

ANTONIO SCAVONE

FILOSOFIA DELLO SCRIVERE



La Biblioteca di Rebstein (VI)



Antonio SCAVONE



Filosofia dello Scrivere (2009 - 2010)



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 Delfini, 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 permalosì 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* adoperava 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 evidenza 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, scontate 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 capitalismo 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 spiegarla: 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 *pasticciccio* 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'oscuro uccello della notte* di

José Donoso), ma uno degli autori che ha lavorato di più sulla trama – come un oraf, 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 faticoso 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 pregnanza 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, scopriva 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 reiitti 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.



V. L'incipit

“Chiamatemi Ismaele.¹ Qui il mare finisce e la terra comincia.² Ricordo benissimo come fu che cessai di dipingere.³ Edoardo – così chiameremo un barone assai agiato e nel fiore dell'età virile.⁴ Era una caldissima giornata di luglio.⁵ In fondo potrei parlare un poco io, ora, le conclusioni non spettano all'autore?⁶ John Franklin aveva già dieci anni ed era ancora così lento da non riuscire ad afferrare la palla.⁷ Uno dei miei primi vanti era stato il mio nome.⁸ *Nunc et in hora mortis nostrae. Amen.* La recita quotidiana del Rosario era finita.⁹ Erano le quattro e mezza del pomeriggio.¹⁰ Fate attenzione a quello che ora vi racconto.¹¹ E tu lettore beato che non hai nulla da fare...”¹²

Quanto è importante un incipit? E che cos'è? Un biglietto da visita di uno scrittore, la promozione di un progetto letterario, i convenevoli d'uso per un'interazione empatica? O semplicemente, come dice la parola, l'inizio di una narrazione?

È così vario, intricato e intrigante il paradigma degli incipit letterari che diventerebbe arduo pensare di classificarli e di ordinarli in regole di composizione, di enuclearne e articolarne le sollecitazioni estetiche (poetiche, narrative) che concorrono a determinare e di fatto determinano la loro funzione esplorativa-dichiarativa (se c'è) o la loro occasionale compresenza.

Chiunque cominci “a fare una cosa” dovrà cominciare necessariamente dall'inizio e dovrà introdurre nel mondo delle “cose fatte” una cosa da fare. Vale questa consuetudine (diremmo questo “protocollo d'intesa”) per qualsiasi tipo di applicazione, di lavoro, di mestiere. È talmente consolidato nelle esperienze degli esseri umani, come nella pratica delle cose, il dover dare inizio a un progetto, a un compito o a un obbligo che ci sembra perfettamente normale partire da un *punto zero* e da quello costruire e continuare a costruire ciò che si ha in mente di realizzare.

L'abitudine, o l'assuefazione a procedure ritenute ovvie e scontate, non spiega tuttavia perché l'inizio di una qualsivoglia attività possa condizionare l'avvio del progetto o addirittura bloccarlo. Nel caso dell'incipit letterario ci si chiede grossomodo perché la narrazione abbia bisogno di un inizio particolarmente efficace e illuminante o se, viceversa, possa farne a meno

ritenendolo parte o sezione o traccia non separabile da quello che è un testo narrativo nella sua unità strutturale. D'altra parte, al di là della letteratura, un tema analogo (che si è configurato in una disciplina scientifica) è quello della genesi dell'universo (il Big Bang), o della genesi delle civiltà (ab Urbe condita) o, *tout court*, della genesi intesa come iniziazione religiosa (il Vecchio Testamento, il Corano) o come fondazione degli elementi primari della formazione del mondo (ab ovo).

La cosiddetta sapienza popolare ha dedicato, sin dai tempi remoti, proverbi e modi di dire all'argomento dell'inizio: "Chi ben comincia è a metà dell'opera" (che proviene da una tradizione probabilmente giudaico-cristiana) o "Cosa fatta capo ha" (che sembra positivista e pragmatica). Ma la sapienza popolare non ha fatto altro che tradurre in modo succinto e iperbolico un tema che è coesistente alla natura dell'uomo e alla sua storia. La presenza dell'uomo sul pianeta Terra ha cominciato ad essere pregnante e significativa quando l'uomo ha cominciato, diremmo filosoficamente, a storicizzarla, a renderla condivisibile e interscambiabile, a proporla come un tratto oggettivo – e non più solo soggettivo – del suo essere-nel-mondo. L'esser-ci (il *Dasein* heideggeriano) ha cominciato a contemplare tanto la consapevolezza di far parte di un ambiente (habitat, humus, locus), quanto la ricerca, talora spasmodica, di un punto di partenza che fosse possibilmente positivo e propositivo, cioè profetico. Le locuzioni "Ab Urbe condita" o "Ante Christum natum" stanno a indicare quei punti di avvio (o di origine) dai quali le storiografie laica e religiosa hanno fissato i termini di partenza per costruire e ordinare un excursus narrativo.

Sembrerebbe allora che tutto ciò che si racconta - hegelianamente – sia storicizzabile e tutto ciò che si narra provenga invariabilmente da un esordio. Tanto il "Cantami, o Diva" di Omero quanto il "C'era una volta" delle favole designano l'esigenza di stabilire una traccia primigenia del racconto oppure di rendere possibile, e quindi comunicabile, il racconto stesso. Le differenze tra i due incipit (l'uno, quello omerico, originale, anche se transcodificato come *modello* e l'altro, quello favolistico, reiterato come *modulo*) rivelano la natura duplice non solo dell'avvio della narrazione ma della struttura letteraria e pertanto intrinseca della narrazione.

In moltissimi romanzi (per non dire nella totalità delle opere letterarie) l'incipit detta le regole del "dopo" e, nelle letterature classiche dell'antichità, il prologo, la protasi o l'invocazione – oltre a stimolare una *captatio benevolentiae* per l'opera presentata, offerta o dedicata agli dèi o ai potenti di turno – suggerivano ai lettori comuni una sorta di vademecum, una vera e propria guida alla lettura al fine di consentire una fruizione corretta dell'opera e indicare, fra molteplici potenzialità d'interpretazione, quella più rispondente e consona alle intenzioni dell'autore. In questo senso va recepita la dicitura dapprima accennata del "protocollo d'intesa" dell'incipit letterario: non è *solo l'inizio* di una narrazione, è *anche l'approccio* del narratore col suo lettore, una formula inter-soggettiva di cooptazione, di

trasferimento (di spostamento, di slittamento) dal piano realistico-oggettivo a quello realistico-affabulatorio, dall'essere-nel-mondo all'esser-ci e basta.

