche se rimandano ad azioni) – perché li considera e li sviluppa nel *continuum* della riflessione

tardiva, della speranza tradita, del destino turpemente compiuto. Artemio ricorderà il passato parlando al futuro, come per proiettare in un avvenire ancora ulteriore ciò che sarebbe potuto essere e che lui, alla sua maniera, cioè laidamente, ha fatto sì che non succedesse. Si servirà poi del passato e del presente per distinguere e accomunare grandezza e miseria, “io” e “non-io”, il tempo e l’attesa del tempo. È davvero un grande stravolgimento, quello di Carlos Fuentes: compone e scompone, attraverso il tempo della narrazione, la psicologia e il carattere del suo personaggio. Cogliamo la magnificenza o il disgusto per Artemio Cruz attraverso le linee temporali del “tempo esistenziale” che gli ha dato il suo autore e il tempo negato, interrotto, che il personaggio si è dato da sé, quando cerca o si illude di nobilitare plausibilmente la sua vita nel momento del declino. Ritroveremo la medesima frammentazione dei tempi e delle memorie nei romanzi di Malcolm Lowry, o di Roberto Arlt, di Juan Carlos Onetti, per non dire di Donoso e Faulkner. Ritroveremo in altri romanzi storie e personaggi che si raccontano come intervistandosi, scambiandosi ruoli e finalità, pensieri propri e pensieri altrui (l’aveva già fatto Dostoevskij in *Delitto e castigo*) e, puntualmente, scopriremo o riscopriremo che il tempo del racconto si allunga indefinitamente, sfalsando le nostre coordinate mentali e i nostri ritmi intellettivi, in una gara a cronometro che premia però il tempo maggiore (quello che somiglia molto di più alla vita) ma non quello minore (quello che ci è dato dalla vita vissuta).

Il tempo “al passato” connota e distingue ovviamente le scritture: non tutti i “passati” sono uguali né sono resi dagli scrittori secondo uno stereotipo di genere o di tendenza. Anche il tempo remoto ha prodotto sperimentazioni non gratuite quante ne ha prodotto il tempo presente: il romanzo o il tempo joyciano ha sollevato questioni non dissimili (per le forme, gli intenti, gli esiti) dal romanzo o il non-tempo di scrittori come Robbe-Grillet. La scelta del tempo da usare, del tempo nel quale narrare, si affianca necessariamente ad altre scelte prioritarie dello scrivere (il linguaggio, lo stile personale, l’attenzione storica agli avvenimenti) ma evidenzia di per sé, autonomamente, l’ansia o il tormento dell’autore sulla dimensione temporale che predilige o che subisce. Usare il passato, o ritornare a scrivere al passato, dimostra quanto sia arduo per un narratore affrontare e risolvere la realtà,

esprimerla col proposito di essere realistici oppure esprimerla per *renderla realistica*. Pensiamo ad uno scrittore come Antonio Delfini che usa il passato con cautela, con leggerezza, come se il passato non ci fosse, come se non bastasse il “tempo passato” a scrivere per esempio un libro di memorie, di ricordi o un diario. Nei racconti *Il ricordo della Basca*, Delfini sembra costringersi a nascondere il verbo dell’azione nel predicato dell’azione, a incastonare il tempo del racconto in lunghissime sequenze dove il ricordo, la riflessione, il pensiero, lo sguardo rendono complementare e non esclusiva la scelta del passato. Con Delfini scopriamo un’altra qualità o attitudine del tempo narrativo, scopriamo la valenza del ritmo, l’energia procurata da un’escursione costante tra il passato-vissuto e il passato-riscritto.

Gli scrittori hanno continuato a scrivere “al passato” anche quando questo passato era passato da poco o, addirittura, non si era mai verificato: gli scrittori, in altre parole, hanno cominciato a inventare il passato, hanno opposto alla consuetudine del “Si dice” la norma del “Si narra”, hanno creato cioè un tempo “primario” del racconto (sorgivo, escatologico) perché il *racconto raccontasse raccontando*, perché il racconto fosse inizio e fine di se stesso, causa ed effetto, forma e contenuto. Inventando il passato gli scrittori hanno reso la loro narrazione sempre più cospicua ed eccentrica, sostituendo il corso caotico degli avvenimenti con l’ordine e la sintesi della propria autorità affabulatoria, che diventava di fatto demiurgica e onnicomprensiva di ricordi, memorie, opinioni.

Ma c’è passato e passato, tempo remoto e tempo avvenire, spirito dei tempi (*Zeitgeist*) e tempi senza spirito, tempi che si intersecano, si intricano, si fondono, si sfidano. Come valuteremmo diversamente i tempi storici eppure fittizi di Calvino, i tempi lucidi e controllati di Gadda che all’improvviso sfociano in strutture narrative senza tempo o il rifiuto caustico e senza futuro del tempo “medio” di Landolfi?

La scrittura al passato ci proietta dunque in un tempo forse mai vissuto ma pienamente compatibile con le nostre esperienze presenti: ci illude e ci lusinga, ci affascina e ci cattura per un tempo che non esiste ma che realizza, nel godimento della lettura, una perfetta coesistenza, una duratura condivisibilità. Paradossalmente, nel tempo passato della

scrittura narrativa ci ritroviamo molto meglio del nostro passato reale e individuale e riusciamo – emozionalmente, analiticamente – a trasferire quella suggestione da ieri a oggi, dal “nessun luogo” a “questo luogo”, dal tempo proustianamente perduto al tempo presente.

Potremmo immaginare l'*Odissea* o *I promessi sposi* scritti al presente? Potremmo cioè immaginarli scritti “in diretta”, come *reportages* giornalistici? In realtà, furono e sono già scritti in diretta anche se usano il tempo remoto: sono in diretta con il lettore del tempo dello scrittore e di ogni altro tempo, sono in diretta con il lettore *tout court*.

L'uso del passato è dunque una misura della consapevolezza storica dello scrittore e, attraverso di lui, della nostra consapevolezza storica di lettori. Riportandoci ad un tempo reale o immaginario del passato, lo scrittore ci riporta al nostro passato, sia che lo abbiamo lucidamente rielaborato, sia che lo abbiamo pretestuosamente rimosso, secondo la magistrale indagine di Zeno nel romanzo di Italo Svevo.

Con gli scrittori, inutile dirlo, c'è poco da imbrogliare: mancano le vie di fuga, risultano futili le stroncature sommarie, scontati e casuali i pregiudizi da saccente: si resta incatenati all'arbitrio perpretato dal racconto sui tempi e il recupero dei tempi, si diventa preda di una “manomissione” storica del nostro retroterra biografico ed esistenziale. Bisogna calarsi nella narrazione con il coraggio di un minatore e l'accortezza di uno speleologo, affrontare l'inferno dantesco di una frase, di un capoverso, di un *incipit* con quel Virgilio che ci assiste e ci abbandona, ci guida e ci svia.

Ma non è una suggestione, non ci sentiamo rapiti da atmosfere magiche o favolistiche: ci riconosciamo piuttosto, pagina dopo pagina, nel tempo ideale che non sappiamo di aver vissuto e nel tempo immaginario che disperiamo di poter vivere. La lettura, a questo punto, ci stimola e ci esalta: ci ritroviamo nelle storie raccontate per esempio da James Purdy nella provincia americana, noi che americani non siamo; sentiamo nostre, più che simili, le disavventure narrate nei racconti *Il mare non bagna Napoli* da Anna Maria Ortese per un paio di occhiali che ridaranno la visione del mondo alla piccola Eugenia; forse avvertiremo la stessa angoscia di Raskòl'nikov

quando decide di uccidere l'usuraia e *tuttavia* non abbiamo in animo di uccidere un nostro simile per quanto laido possa essere, non siamo disposti a patteggiare la nostra visione del mondo con una ragazzina più o meno patetica, non amiamo vivere storie eccessive perché riteniamo di averne abbastanza nella vita di tutti i giorni, cioè nel presente. Non ci sembra strano allora di riscoprire il presente reale in un passato inventato? Di considerare il nostro presente più sopportabile e addirittura utile e didascalico, se è riferito, trasportato, ricondotto e riscritto al passato?

Non sarà più il tempo remoto del racconto a sfidarci, facendoci lambicare il cervello sulle ragioni che hanno indotto lo scrittore ad usare il "passato": ci sentiremo invece rassicurati nella dimensione temporale nella quale siamo stati condotti e affronteremo la narrazione come se ne fossimo co-protagonisti invisibili, come se fossimo stati dentro quella storia che leggiamo e che sta diventando, poco alla volta, la nostra storia.



III. L'intreccio della trama

Storia, plot, intreccio, fabula: usiamo queste parole così diverse – semplici o ricercate – per indicare e definire il concetto di trama, cioè “quello che accade” principalmente in un romanzo o in un racconto, o “quello che succede” in un film. Per un documentario, di solito, non si parla di trama, semmai di sceneggiatura, come non abbiamo una trama, ma semplicemente una “scaletta” in una trasmissione televisiva, giornalistica o di intrattenimento.

La trama è “quello che succede” in una narrazione o in un’azione drammatizzata: il commediografo Raffaele Viviani usava la dizione *’o fatto* per indicare appunto la trama di una commedia e sosteneva che senza “il fatto” non c’era neanche la commedia. Una delle più asciutte ed esemplari trasmissioni televisive di Enzo Biagi, prima che venisse epurato da chi sappiamo, si chiamava “Il Fatto”.

Negli anni sessanta l’Utet pubblicò una ponderosa enciclopedia delle trame che si chiamava “Trame d’oro”, che raccontava con sinossi accurate e ampollose le trame di romanzi celebri o popolari, mentre “*Selezione dal Reader’s Digest*” pubblicava i cosiddetti “romanzi condensati”, sforbiciati del superfluo da abili scrittori-fantasma.

Con la trama ci imbattiamo subito in un approccio difficile e spesso contraddittorio: c’è un romanzo – solitamente di una lunghezza impegnativa – e c’è una trama, che rappresenta per così dire l’ossatura sulla quale, ma non esclusivamente, è stato scritto quel romanzo. Durante la lettura di un romanzo, possiamo cadere in un’insidia seducente, dettata spesso dalla pigrizia: possiamo cioè restare affascinati da quello che succede e tralasciare *come* è stato narrato quello che succede.

Per superare quest'impatto e dimostrare a se stessi di aver comunque "posseduto" quel romanzo, molti si limitano a leggere solo le trame dei romanzi (cioè i riassunti), molti si preoccupano di conoscere solo la trama di un romanzo ("Di che parla?") e molti altri liquidano e riducono la trama – e quindi anche il romanzo – ad una traccia elementare e semplicistica, per inquadrare alla svelta il fatto che succede, il genere cui appartiene, l'esito finale cui perviene. Il riassunto di una trama – ridotto ai minimi termini, succinto come una formula algebrica – non rende ragione né al romanzo né alla sua trama e non tanto perché "certi" romanzi non possono essere traditi così beffardamente da un condensato superficiale e arbitrario, quanto perché "certi" romanzi non hanno (o non si preoccupano di avere) una trama identificabile e riassumibile.