L'incipit, pertanto, è legato indissolubilmente alla struttura modulare della narrazione e per "narrazione" dobbiamo intendere tutto ciò che configura una storia, un logos, una sequenza. Con una parola o una frase si comincia un romanzo o un racconto, con un singolo suono o con un accordo si dà inizio a una sinfonia o ad una suite, con un primo piano o una panoramica rapiscono la nostra attenzione le prime immagini di un film. L'incipit è proprio della letteratura, della musica, del cinema ma è assente nelle arti visive, per esempio, o nelle arti plastiche: persino nella comunicazione orale o gestuale abbiamo bisogno di un incipit (quando raccontiamo un avvenimento, una barzelletta) e non ne possiamo fare a meno quando siamo costretti da un obbligo ad esternare le nostre riflessioni o quanto risulta dalla nostra esperienza di vita (pensiamo al caso di un testimone in un processo o in un raffronto di opinioni). In tutti questi casi – e in altri simili – si evidenzia una costante pressoché incontrovertibile: tutte le volte che siamo chiamati a raccontare "qualcosa", abbiamo necessità di cominciare da un inizio e di partire da un inizio; diversamente non racconteremo nulla o racconteremo male (saremo imprecisi, inattendibili, ininfluenti) e, per quanto possa essere profondo e verificabile il "referto" narrativo che presentiamo, sarà considerato manchevole o nullo il senso che avremmo voluto conferire alle nostre parole, al nostro "modo" di raccontare la realtà o la verità.

Dovremo, quindi, per ogni volta "tornare a capo" di una vicenda, ripristinare il significato originario di un evento ed offrire notevoli opportunità di interpretazione e di incanto a coloro che ascolteranno o leggeranno la nostra "versione dei fatti".

L'incipit, allora, diventa un problema: di forma, di stile, di contenuto. Un romanzo "rosa" comincerà con un inizio morbido, suadente, suggestivo (potremmo dire "facile"); un romanzo "giallo" o "noir" esordirà con una narrazione distaccata, "misteriosa", in qualche modo enigmatica; un romanzo esistenziale inizierà con un attacco probabilmente ancora più freddo, con una sequenza più o meno lunga che non darà spazio a congetture o fraintendimenti. Scopriamo, così, incipit "di genere" per romanzi di genere, narrazioni che si presentano immediate laddove sono magistralmente costruite, racconti e sequenze che vogliono sfuggire alla retorica o alla moda di un inizio eccezionale e distintivo ma che, con un mestiere collaudato, si affossano nella narrativa di consumo, in quella letteratura così poco letteraria e così tanto confidenziale. Con ben altre aspettative, l'incipit mostra la sua potenzialità di fondo (approccio autore-lettore) solo con la letteratura che abbia qualcosa di illuminante, di seducente, di profetico per i destini degli uomini.

Tuttavia, non sempre l'incipit dà inizio a un romanzo o non sempre un autore concepisce di dover cominciare un romanzo con un attacco

memorabile ed elettivo, tale da dichiarare fin dal principio l'ambito narrativo nel quale quel romanzo si svilupperà. Abbiamo letto romanzi che ci hanno folgorato per i loro incipit – secchi, essenziali, addirittura epigrammatici – e abbiamo apprezzato romanzi che hanno cominciato a prenderci solo dopo le prime pagine. Un inizio breve e icastico ci induce a credere che il romanzo sia cominciato e ci darà grandi soddisfazioni nella lettura, un inizio articolato e programmatico ci farà pensare ad un romanzo cospicuo che richiederà una lettura attenta e forse sofferta.

Quanto dev'essere lungo, allora, un incipit? O meglio: che cosa si ripropone uno scrittore allorché calibra la brevità o la lunghezza di un suo incipit? Cominciare un romanzo è, per molti aspetti, una via senza ritorno e l'inizio di questo viaggio contiene già in sé il germe (o il pregio) dell'irreversibilità: l'incipit è unico e immodificabile, anticipa e condiziona, prefigura e svela quel che sarà il percorso narrativo, gli strumenti estetici adoperati (monologo interiore, flusso di coscienza, affabulazione) e i tratti pertinenti dello stile dell'autore. Il quadro, però, non deve apparire così inquietante e monocorde: un incipit "leggero" può preludere ad una storia di difficile captazione, un incipit diremmo kafkiano può risolversi in una trama di sorprendente solarità. La questione concerne, semmai, l'origine dell'incipit: se, cioè, prima dell'incipit ci sia "qualcosa" di archetipico e di sfuggente, di criptico e di insondabile che, svelandosi appunto nell'incipit, produce e libera l'energia originaria della narratività.

Non sembri un gioco dispersivo e fuorviante questo di un "prima" ulteriormente anteriore all'inizio di una narrazione. L'incipit di un romanzo rimanda ad un *a capo*, come si è detto, che resta enigmatico e segreto ma che genera – diremmo "tutto a un tratto" – l'esplosione di quel magma "poietico" che si condensa e si organizza intorno a un'idea, a una formula, a una struttura per realizzarne integralmente la portata espressiva o, più semplicemente, "per venirne a capo". Le scatole cinesi, dunque, possono essere capovolte: troveremo comunque il *big bang* che ha dato inizio a un romanzo e capiremo che il romanzo conteneva già nel suo DNA il suo punto di partenza: punto di partenza che sarà difficile individuare ma paradossalmente eccitante da scoprire, punto di partenza che si presenta puntualmente lucido e manifesto ma che dilata oltre misura l'intelleggibilità della storia.