I grandi romanzi dell'Ottocento (quelli di Stendhal o di Balzac, per esempio) erano cospicui anche per la vastità delle loro trame: abbracciavano l'intera vita del protagonista o addirittura gli avvenimenti epocali di un popolo (su tutti Tolstoj). Nel Novecento i romanzi hanno cominciato a narrare gli avvenimenti di un solo giorno (il capostipite è l'*Ulisse* di Joyce), eppure non per questo la trama si è assottigliata o rimpiccolita, tutt'altro.

Alberto Moravia dichiarò una volta che la poesia può essere anche corta, cioè breve, ma che il romanzo dev'essere necessariamente lungo. La lunghezza di un romanzo, dunque, è il presupposto della sua trama? Più un romanzo è lungo, più ci sarà da raccontare o da riassumere e più numerosi saranno i fatti narrati? E poi: che cosa renderà "caratteristica" la trama di un romanzo: il modo di svolgerla (la narrazione) o il modo di costruirla (la struttura narrativa), le mille cose che succedono tutte incatenate l'una nell'altra o il percorso cronologico che ne sviluppa il senso e l'interesse dall'inizio alla fine?

Che un romanzo debba essere "abbastanza lungo" è "abbastanza ovvio" (si parla infatti di trama per un romanzo e di storia per un racconto), ma quello che ci sorprende in un romanzo è che la sua trama non è mai un elemento solo sufficiente, è in realtà il suo principio fondante, fa parte dell'opera letteraria perché "è", secondo la lezione di Blanchot, l'opera letteraria.

Quando uno scrittore progetta di scrivere un romanzo concepisce di scrivere una storia per così dire essenziale: la scoperta di un tradimento amoroso, oppure la ricerca di un modo d'essere della coscienza, il tormento di uno stato d'animo. Scoperta, ricerca, tormento: sembra di stare in un romanzo con l'eroe romantico, di percepire o rivivere sulla pagina le disavventure sentimentali (Flaubert) o esistenziali (Goethe) o tragiche (Kafka) dei protagonisti di uno sfacelo delle idee, di una caduta dei valori, di un'aberrante dissoluzione o dissolvimento della felicità.

Così sono nati i romanzi del Novecento, analizzando le grandi sciagure del ventesimo secolo, dopo averne anticipato profeticamente il doloroso potenziale distruttivo. Dai romanzi di Robert Musil ai romanzi di Günther Grass, da "*Gli indifferenti*" di Moravia alla "*Nausea*" di Sartre, da Italo Svevo a Primo Levi abbiamo letto trame difficili, tristi, disperate. Quelle trame, quelle storie narrate, ci parlavano e ci riproponevano i lutti e le rinunce che avevano sofferto quegli uomini e quelle donne (i nostri padri, i nostri nonni) che non erano riusciti a tessere dignitosamente le *trame* delle loro vite perché bloccati, ingannati e uccisi dalle dittature, da capitalismi guerrafondai, da regimi liberticidi. Le trame di quei romanzi, rispetto agli orditi delle nostre esistenze, mostravano, pur con atmosfere e scenari di desolazione, segni di un compatibile riscatto, di una sostenibile anche se angosciosa consapevolezza.

Se abbiamo ritrovato un po' di noi stessi e della nostra storia in quei romanzi epocali, in quelle trame così disincantate, sarà perché in quegli intrecci così verosimiglianti alla realtà storica abbiamo colto quel principio fondamentale di ogni storia scritta: il principio di una storia che si manifesta e si storicizza da sé nella completezza della sua struttura, nella coesistenza dei fatti (descritti e inventati) con la scrittura che li ha descritti e inventati. È il "grado zero" di cui parlava Roland Barthes, è il "comandamento" cui obbedisce uno scrittore allorché promuove sulla pagina bianca la ricerca tormentata della sua personale scoperta del mondo. Quella scoperta è possibile perché, nel mondo che lo scrittore disvela, sono le nostre angosce o le nostre aspettative, le nostre memorie o le nostre miserie a suggerire e definire di volta in volta, di epoca in epoca, le trame da narrare. E però bisognerà pure narrarla una

trama e quindi strutturarla, organizzarla e dispiegarla: bisognerà pure scriverla e riconoscersi in essa.

Ne *Il Giuoco dell'Oca* Edoardo Sanguineti sfida il lettore a ricostruirsi per conto suo la trama che più gli aggrada, saltando da una sequenza a un'altra, da un numero a un altro (in tutto 111), come si fa appunto nel gioco omonimo. È una bizzarria, si dirà, un *divertissement* intellettualistico che lascia il tempo che trova: il romanzo è del 1967 e in quegli anni, famigerati e problematici, non solo trovò il tempo che cercava (la post-“neo-avanguardia”) ma lasciò che i tempi si aprissero a ricerche, soluzioni, idee, colpi di fulmine o di genio che costituirono un sentiero raramente attraversato dai romanzi dei decenni successivi.

Pochi anni prima, nel '59, Alberto Arbasino, con *L'Anonimo Lombardo*, aveva scritto un romanzo potremmo dire a tesi, sulla tesi di una trama, di una trama da scoprire strada facendo, da rinvenire (come si fa sciacquando velocemente le verdure prima che appassiscano), da ricomporre secondo suggestioni di altri romanzi, di altri eventi (della mondanità, della letteratura), di altre e più oscure previsioni sulla società, la politica, il potere.

La trama viene sottoposta ad una disarmante vivisezione: viene esplorata, alterata, divisa e distinta dal “resto” del romanzo e poi ancora reintegrata e rivoltata come un abito liso e consunto che ritrova, grazie all'abilità di un sarto rigeneratore, l'ampiezza e la godibilità di una storia tutta da raccontare e da godere. È il caso di romanzi-saggio come *Hilarotragoedia* di Giorgio Manganelli, dove si “discende balisticamente” in una profondità che può essere l'Ade o l'io, il ricordo o il bisogno di una storia. Con Manganelli (e con Calvino, Del Buono, Parise, Fenoglio) siamo davvero alla “tragedia” della trama, allo scandaglio incontrollato eppure lucido di tutto ciò che “non succede più” e che costituisce, dovremmo dire per contrappasso, l'unica storia possibile da raccontare. La trama si infittisce, dilaga e prova a recuperare, dopo una chirurgica operazione di smontaggio, una nuova identità di avvenimenti e cause, di propositi e desideri (Elsa Morante, Lalla Romano, Natalia Ginzburg).

La trama subisce manipolazioni, diventa un “tratto pertinente”, come dicono i semiologi, della composizione

letteraria: è la storia narrata nel romanzo ma ne è anche un controaltare, una ricercata e tormentata (ri)scoperta. La trama si trasforma e si consolida in un *pastiche*, in una struttura disomogenea, sempre più estesa o “aperta”: si caratterizza paradossalmente come un intreccio che ha bisogno di essere narrato ancora di più. Il *pasticciaccio* di Gadda ne è un esempio quasi accademico (affabulazione-ricerca-saggio), addirittura estremo perché la trama non ha finale e sono esemplari, ancora, i romanzi di Volponi, di Leonetti, di La Capria che spezzano e ritrovano la trama su scansioni temporali continuamente interrotte (*Ferito a morte*), sulla distanza o il distacco che l'autore pone tra sé e il materiale romanzesco (*L'incompleto*), sull'impegno ideologico assunto come viatico letterario per una nuova e sofferta disfatta di quello che sarà l'uomo post-industriale (*Memoriale*). Come dimenticare, accanto a Paolo Volponi, uno scrittore come Luciano Bianciardi con il romanzo *La vita agra*?

La febbre o la malattia della trama si avverte anche oltre oceano, nelle Americhe ricche o povere, monotone o fantasiose, *yankee* o ispaniche.

Nella narrativa americana le epopee dolorose degli anni '30-'40 (Faulkner, Steinbeck) e i drammi metropolitani degli anni '50-'60 con le loro disperate allucinazioni (Bellow, Selby jr.) si fondano su trame che non vorrebbero mai finire, su storie che “disattivando” l'*american dream*, tendono a ripristinare una verginità primigenia, come nel magma luciferino di una tragedia greca.

Ne *L'urlo e il furore* di William Faulkner, del 1929, più voci concorrono alla narrazione e allo sviluppo della trama, che si dipana su più livelli: racconto, monologhi interiori, pensieri e ricordi estemporanei. Scopriamo la vicenda della famiglia Compson dal coro dei personaggi che – a turno, sovrapponendosi, in un canto rapsodico – lasciano il campo alla narrazione dei due fratelli, Benjy e Quentin: parole non dette e pensate dal primo e parole rievocate dal secondo. Violenze, malattie, abusi, miseria: tutto viene presentato come se fosse già successo, come inevitabilmente succederà. La trama diventa un labirinto circolare dove l'uscita è al centro, per essere risucchiati di nuovo in un'altra trama, da girone dantesco infinito.

L'innovazione di Faulkner influenzò (insieme con il vitalismo estetizzante e malinconico di Hemingway) moltissimi scrittori del continente americano. Scatenò una voglia di scrivere, innanzi tutto, e l'ambizione di scrivere, per così dire, "sul posto", nei tempi e nei luoghi sognati o vissuti dai popoli nord- e sudamericani. Abbiamo letto infatti romanzi monumentali, epici (*Cent'anni di solitudine* di Gabriel García Márquez, *Grande Sertão* di João Guimarães Rosa); romanzi deliranti (*I Sette Pazzi* di Roberto Arlt); romanzi gotici e blasfemi (*L'osceno uccello della notte* di José Donoso), ma uno degli autori che ha lavorato di più sulla trama – come un orafo, di bulino, o con la perizia di un orologiaio – è l'argentino Manuel Puig.

In *Una frase, un rigo appena* del 1970, lo scrittore confeziona, è il caso di dirlo, una trama dalle tracce plurime, assemblando tutto ciò che, una volta scritto, può costituire un documento, una prova, una personale esternazione. Abbiamo così lettere, stralci di diari intimi, trascrizioni fedeli di conversazioni telefoniche, brani di tanghi nostalgici usati come incipit. Il romanzo è ambientato negli anni '30 e Puig lo presenta come un romanzo d'appendice con la storia di Juan Carlos Etchepare, uno sciupafemmine compianto dalle sue amanti giacché, dopo lunga malattia, ha cessato di vivere, lasciando dietro di sé lacrime e ripicche.