I romanzi classici dell'Ottocento facevano a meno, si può dire, dell'incipit giacché "cominciavano e continuavano fisiologicamente" secondo una struttura ciclica, come estrapolando la storia da raccontare da un flusso narrativo preesistente che si riversava di continuo nel materiale espressivo da comporre. Questo flusso narrativo preesistente non era altro che lo stile dello scrittore (il suo talento, la sua vita, i suoi ideali) che macinava, per così dire, chilometri e chilometri di pagine sulla lunga distanza più che sullo scatto breve, sulla capacità cioè di reggere un progetto corposo come quello di un romanzo di grande respiro, di notevole

impatto epocale. Autori come Balzac, Flaubert, o Zola si preoccupavano di ordinare e strutturare la storia (che avrebbero poi raccontato in quelle mille migliaia di pagine) in modo progressivo ed escatologico, secondo le intenzioni e le finalità della composizione o, come si diceva una volta, dell'ispirazione. L'incipit non veniva ritenuto né distintivo né fondante: quello che contava, per la maggior parte degli autori dell'Ottocento, era la tessitura della storia, l'intarsio della psicologia dei personaggi, il valore supremo della narrazione. L'incipit sembrava una sorta di opzione eccentrica, un vezzo letterario che avrebbe ridimensionato o contraddetto la profondità e la compiutezza della storia da narrare. A eclissare la validità o la necessità dell'incipit concorrevano due strumenti stilistici di ineguagliabile efficacia, che caratterizzarono le formule e i moduli dello scrivere: l'uso della terza persona e del tempo al passato.

Una narrazione al passato, espressa col discorso indiretto (quindi oggettivo, o simil-oggettivo) impediva qualsiasi personalizzazione dell'autore, qualsiasi intervento "discreto": era sicuramente personale (cioè riconoscibile) il suo progetto letterario ma non acquistava spessore il connotato identitario dello scrittore. Questo tipo di narrazione (esaustiva, ciclica, epocale) si avvolgeva e si dipanava intorno alla complessità degli eventi narrati più che ad una preliminare dichiarazione d'intenti, ad una *competence* più che ad una *performance* (Chomsky).

Nei romanzi del Novecento l'incipit diventa, per la maggior parte degli scrittori, pressoché fondamentale, sicuramente precipuo allo stile dell'autore e alla struttura dell'opera e si integra (fino a condizionarle) con le formule del monologo interiore e del flusso di coscienza. Cominciamo così a leggere i romanzi *sin dall'inizio*, cioè dal primo paragrafo, dal primo capoverso: il romanzo si svela subito, presentandoci quelle che sono le sue tipicità narrative e ideologiche. Abbiamo pertanto incipit di una sola frase senza punteggiatura (come ne *La noia* di Alberto Moravia), incipit che riecheggiano o sono il titolo (*Se una notte d'inverno...* di Italo Calvino), incipit espliciti e fulminei (*Il prete bello* di Goffredo Parise, *Il sergente nella neve* di Mario Rigoni Stern, *La Storia* di Elsa Morante).

Il passo, il metro, il peso dell'incipit allude e in molti casi produce, nei romanzi del secolo scorso, la corposità del testo, la sua compattezza. La grande struttura ciclica dei romanzi dell'Ottocento si ripete rinnovata in quelli del Novecento ma acquista e provoca una diversa leggibilità. Si passa cioè dai romanzi lunghi – e dall'intreccio quasi inesplicabile – ai romanzi brevi (che sostituiscono le novelle), a romanzi di una lunghezza media che contemplano pochi personaggi, poche *location* (come si direbbe oggi), per non dire addirittura una scena fissa.

Ci si chiederà, a questo punto, se il paradigma stilistico degli ultimi anni sia davvero una conseguenza dell'incipit, se sul serio l'incipit sia stato in grado di generare questo "tipo" di letteratura. Le risposte possono essere molteplici e possono riguardare anche il "dietro le quinte" della creazione

letteraria: possono riguardare politiche editoriali, rilevanza dell'offerta culturale per una domanda culturale che si fa (o è costretta a farsi) sempre più generica o, persino, il richiamo che esercita sul mercato il singolo autore, la sua "immagine", il suo target di vendite.

Per quanto non siano (o non sembrino) determinanti per la stesura di un romanzo, sono certamente condizionanti per l'affermazione di uno scrittore e della sua poetica le questioni che riguardano, come si è detto, l'editoria e il mercato, lo stile e la formula di un libro e che discendono, per una parte non trascurabile, dal modo col quale un autore affronta un romanzo, dichiarando il suo progetto anche attraverso l'incipit. Gli scrittori d'oggi si dibattono, con lo strumento dell'incipit, tra due opposte esigenze che, secondo i casi, si trasformano in *distorsioni* o in *magnificenze* dell'approccio con il lettore. Vale ancora la doppia opzione che teorizzò Giacomo Debenedetti sul destino e la fortuna degli scrittori del Novecento: scrivere un romanzo che avrebbe soddisfatto ma non appagato il suo autore o l'esatto contrario. Quella opzione, modificata dalle mode e da nuove figure di "letterati a tutto campo", non ha perduto purtroppo la sua dicotomia amletica: ancora oggi gli scrittori ondeggiavano tra il primato delle vendite e quello della narratività, tra la statuizione di una letteratura fai-da-te e la visibilità televisiva. Spia di questa fatica e di questo lavoro talora barocco e ridondante è l'incipit dei romanzi degli ultimi decenni e quindi dei romanzi intesi come opere meta-letterarie o, *si licet*, letterarie a metà. L'incipit diventa sempre più scarno o, con lo stesso risultato, arricchito di suggestioni; si trasforma, si dilata, non allude più al "dopo" perché è già il "dopo", da inizio passa ad iniziatico, nel suo esordio contiene già il suo epilogo. In altre parole, per iperbole, con un siffatto incipit sappiamo già come andrà a finire il romanzo.

Sarebbe tuttavia ingeneroso ritenere l'incipit degli ultimi decenni generalmente, o genericamente, inattendibile e inaffidabile. Come strumento compositivo, è stato sicuramente e con leggerezza manipolato (diminuito o aumentato), ma resta pur sempre una formula d'approccio al romanzo e alla lettura che è sempre meno parziale o supplementare e sempre più strutturale e complementare. L'incipit si manifesta così con una domanda, con un tratto didascalico, con una sequenza aperta che, per la sua densità, ci fa già intendere la pregnanza del romanzo che abbiamo cominciato a leggere.