Eppure la morte di Juan Carlos – così comincia il romanzo – non è un avvenimento tragico e insuperabile come potrebbe accadere in un romanzo di uno scrittore europeo degli stessi anni. Non siamo a Milano o a Parigi, siamo a Buenos Aires e nella provincia, siamo in una città dove succede di tutto, dove si può morire per un tango di Gardel e sopravvivere a una sbronza di alcool e sesso, dove tutto viene vissuto, anche qui, come se fosse già scritto e previsto e si dovesse semplicemente attendere il corso del fato. Puig scrive la sua trama con l'intento e lo sconcerto di una sotto-trama, tra episodi stucchevoli e ridondanti che assurgono al livello di eventi stucchevoli e ridondanti. C'è di tutto in questo romanzo: la madre di Juan Carlos che si preoccupa dell'eleganza e della sobrietà del figlio, le amanti di Juan Carlos che ricordano l'amore e la giovinezza perduta, verbali di polizia per donne che ammazzano amanti occasionali e di rimpiazzo, preti che ascoltano donne che hanno tradito per puntiglio, per paura.

Insomma è il romanzo dove tutto abbonda, tutto è esagerato e senza senso, tutto si interseca col niente e si recupera nel ritratto di un'epoca fuori del tempo, di personaggi che svendono e reclamano sentimenti, di una società che si adorna del peggior cattivo gusto per sfuggire semplicemente al *déjà vu*. E su tutto Manuel Puig tira le fila, racconta dall'esterno, interviene obliquamente tra l'azione e il pensiero, estrapola, si distacca, si riavvicina, riprende la flebile trama del suo romanzo per un affresco vivido della sua eccezionale, sarcastica e "implacabile" attenzione di narratore.

Sarebbe lecito pensare, a questo punto, che gli scrittori, a corto di idee e motivazioni, abbiano investito tutto il loro talento sulla trama, snaturandola secondo l'estro di un capriccio, per lo scopo effimero di ritrovarsi, fra le mani, il fatidico romanzo. Oppure che abbiano variamente manipolato formule narrative tanto diverse per valorizzare e privilegiare il *must*, il *target* di una trovata, di un "tecnicismo letterario" dalla straripante mondanità. Molti scrittori, cosiddetti "di genere", lo fanno e molti lettori, anche loro "di genere", li osannano, ma la creazione letteraria nasce quasi sempre da una disposizione "fisiologica" della e alla scrittura da parte dell'uomo o della donna che scrive e si accompagna sempre al recupero di un quid (traccia, idea, sentimento) che è volato via, che è inspiegabilmente sfuggito.

Se vi capita, leggete o rileggete *Il nipote* di James Purdy, perdetevi nella trama di questo romanzo del 1961, seguite le perizie e le peregrinazioni mentali e sentimentali della protagonista, Alma Mason, quando ricostruisce con pazienza e apprensione la storia e la giovinezza di Cliff, del nipote partito per la guerra di Corea e da quella guerra non ancora tornato. L'anziana maestra in pensione rilegge le striminzite lettere del nipote ma non si sente né lusingata né amata da quel nipote un po' troppo laconico.

Quando le comunicano che Cliff è considerato disperso, Alma comincia a scriverne una commemorazione, a chiedere in giro – ai vicini, agli amici, a tutti gli abitanti del borgo di Rainbow – notizie, fatti, ricordi che possano illuminarla, farla ricredere sull'affetto mal ripagato che aveva per quel nipote. È un'indagine, quella di Alma, una sorta di racconto sussidiario al romanzo e alla fine la zia scoprirà che il taciturno nipote era

partito per la guerra col proposito di non tornare più a Rainbow, dagli amici che lo avevano ingannato, dai vicini insinceri, dagli zii – Alma e Boyd – che non avevano capito il suo dramma silenzioso, il suo affetto timido e discreto. È un'atmosfera sospesa, quella de *Il nipote* di James Purdy, che richiede però coraggio e presenza di spirito, attenzione e riguardo. Alla fine, Alma e Boyd, come due vecchi che possono solo veder scorrere il tempo, capiranno che Cliff, a modo suo, li amava anche se non l'aveva mai saputo dire.

In questo romanzo così delicato, così preciso, scoprirete l'elemento fondamentale di ogni trama: che viviamo tutti, senza saperlo, una storia da scrivere.



IV. Lo specchio del protagonista

In letteratura abbiamo incontrato e incontriamo personaggi che pensano, che agiscono, che ricordano, che parlano e narrano di sé, che parlano e narrano di altri. Abbiamo personaggi che usano con evidenza l'io-narrante e quindi si dichiarano, si espongono in prima persona, e abbiamo personaggi che, per dire di sé, si nascondono dietro la terza persona, affidandosi quindi all'autore (alla reciprocità dell'inferenza, della rappresentatività), ad una versione oggettiva dell'io-narrante, in una postazione discreta e parallela alla storia che viene raccontata. Abbiamo ancora personaggi pieni di vitalità o pieni di angoscia, che progettano o che rinunciano, che entrano nelle avventure delle quali narrano ma che ne escono appena cominciano a parlarne.