È il caso degli scrittori sudamericani, da Ernesto Sábato a Gabriel García Márquez, da Augusto Roa Bastos a Manuel Scorza, da Antonio Skármeta ad Álvaro Mutis, senza dimenticare Mario Vargas Llosa e l'afro-ispanico Luis Martín-Santos di "Tempo di silenzio": scrittori dalle sequenze lunghe, dall'immaginazione incomparabile che pure quando sfocia nel delirio si conserva meravigliosamente realistica. Gli scrittori, del resto, quando sono innovativi, generano moduli e formule difficili da imitare e

sovvertono quelli che sono, o possono essere, i canoni consolatorii della prosa d'arte, della letteratura di consumo o semplicemente della scrittura.

I romanzi degli autori latino-americani hanno fatto riscoprire il valore della grande narrazione (molti di loro, per non dire tutti, si sono ispirati a Dostoevskij, a Tolstoj, a Joyce, a Faulkner) ed hanno adoperato, con un modulo espressivo originale, le tecniche narrative e gli strumenti del narrare (incluso l'incipit) della letteratura analitica ed esistenziale per illustrare con un grande affresco la società che rappresentavano: un affresco impietoso e passionale, sovra- e sotto-segmentato, marginale e universale (come abbiamo letto, per altri versi e per altri ambienti, nei romanzi di Thomas Mann, di Virginia Woolf, di Anna Maria Ortese).

Ne *La forza del passato*, Sandro Veronesi comincia con la trascrizione di una domanda: “Lei – pausa – è un uomo triste?” e in *Verso Paola*, Francesca Sanvitale dichiara all'inizio che: “In conclusione i fatti che lo assillavano erano tre: il buio, il moto impazzito, la fuga del pensiero”.

Difficile dire se l'incipit dei romanzi del terzo millennio diventeranno, o siano già diventati, catartici ma non sarà peregrino ritenere che un buon romanzo, prima di diventare un grande romanzo, debba scontare e risolvere il mistero della sua creazione, l'incanto che ci spingerà a leggerlo e a considerarlo uno tra i tanti avvii della nostra avventura esistenziale, letteraria e no.

Post scriptum – Le sequenze che compongono l'incipit di questa scheda sono ovviamente incipit famosi o impersonali, tracce e indizi di stile degli scrittori citati. Chi volesse misurarsi con la propria memoria di lettore oppure recuperare letture frettolose e dimenticate, si rassicuri riscoprendo gli incipit originari elencati di seguito: *Moby Dick* di Herman Melville, *L'anno della morte di Ricardo Reis* di José Saramago, *La noia* di Alberto Moravia, *Le affinità elettive* di Johann Wolfgang Goethe, *Ragazzi di vita* di Pier Paolo Pasolini, *Né vivere né morire* di Oreste Del Buono, *La scoperta della lentezza* di Sten Nadolny, *L'isola di Arturo* di Elsa Morante, *Il Gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *La noia di essere moglie* di Doris Lessing, *Ho servito il re d'Inghilterra* di Bohumil Hrabal, *Don Chisciotte della Mancia* di Miguel de Cervantes.



VI. La drammaturgia

Che cos'è la drammaturgia? Come si riconosce una drammaturgia? Comunque la si voglia intendere o definire (ideologia scenica, struttura polisemica, poetica dell'atto teatrale, etc. etc.), la drammaturgia (di un autore, principalmente, ma anche quella di un progetto registico) sfugge a qualsiasi schematizzazione che abbia la presunzione, come tutte le nomenclature, di essere esaustiva.

La drammaturgia tiene conto e talvolta privilegia la personale costruzione di atti e dialoghi che un autore conferisce alle sue opere ma può capitare, anche, che quello stile singolare e riconoscibile venga sollecitato solo in parte dall'esigenza di strutturare atti e dialoghi.

Non a caso, a un commediografo esordiente gli si chiede se sappia “scrivere i dialoghi” e tale competenza è da ritenersi coesistente per un progetto teatrale degno di questo nome. E tuttavia i dialoghi non bastano, come non bastano le battute più o meno incisive: quello che serve (e diamo per scontato che ci sia il talento originario di un autore) è l'idea generale che un drammaturgo elabora e rielabora, sperimenta e arricchisce intorno ai temi suoi propri (il suo io ideologico, il suo messaggio) e ai tempi propri del pubblico (tempi storici ed esistenziali) cui si rivolge.

In questo senso si comprende come la drammaturgia sia qualcosa in più e qualcosa in meno per il contesto culturale che promuove tra autore e pubblico: si fa notare per la sua presenza o necessità allorché sovraccarica delle sue regole, dei suoi modi e delle sue formule espressive quella che è la *fabula*, il fatto da raccontare e da rappresentare (il *plot*). Se ne sente invece l'assenza (il *play*) quando i fatti vengono rappresentati con linearità cronologica e causativa, quando i dialoghi arieggiano un “parlato” non metaforico, quando infine lo scopo dell'intera operazione teatrale è quello di essere più prossimo all'evasione che al godimento, ad una rilassante partecipazione piuttosto che ad una fruizione interattiva.

Nell'una e nell'altra fattispecie, la drammaturgia sconta i suoi vizi originali, i suoi limiti teorici e le sue novità più o meno trasgressive. Tanti scrivono di teatro, molti fanno teatro, pochi inventano drammaturgie ma tutti, poi, sanno riconoscere le atmosfere alla Harold Pinter, i dialoghi alla Ionesco, i tempi lenti e lunghi alla Beckett, le implicazioni ideologiche di Heiner Müller o di Edward Bond, o quelle esistenziali di David Mamet.

Qual è, allora, il futuro o il destino di una drammaturgia? Obbedire alle regole di un'epoca culturale o crearne delle nuove seguendo l'evoluzione della società?

Difficile rispondere oppure è facile: basterebbe ritenere (o aspettarsi da una drammaturgia) che dialoghi, atmosfere, moduli e quant'altro un autore inventa (e un regista rielabora, un attore vivifica, uno scenografo decodifica, un impresario razionalizza) siano modi e formule che la società seduta in platea inconsapevolmente produce, tacitamente alimenta e misteriosamente nasconde.

Questo lavoro incessante e spesso ingrato, che gli autori compiono sulla propria drammaturgia, non contempla di solito un futuro ma solo un divenire incerto e tuttavia ineludibile, un destino che non si prefigge una fine. E allora come si scrive un testo teatrale? Quanto c'è di letterario e quanto di puramente "teatrale" in un testo scritto per una messinscena?

La questione non è di basso profilo, è fondante e, nello stesso tempo, approssimativa. Un critico teatrale giudicherà uno spettacolo teatrale distinguendo analiticamente la validità testuale da quella scenica, il materiale letterario che si è "esternato" nella messinscena e il contributo specifico degli interpreti e del regista, dello scenografo e del costumista. Lo stesso spettacolo, nell'opinione e nel giudizio di un teatrante, susciterà analisi critiche di tipo diverso, che lasceranno poco spazio o poco credito al testo che sorregge lo spettacolo. I teatranti, di solito, considerano il testo "scritto per il teatro" fondamentale ed esclusivo e ritengono, tuttavia, che sia solo sufficiente ma non necessario.

Come si vede, è una questione antica, che ci riporta alle origini del teatro (tradizione greco-romana) e che, nel corso dei secoli, si è ripresentata (e si ripresenta tuttora) "divisa" e "alternativa", in alcuni casi compromissoria, in alcune epoche formale e peregrina ma sempre e comunque peculiare e ideologica per chi scrive teatro e per chi fa teatro. Di qui l'esigenza di precisare o delimitare le due facce della questione (che generano a loro volta plurime e contrastanti sfaccettature): se, cioè, *sia* teatro tutto ciò che si scrive o *diventi* teatro tutto ciò che viene montato sulla scena ma bisogna aggiungere che l'integrazione tra le due "scuole di pensiero" è talora possibile, talora impraticabile ancora oggi.

Se si pensa alle definizioni di chi scrive per il teatro come da manuale classico (commediografo, tragediografo), se ne deduce che, probabilmente, quelle commedie e quelle tragedie (cospicue, storiche, epocali) siano rimaste patrimonio personale dei loro autori, siano rimaste cioè inedite e che non abbiano stimolato, nonostante la loro profondità letteraria, gli impresari, i registi e gli attori a renderle pubbliche, a rappresentarle. Sopravvive ancora oggi un'idea artigianale del teatro, fatta di mestiere e di esperienza, di astuzia e di fiuto, che si contrappone – spesso con successo – a un'idea per così dire nobile e alta dell'arte scenica. È consuetudine sperimentata andare a teatro per vedere il cantante, il comico o l'intrattenitore che, dopo le fatiche

televisive o i festival estivi, si presenta in una versione d'élite al suo pubblico abituale, in un'edizione disciplinata e spettacolare del suo one-man-show, in un ambito teatrale dove tutto è regolato e armonizzato da una scaletta puntigliosa, come a dire da una drammaturgia di rinforzo.

La gloriosa Commedia dell'Arte, come si sa, era l'esemplificazione di un teatro prevalentemente non scritto, affidato all'estro o al pressappochismo di attori guitti che riuscivano comunque a veicolare, con mezzi ridotti e improvvisati, quello che nell'Ottocento sarà poi chiamato "teatro di prosa", un teatro di testi accurati e simbolici, metaforici e "letterari".

Ma non avevano tutti i torti i nostri commedianti italiani quando si rifiutavano di rappresentare i testi dei commediografi o dei tragediografi, quando preferivano dimezzarli o parodiarli, tagliando e manipolando il materiale letterario (dialoghi, personaggi) e la struttura della vicenda per farli aderire alla loro idea di spettacolo, di spettacolo decoroso e accattivante per un pubblico pagante. (Non a caso, persino Molière e Shakespeare hanno fatto tesoro delle esigenze sceniche che la Commedia dell'Arte aveva forse casualmente codificato come regole discrete e pertinenti del fare teatro.)

Sin dall'antichità la scrittura teatrale si è dovuta confrontare con le aspettative del pubblico, le implicazioni religiose e il giudizio critico di quelli che oggi siamo soliti definire i componenti della giuria di un premio. I tre grandi tragici greci partecipavano ai "concorsi" e, dall'esito e dalla risposta del pubblico, traevano auspici e decoro, libertà e fortuna per il loro curriculum, per la loro carriera. Il teatro, quindi, e la scrittura teatrale hanno sempre dovuto dimostrare la validità delle loro proposte (sceniche ed estetiche), la congruità dei temi trattati, la "spendibilità" sociale e culturale delle vicende rappresentate, attinte sia dal mito che dalle leggende, dalla storia contemporanea o dalla realtà ordinaria degli eroi in una rielaborazione originale del loro destino. Il teatro "alto e nobile" si spiegava con la presenza sulla scena di eroi "alti e nobili" ma, certo, questo non bastava a fare drammaturgia, non bastava a creare *tout court* un personaggio o una struttura testuale. L'invenzione e la presenza del Coro sulla scena (voce dell'autore, voce-guida della vicenda rappresentata) adempiva una duplice funzione: contrapporre una disanima critica alle azioni dei personaggi (un contraddittorio diremmo umano ed esistenziale alle scelte liberali degli eroi) e, nello stesso senso, elevare a dignità universale ed epocale il destino del singolo nell'ambito di una più profonda sacralità (un controaltare superiore, religioso ma non fideistico, ieratico e tuttavia immanente).

La forza della scrittura teatrale tragica (di Eschilo, Sofocle, Euripide) insisteva, come sappiamo, sulla pregnanza del mito e del fato sulle avventure umane degli eroi: personaggi come Edipo, Medea e Antigone sono stati "rivisitati" e reintrodotti in una poetica che faceva a meno dell'istanza religiosa come motivazione monotematica, ristrutturandola piuttosto come fondamento lirico dell'elaborazione letteraria sulla caducità

delle passioni umane (Oresteia), le peripezie dell'eroe tradito (Filottete), l'infelice lusinga di un fato avverso (Aiace).