Il paradigma dei personaggi letterari è pressoché infinito: molti sono originalissimi, molti sono originali, molti altri sono *soltanto* emblematici, hanno cioè acquistato per delle caratteristiche precipue una vitalità e una densità di significato molto più rilevanti del romanzo che li aveva generati. I personaggi, quindi, a volte, sono più importanti dei romanzi nei quali li abbiamo trovati: godono di una sofisticata qualità, di imporsi come una primadonna capricciosa sulla storia che pure li regge e di diventare col tempo protagonisti assoluti, come se il romanzo nel quale agiscono fosse soltanto un contorno, un fortuito accidente, un'elementare opportunità. Non a caso abbiamo personaggi eponimi, che hanno dato il loro nome al romanzo o alla saga di romanzi, o che hanno conferito all'opera letteraria che li ha prodotti un'identità per così dire di parte, isolata, riferibile e riconducibile alla grandezza, al carisma, a quel processo di antonomasia che rende appunto un personaggio "il" personaggio.

Ne abbiamo incontrati tanti di personaggi eponimici sin dall'antichità: Ulisse – il più celebre e il più rivisitato – e poi Edipo, Medea, Antigone, Aiace, Prometeo, Oreste. E ne abbiamo incontrati anche quando alla mitologia si sostituiva, come fonte e istanza introspettiva, la fede religiosa o la metafora spirituale: anche Gesù di Nazareth è diventato un personaggio letterario, come Siddhartha, come tutti quelli che, al di là dell'agiografia che pure li ha celebrati, hanno acquisito una singolare e inarrivabile auto-referenzialità giacché “impersonavano” sentimenti e slanci, propositi e regole di vita che tutti gli altri – i fedeli, i lettori, i testimoni oculari – si ripromettevano di sentire, di seguire, di incarnare.

Si dirà che non si può raccontare una storia senza un personaggio che si assuma l'onere di rappresentarla o di raccontarla, né che tutti gli uomini celebri o le persone pubbliche dell'antichità diventassero *tout court* “personaggi” solo perché erano investiti o si autoinvestivano di un compito tanto eccezionale: quello, appunto, di dover essere esemplari e inimitabili. Molto più semplicemente, i personaggi si trasformano da creature irreali a creature verosimili quando si muovono in una vicenda che abbia un “prima”, un “durante” e alluda poi a un “dopo”, quando cioè si innestano in un passato, un presente e un futuro storicamente definibili e sentimentalmente condivisibili. Di solito, questo accade in letteratura quando si ha bisogno di qualcuno che racconti una storia o di qualcuno che si presti a viverla per noi sulla pagina scritta, facendo scattare così l'impulso dell'immedesimazione.

Le storie, dunque, giustificano i personaggi e i personaggi giustificano le storie e la letteratura ha sviluppato nel corso dei secoli, e quindi nelle opere che ha prodotto, una varietà articolata e complessa di personaggi, presentandoli ora come protagonisti ora come subalterni, ora indissolubili ora estranei alle storie di cui facevano parte, precisando sempre la necessità di designare, di volta in volta, un eroe e un antagonista.

Pensiamo, per esempio, ai grandi romanzi – e ai grandi romanzieri – dell'Ottocento: i personaggi sono per la maggior parte preponderanti rispetto ai romanzi che li descrivono e si potrebbe dire che abbiano fatto da traino alla popolarità di quei romanzi e alla celebrità dei loro autori.

Emma Bovary, Julien Sorel, Pinocchio, David Copperfield, Gesualdo Motta ci rimandano con qualche sussulto ai romanzi di cui sono eponimi e agli scrittori che li hanno inventati: Gustave Flaubert (*Madame Bovary*), Stendhal (*Il Rosso e il Nero*), Carlo Collodi (*Le avventure di Pinocchio*), Charles Dickens (*David Copperfield*), Giovanni Verga (*Mastro-don-Gesualdo*). Questi personaggi mostrano tutti la medesima peculiarità: non solo danno il loro nome al romanzo ma, addirittura, *sono* il romanzo che l'autore ha scritto per loro e manifestano una capacità di auto-asserzione che travalica la loro storia, aumentandola, dilatandola oltre la lettura, nella sublimazione individuale di ogni lettore. Il personaggio crea autonomamente una sua indiscussa area di competenza, che gli imprime prestigio e credibilità tutte le volte che lo incontriamo sulla pagina o tutte le volte che ne citiamo, a supporto e come modello, “la vita e il carattere” per guidare e nobilitare le esperienze personali che la vita ci propone. Il personaggio letterario, divenuto divo, ci restituisce decoro e autostima, risolvendo e soddisfacendo quel bisogno di un'identità ulteriore, di una presenza più attenta e fruttuosa nel flusso della nostra esistenza e della nostra epoca: ispirandoci alla sua infinita interezza scopriamo, *en passant*, anche la letteratura come misura e metodo del conoscere e del vivere.

Bisogna aggiungere, tuttavia, che se l'invenzione e l'apoteosi del personaggio è fondamentale per l'intuizione letteraria, è altrettanto essenziale il rapporto o *transfert* che si instaura tra l'autore e il suo personaggio. È un rapporto reciproco – si è visto – di pertinenza e di completezza: l'uno si rispecchia nell'altro, il primo si serve del secondo. Quell'identità ulteriore che il personaggio procura ai lettori di romanzi, procura in realtà anche al suo autore un surplus di gravidanza e consapevolezza. Non a torto, si parla in questo caso di personaggio autobiografico, di un personaggio che riflette abbastanza fedelmente l'ideologia, la personalità e l'impegno dello scrittore nella duplice veste di autore e di individuo. Estremizzando, potremmo dire che tutti i personaggi letterari sono autobiografici dell'autore: sia quando li ritroviamo nei panni del protagonista-eroe, sia quando occupano un ruolo diverso dall'eroe all'interno della vicenda narrata. C'è comunque autobiografismo e autobiografismo in letteratura: un autore può rivelarsi abbastanza esplicitamente nel suo personaggio principale oppure si traveste, per così dire, da

antagonista, da coscienza critica, come in uno specchio deformante per alterare un rapporto di sintonia o di conflitto.