Tragico diventava tutto ciò che avesse un legame doppio e ambiguo col destino degli eroi e che si rivelava poi, puntualmente, inesorabile quando la iùbris si imponeva spietata sulla coscienza degli uomini più che sugli arbitrii degli dèi. E tragico diventava quel particolare momento, quel lasso di tempo (narrato o vissuto per agnizione) nel quale esplodevano le risorse degli eroi sconfitti o demitizzati e quell'intervallo segnava la "condizione umana" della disperazione e dell'oblio, nell'attesa di una catarsi che avrebbe purificato ma non rimosso il *pathos* (il delitto, l'incesto, l'empietà). Quel particolare momento, quel lasso di tempo che i tragici greci isolarono come il passaggio dal mito alla realtà epocale (o dalla religione all'antropologia) divenne il punto nodale dell'azione drammatica nelle letterature dei secoli successivi, arricchendosi di un linguaggio "forte", aulico e realistico. La contaminazione tra la solitaria sventura dell'eroe e la solitaria sofferenza dell'uomo si realizzò con uno stile e una scrittura che rimescolavano abilmente il parlato quotidiano e quello ispirato, il fraseggio e il motteggio, il semplice "dire" e il devastante "esprimere". Non ritroveremo forse lo stesso *pathos* nel *Lear* di Shakespeare o nella *Fedra* di Racine o nel *Saul* di Alfieri?

I personaggi delle tragedie erano ancora re, principi e regine, designati a svolgere un ruolo esemplare all'interno dell'azione, ad essere – magari anche senza volerlo, come Amleto – i prototipi di conflitti, di malie, di inganni (il *Cid* di Corneille, il *Sigismondo* de "La vita è sogno" di Calderón) ma già si avvertiva che la scrittura teatrale prendeva il sopravvento sulla nobiltà del personaggio, che a creare il personaggio interveniva non più il mito o la leggenda ma il linguaggio inventato dall'autore e che la profondità dell'azione (il suo valore catartico) risiedeva nella complessa e speculare energia della parola-evento.

E "teatro di parola" fu quello che si impose con le acrobazie stilistiche del teatro elisabettiano (commistione di generi, transcodificazione di linguaggi), con i preziosismi scenici del teatro francese (Molière, innanzi tutto, ma anche Rostand), con le innovazioni tematiche e drammaturgiche del teatro goldoniano (l'uso di lingue-madri, caratterizzazione dei personaggi). La scrittura teatrale consumava i suoi massimi splendori codificando se stessa a fondamento del fare teatro: bisognava seguire puntigliosamente (per non dire religiosamente) il copione scritto dall'autore, di qui si avvertiva altresì l'esigenza di un direttore di scena che vigilasse e intervenisse a difesa dello spettacolo, come si dice in gergo, "confessato e comunicato", cioè provato e riprovato e, ancora, risultava indispensabile la figura di un autore che fosse interno alla compagnia teatrale, sia nelle vesti di "poeta di compagnia" come nella tradizione inglese, o di "dramaturg" come nella tradizione tedesca (peraltro ancora attuale).

Si consolidava, in altre parole, l'ufficialità del teatro e della ricerca teatrale, dello spettacolo come diritto e bene sociale e della scrittura teatrale come fattispecie distinta e autonoma dell'elaborazione letteraria. La nascita e il successo delle compagnie teatrali così assortite e arricchite di figure istituzionali consentì la nascita e il successo di teatri nazionali, non solo quelli che fino a pochi decenni or sono chiamavamo "teatri stabili" qui in Italia, ma soprattutto di teatri nel senso più pieno della parola (cioè compagnie, autori, direttori di scena, registi, scenografi, costumisti, attrezzisti, per non dire dello stesso edificio "teatro", il "luogo sacro" dell'azione scenica).

La scrittura teatrale si avvale di commediografi a tempo pieno, di scrittori che si dedicarono completamente a questo linguaggio privilegiando, il più delle volte, le loro competenze letterarie maturate in altri generi (nella poesia, nella prosa) e trasformando quel talento multiforme in una equilibrata geometria scenico-testuale, in una drammaturgia sapiente e armonica.

Dal teatro classico a quello leggero, dalla tragedia alla commedia, dalla farsa all'avanspettacolo la scrittura teatrale rielaborò la scansione temporale dell'azione (dalle scene e dai quadri – frammentari e disorganici – agli atti, cioè agli eventi-segno della storia da rappresentare), raffinò il linguaggio di raccordo eliminando quegli artifici dispersivi del teatro da camera (prologo, pre-finale, finale d'atto), instaurò un continuum spazio-temporale (di ispirazione aristotelica) per tracciare, pur nella distribuzione diacronica dei micro-eventi, una sola e affidabile linea di lettura e di resa scenica, un'irreale continuità emozionale.

All'ufficialità istituzionale del teatro (quasi un ritorno di prestigio al teatro antico) seguì, nell'ambito della scrittura teatrale, una molteplicità di linguaggi, di voci, di autori (forse indotta da quella ufficialità). Il teatro di parola – divenuto intrattenimento sociale e modello culturale – cominciò ad occuparsi della società che lo esprimeva e che lo aveva promosso e gratificato e, come nell'antichità, la scrittura teatrale si arricchì ulteriormente di mezzi espressivi inconsueti e innovativi. Quella che per i guitti della Commedia dell'Arte era la classica "tirata" – uno sproloquio magniloquente del prim'attore – si nobilitò trasformandosi in monologo, in un "a parte" che riprendeva la funzione esplicativa del coro greco aggiungendovi, con finezza, un'introspezione psicologica e una dichiarazione d'intenti che erano proprie dell'autore e non più del capocomico in vena di vanterie o sotterfugi (le famose o famigerate uscite "a carrettella" per ingraziarsi i favori del pubblico).

Il "teatro di parola" si rinvigorì nel "teatro d'autore" e, pur cambiando i generi o le formule (dalla tragedia al dramma, dal *vaudeville* alla commedia d'ambiente), gli autori imposero sempre più il loro stile al loro modo di scrivere per il teatro: non erano più battutisti, dialoghetti o scrittori per conto terzi. Con il contributo favorevole di una "società teatrale" (aperta

dunque alle sperimentazioni) e con il supporto di linee-guida teoriche, la scrittura teatrale, tra Ottocento e Novecento ma soprattutto tra le due guerre mondiali, configurò una varietà eccezionale di moduli espressivi. Dal teatro leggero (Feydeau, Courteline) a quello parodistico e dialettale (Scarpetta, Ferravilla), da quello psicologico (Ibsen, Niccodemi) a quello epocale (Cechov, Pirandello), da quello meta- o patafisico (Jarry) a quello ideologicamente impegnato (Piscator, Brecht, Müller), lo stile letterario dei drammaturghi - contaminandosi proficuamente con le esigenze di botteghino o di prestigio delle istituzioni - aprì la strada ad altre esplorazioni formali e strutturali. Dopo le atrocità della seconda guerra mondiale e con le crisi economiche che non lasciavano spiragli di riscatto se non per un benessere fittizio, chi scriveva per il teatro (e ancora, imperterrito, ne scrive) cominciava a definire il microcosmo intimo e interiore del personaggio più o meno avulso dalla società, a tratteggiare atmosfere rarefatte e irreali (Beckett, Ionesco, Anouilh), a concepire o far lievitare una scrittura teatrale all'apparenza piatta e senza slanci, priva di battute fulminanti, con scene-sequenze che si ripetevano ciclicamente ma che presentavano icasticamente il dramma dell'insensatezza dell'uomo moderno. Perduto il Godot beckettiano vanamente atteso, la drammaturgia ha approfondito sempre di più il percorso dell'eroe o del protagonista solitario dello sfacelo e dell'inganno (il *Billy Loman* di "Morte di un commesso viaggiatore" di Arthur Miller e, perché no?, sul versante agrodolce i *Felix Ungar* e *Oscar Madison* de "La strana coppia" di Neil Simon), sottolineando - come nella drammaturgia inglese - l'incoerenza o l'impraticabilità delle passioni (il cupo e languido "Tradimenti" di Harold Pinter), l'emarginazione sociale e politica ("I vecchi" di Arnold Wesker, "Servo" di Edward Bond).

Manca, come si è detto, nella drammaturgia degli ultimi decenni, l'attenzione da parte degli autori ad una definizione omogenea del materiale teorico proposto: la drammaturgia viene affidata (e quindi delegata) sempre più ai registi (demiurghi quando di talento come Ronconi, approssimativi e raccogliatici quando innominabili). Si vive o si sopravvive sulle riprese dei classici antichi e moderni, con riletture spesso ingannevoli e fuorvianti. Se è vero che il teatro si fa con i grandi attori e le grandi compagnie, in un'epoca come quella attuale dominata dalla barbarie televisiva, è altrettanto vero che la scrittura teatrale è diventata in realtà una ri-scrittura, un'elaborazione originale (come recita una dicitura della Siae) di qualcosa che era già stato e mirabilmente scritto.

C'è tuttora, beninteso, da parte di chi scrive per il teatro un positivo travaglio di ispirazione che si traduce - se le circostanze lo consentono - in opere e messinscene di qualità ma i drammaturghi si guardano bene dall'essere troppo avanti con le idee o l'indignazione, preferiscono il favore superstite della sopravvivenza.

Tutti gli scrittori di teatro vorrebbero poter scrivere una grande storia o una battuta d'effetto (quella storica, per esempio, di Eduardo sulla nottata che deve passare) ma, ripensandoci, optano per una più comoda e tranquilla citazione, una più fatua imitazione. Restiamo ancora imprigionati dalla battuta finale della *Signora Frola* di “Così è, se vi pare” di Pirandello: “Io sono colei che mi si crede”... ma forse non sappiamo più in cosa credere e cosa essere. Dunque, sipario.



VII. La scrittura poetica

Come altre forme espressive, anche la poesia ha una sua peculiare iconografia testuale, un'inconfondibile fisionomia grafica che ci attira e ci rassicura per la "veste" o disvelamento (scritturale o editoriale) che si è assegnato o le è stato assegnato. Una poesia si presenta, di solito, con una disposizione di testo giustificato a sinistra, distinta per versi brevi, tale da occupare in senso verticale solo un terzo della pagina bianca, consolidandosi o concentrandosi in una ventina di righe.

Non sembri una questione oziosa o marginale, quella della formula iconografica della poesia: i versi richiedono riflessione e attenzione molto più di un paragrafo di prosa e sono poi, in realtà, l'espressione di un canto (lirico), di un "qualcosa" che va detto, cioè re-citato, di un'emozione o suggestione che ha bisogno di occupare, anche visivamente, tutto lo spazio percettivo e mentale che richiede per essere captato. Poeti come Apollinaire o Gregory Corso disponevano "le parole" sovvertendo queste regole grafiche, costruendo una sorta di esile architettura testuale come le figure flessuose e filiformi di Giacometti, con il fine dichiarato (e con qualche vanità diremmo vezzosa) di ricostruire o reinterpretare l'approccio poeta-lettore o poeta-poesia. Questa formula iconografica, parossistica e sempre comunque corrosiva e ribelle, rifondava in realtà la stesura stessa del verso poetico, non solo come dispiegamento testuale sulla pagina bianca ma anche e soprattutto come rielaborazione e/o rifiuto del materiale poetico creato e ri-creato: alterando il menabò dei suoi versi, il poeta sparigliava attese e convenzioni, mettendo alla prova se stesso per saggiare impietosamente l'utilità più che la bellezza del suo poetare, per rendere ancora più esplicita l'inclinazione ad evadere dagli schemi, la vocazione a proporsi come fuga e non come ritorno alle origini, cioè al classicismo.

Di qui la questione fondamentale della poesia degli ultimi quarant'anni, dei poeti "laureati" e dei poeti emarginati, di quelli occasionali e di quelli pervicaci: la questione cioè del fare poesia ben oltre l'arditezza o la sublimità del comporre (l'"officina della poesia" secondo Angelo Marchese), di quell'esigenza insopprimibile che prende un po' tutti – poeti di "mestiere" o di diletto –, che illumina e suggestiona ricordi o malinconie, inadeguatezze o angosce, che fa scrivere "poesie" pur non essendo poeti e che, in ogni caso, scatena un'attenzione critica su tutto ciò che diventa

patrimonio letterario e tutto ciò che ambisce a rimanere solo come testimonianza della propria vita, traccia della propria avventura esistenziale. Rielaborazione e/o rifiuto, si è detto e si potrebbe aggiungere che “lo scrivere per versi” abbia assunto con la scelta o l’adozione del verso sciolto una varietà o una congerie di espressività tale da riconfigurare la scrittura poetica ora come ricerca, ora come affossamento, come indagine e come assenza, temperie e sdilinquimento.

In un ambito non necessariamente o non immediatamente letterario, la scrittura narrativa sorprende sempre di più rispetto a quella poetica-lirica, come se scrivere versi sia “per forza di cose” connaturato all’essere umano, mentre scrivere romanzi e racconti debba essere invece riferito ad una premeditata elaborazione della propria linea stilistica, ad un’accurata finalizzazione del proprio talento letterario.