L'autore si maschera, si propone come *alter ego* lucido e attento, allo scopo di prendere le distanze dal suo personaggio divenuto ingombrante e, nello stesso tempo, calarsi nelle "referenze" che gli ha conferito per reggere e sviluppare il romanzo che progetta di scrivere. Se una storia ha bisogno di un personaggio autorevole (nel bene e nel male) per imporsi all'attenzione dei lettori e se l'autore si affida a un personaggio per sollecitare quell'attenzione, hanno entrambi bisogno – autore e personaggio – della scrittura espressiva per comunicarci le loro ragioni e le loro idealità, di una scrittura che faccia da impianto originale alle attribuzioni estetiche dell'autore e alle potenzialità metaforiche del personaggio.

Diversamente, come avremmo colto l'ironia caratteriale, l'accuratezza stilistica e il disincanto sospeso e talora sublime di un personaggio come Ulrich, de *L'uomo senza qualità* (1930-43), se non avessimo assorbito "anche" le atmosfere che Robert Musil registra e riporta di una Vienna dapprima imperiale e ottimistica e poi decadente per il tracollo della società asburgica? Come avremmo potuto intendere e farci piacere un uomo continuamente incerto e cauto (molto più dell'immobile *Oblomov* di Ivan Gončarov) se non avessimo intuito nelle sue vicende un tratto costante di ricerca dell'io, dell'affezione istintiva e contro-versa con la sorella Agathe, di quei rapporti meticolosi e assurdi che stabilisce con le autorità per i preparativi del giubileo dell'imperatore?

Robert Musil è la terza voce, dopo quella di James Joyce e Marcel Proust, a fornirci un quadro esemplare delle psicologie tra i due secoli e della formula narrativa che illustra e risolve personaggi neghittosi o frenetici, smaniosi di chiudere in se stessi (come Leopold-Ulisse e Stephen-Telemaco di Joyce o il "je" della *Recherche* proustiana) le disavventure errabonde tra memoria e desiderio, tra impulsi trattenuti e sogni profetici, in un'epifania addirittura cosmica che Thomas Mann definì "scintillante".

Con toni più cupi ed esiti grotteschi e tragici, ma con la stessa "perfidia" compositiva, Kafka ha creato con Gregor Samsa de *La metamorfosi* un personaggio ossessivamente

emblematico: come se, più che liberarsi delle sue personali angosce, lo scrittore avesse voluto scoprirle dal vivo, strappandole alla labile irrealtà onirica per consegnarle e proporle alla realtà oggettiva, che tentiamo sempre di evitare o di elevarla al rango di un Eden felice e incontaminato.

Ma avevamo già avuto, prima di Kafka e nei romanzi di lingua inglese, l'avvisaglia di una lusinga ingannevole, di una falsa coscienza che si materializza talvolta senza rimedi nelle società letterarie di più lunga tradizione. *Tom Jones* di Henry Fielding, *Robinson Crusoe* di Daniel De Foe o *Lemuel Gulliver* di Jonathan Swift sono gli archetipi non solo del *self made man*, ma diremmo dell'eroe demitizzato e costretto, suo malgrado, a vivere un'avventura mitica, in quell'Europa del diciottesimo secolo che tra rivoluzioni e nuove monarchie, tra imperi e colonie, scopriava il progresso tecnologico e l'era industriale. Altri scrittori, come William Makepeace Thackeray, disvelavano le mercenarie smanie di ricchezza del nuovo "establishment" con il personaggio di Becky Sharp ne *La fiera delle vanità* e scrittrici come Jane Austen, Charlotte ed Emily Brontë si preoccupavano di recuperare valori e sentimenti in declino con personaggi come Jane Eyre (dal romanzo omonimo di Charlotte Brontë), Heathcliff e Catherine (da *Cime tempestose* di Emily Brontë), Darcy ed Elizabeth (da *Orgoglio e pregiudizio* di Jane Austen). Sono personaggi, questi ultimi, in varia misura autobiografici, che pongono le loro autrici nel novero di quella letteratura inglese diremmo "da camera", con le tinte forti e tenui di un'esplorazione fobica e compunta del proprio destino di donne più che di persone. Sul versante della psicologia maschile giganteggiano i personaggi di Charles Dickens: David Copperfield, Nicholas Nickleby, Oliver Twist. Sono i personaggi di una Londra ricca e lercia, nobile e sordida e Dickens spartisce il suo autobiografismo complesso ed eccentrico con equilibrio, come per assegnare ai suoi molteplici *alter ego* una concretezza che sia sempre più letteraria e sempre meno personalistica e pretestuosa. La Londra di Dickens è già una metropoli industriale che crea reietti e miseri, avari e ingordi di un capitalismo che si trasforma malthusianamente da officina e impresa a ordinamento politico e sociale. Ma Dickens vi contrappone e crea personaggi fantasiosi e diremmo alternativi (come Fagin, il maestro dei ladri in *Oliver Twist* o lo straripante Micawber del *David Copperfield*) per arrivare poi a quel romanzo-manifesto che è *Il Circolo Pickwick*, del 1838, dove

Pickwick, Tupman, Snodgrass, Winkle e Jingle rappresentano l'altra faccia dell'Inghilterra vittoriana: la sfrenatezza dei costumi, la pusillanimità delle buone intenzioni, il candore dei propositi, il viaggio inteso come ricerca sentimentale.

Con i romanzi dell'Ottocento si parla di *bildungsroman*, o romanzo di formazione, quel romanzo che segna e prospetta la formazione, appunto, dell'individuo, del giovane uomo afflitto da idealità e doveri (il giovane Werther di Goethe). Ma il romanzo di formazione ha segnato anche il passaggio dal romanzo dell'Ottocento a quello del Novecento: ha decentrato la figura e il ruolo dell'autore (non più artefice assoluto ma "trascrittore" di eventi e sentimenti, di coscienza e modi di rappresentarla), ha aumentato ancora di più lo spessore del personaggio che si è impadronito di tecniche e formule narrative, cooptando nel suo enigmatico intreccio storie reali e storie irreali, memoria e ricordo, monologo interiore e flusso di coscienza, la narrazione organizzata e quella in divenire.

In questi sconvolgimenti strutturali, però, il personaggio letterario ha continuato, non solo a esistere come dotazione del romanzo, ma a svilupparsi e sviluppare il suo contesto rappresentativo, la sua capacità di seduzione e di imitazione, il suo perfetto sincronismo con le società in evoluzione o in regressione. Pensiamo, ad esempio, ai personaggi di romanzi classificati, una volta, di genere, ai personaggi dei romanzi gialli o *noir*.

Philip Marlowe o Sam Spade, da Raymond Chandler e Dashiell Hammett, hanno irrobustito di "normalità" o di "vivibilità" i personaggi omologhi di Agatha Christie o Conan Doyle. Hercules Poirot, Miss Marple o Sherlock Holmes hanno sempre dovuto scontare un loro eccessivo manierismo descrittivo nel rispetto di una letterarietà che il più delle volte era solo presunta.

Philip Marlowe è il prototipo del personaggio disincantato, caustico e sornione, senz'altre aspettative (sentimentali, politiche) se non che gli sia pagato il suo salario quotidiano aumentato delle spese e che tutto, poi, vada come vada, ma sempre nel rispetto di un suo codice morale, inflessibile e indivisibile. È un eroe molto anti-eroico, Marlowe, come lo è, sia pure con qualche rancore, Sam Spade di Hammett e

diventeranno tutti eroi-anti-eroi i personaggi che si ispireranno alla vita fluida e senza lusinghe di Marlowe e Spade. Corto Maltese, di Hugo Pratt, è probabilmente un erede di quel disincanto.

Negli anni '60 il personaggio letterario ha subito o accusato, nelle culture che lo hanno espresso, una frammentazione strutturale ancora più marcata, quasi ai limiti della dispersione, della svalutazione di quel patrimonio accumulato nei primi decenni del ventesimo secolo. Sembra strano ma il personaggio letterario ha dato il meglio di sé in epoche di dolore e di terrore per smarrirsi poi nelle stagioni del benessere e del *boom* economico. Vale ancora oggi la distinzione o la dicotomia che suggeriva Pasolini tra progresso e sviluppo, tra ciò che consente una qualità dell'esistenza e ciò che invece pretende la qualità dell'esistenza. E i personaggi di Pasolini, borgatari e sprovveduti (infelicamente, gli stessi che l'hanno ucciso), ricomponevano le tracce, i segnali, le impronte, il lessico di improbabili eroi, di persone prestate per così dire alla letteratura (il Riccetto, Scintillone).

Se dovessimo stilare una mappa di gradimento dei personaggi letterari che ci hanno colpiti, non sapremmo da dove cominciare e sicuramente confonderemmo epoche con epoche, eroi con eroi, anti-eroi con anti-eroi. Ci sfuggirebbe, in altre parole, il quadro sistemico che non solo i critici letterari compongono da una generazione di autori, ma che i lettori più o meno accaniti *naturalmente* ricavano dalle loro preferenze, dalle loro aspettative estetiche.

Potremmo cominciare questa lista col primo personaggio che ci ha fatto scoprire la letteratura e che a sua volta ci ha fatto scoprire la vita, potremmo poi continuare con una serie scomposta e casuale di personaggi maggiori o minori (in fondo, è il nostro bisogno di vivere a conferire ordine e compostezza), ma non finiremmo comunque di chiuderla, questa lista. E non vorremmo chiuderla perché, in qualche modo, parlandone o tacendone, siamo sicuri che i personaggi che abbiamo amato sono stati scritti per non essere catalogati. Qualcuno li studierà, come si conviene, ma alla fine saranno i lettori a decretarne la profondità o la leggerezza, il tratto asciutto e seducente o quello morbido e consolatorio. Semmai c'è un solo rammarico, oggi, sul personaggio letterario: suggestionato e dominato dalla

sua mania di grandezza, ha smarrito, strada facendo, il garbuglio narrativo che lo animava e lo esprimeva. Sarebbe opportuno riscoprire la “narratività” per riconoscersi ancora in qualcuno che ci somiglia o ci illumina ma la letteratura – sappiamo bene anche questo – non è una scuola di perfezionamento e richiede che nello scrivere vi siano ricerche e domande, che lo scrivere indichi strutture e direzioni, che sia una sapienza e non un esercizio di abilità.

INDICE

FILOSOFIA DELLO SCRIVERE

- 4 I. Il senso della scrittura**
- 7 II. Il tempo da narrare**
- 13 III. L'intreccio della trama**
- 21 IV. Lo specchio del protagonista**



Quaderni delle Officine, I, Ottobre 2009