C’è indubbiamente una sorta di primigenia o cosmica “naturalità” per chi scrive versi, che manca invece o si diversifica in chi scrive di prosa. Al poeta viene comunemente riconosciuta una predestinazione caratteriale che lo connota come una persona incapace di esprimersi o di farsi intendere se non con le “sue” poesie, col suo essere *tout court* poeta. Allo scrittore viene riconosciuta piuttosto la qualità o la fatica dell’ispirazione ma che lo inquadra e lo costringe in un difficile contesto di “intellettualità”, in un approccio performativo che ha poco a che fare con l’inquietudine del poeta, col suo montaliano “male di vivere”.

Questo è quanto persiste nell’immaginario collettivo, nella definizione dell’individuo-poeta, nell’accezione nazional-popolare che viene configurata e confezionata per chi scrive versi. Anche il poeta è ispirato, al pari del narratore, ma la sua è un’ispirazione per così dire trascrittiva, traducendo, come il risultato di un’agnizione continua e spregiudicata del proprio sé. Paradossalmente, un poeta si consuma e si macera, uno scrittore si ripete e si ricicla.

Tuttavia, al di là dei paradossi, che comunque lasciano trasparire un barlume di verità, è senz’altro diverso l’approccio che stabiliamo con la poesia e con la prosa: è un approccio che i lettori avvertono già al momento del primo contatto come predeterminato, in qualche modo assoluto: ci aspettiamo cioè che il poeta ci parli e che lo scrittore “si limiti” a raccontare, dallo scrittore vogliamo una storia e dal poeta un’illuminazione. Permane un che di ieratico, di sacro nella poesia e i lettori colgono questo transfert o feeling per una sorta di atavica devozione, di istintuale empatia.

Con testi brevi o non eccessivamente lunghi, ci aspettiamo infatti che il poeta si rivolga esclusivamente alle nostre esigenze più intime, che tracci per noi in quel momento il percorso delle nostre aspettative di vita e di pensiero, che ci sia in altre parole poesia senza che debba esservi necessariamente letteratura, che il piacere della lettura non si trasformi in analisi, studio, applicazione. Siamo pertanto indotti (lusingati o ingannati) a fomentare quest’illusione – e quest’aberrazione critica – giacché la poesia si

presenta senza preamboli, non ha incipit, non gira intorno anzi è il punto centrale intorno al quale noi lettori giriamo intorno e, ancora erroneamente, riteniamo che la poesia non si serva di strutture precodificate, che espleti queste sue qualità tanto per l'immediatezza delle immagini ancorché metaforiche, quanto per le sensazioni primordiali che evoca o per i misteri talora indecifrabili che imbriglia.

Nella poesia c'è sicuramente un che di istintivo, di sovra-strutturale o di *naïf* e quasi sempre restiamo affascinati dalla morbidezza, dalla ricercatezza o dalla ruvidità della parola, dalla confidenzialità del verso ma, esaurita questa percezione che pure rinfocola il "fare poesia", nella scrittura poetica – nei suoi meandri, nei suoi sotterranei o nelle sue liberalità – si fondano e vanno pertanto autenticati da una lettura non occasionale il peso del verso e il ritmo che il poeta ha impresso al suo canto.

Peso, ritmo, canto: potremmo rinominare così gli assi portanti della poesia moderna, reinterpretando una nomenclatura che nei secoli passati (o, se vogliamo, dal *Dolce stil novo* a oggi) aveva già allora consolidato formule, strutture, linguaggi. La lunghezza del verso (il piede, le sillabe, la rima), la struttura compositiva (il sonetto, la stanza, la canzone) o modulare (la terzina, la sestina, l'ottava), la scansione imposta dal respiro di chi scrive versi sul respiro di chi poi li leggerà (e quindi il ritmo stabilito da assonanze, enjambement, grammelot linguistici) concorrono tutti e con la stessa valenza a ridefinire o a ribaltare la poesia che leggiamo oggi: il poeta riesce, con sofferta lucidità, a costruire e de-costruire il suo apparato semantico, a indicare e nascondere il suo messaggio, a proporre e negare una dimensione di realtà ai suoi versi.

Se non da una contraddizione è certamente da un conflitto con la realtà che nasce la poesia: niente è più controverso in un testo poetico se non la sua rarefatta riproduzione della realtà. Il poeta non sceglie e non indica un percorso, il poeta indica e sceglie "semplicemente" un modo d'essere su un percorso: cogliamo *L'infinito* di Leopardi non perché sia oggettivamente inafferrabile ma perché risulta inafferrabile la nostra "finitezza". La realtà che il poeta ci mostra è sicuramente una finzione, una facies del reale, ma è l'unica dimensione percettiva ed emozionale, storica e culturale che ci consente di essere dentro e fuori le cose che il poeta addita, sopra e sotto l'immodificabilità della materia, con o senza la consapevolezza di far parte di un mondo estraneo e familiare.

I poeti, poi, hanno e proiettano una singolare immagine di se stessi, quasi volessero perpetuare la doppiatezza o la duplicità che caratterizza il loro modo di scrivere e il loro modo di essere. Sappiamo di poeti che, per esempio, non si preoccupano di contare le sillabe di un verso e di poeti che, pur mostrandosi disinteressati a tali questioni, giudicandole ininfluenti per la resa lirica del loro scrivere, sono in realtà abilissimi creatori di geometrie, di equidistanze, di pause e intervalli. Nell'uno e nell'altro caso non si tratta di un vezzo dovuto ad un ansioso pudore, né di una sorta di distacco

temperamentale da quanto si è lasciato scritto sulla pagina: si tratta piuttosto di quel lavoro incessante che il poeta affronta e compie tutte le volte che *deve* depositare le sue immaginifiche percezioni in quella struttura convenzionale che chiamiamo “lirica” e che si manifesta secondo una progressione e costruzione di senso che abbia lo scopo di scatenare non solo un godimento estetico ma forse soprattutto una perfetta trasfigurazione interpersonale.

Il poeta non ha personaggi con i quali dialogare se non l'io disvelato o le cose che parlano per lui, non dispone e non si serve di molte pagine per rappresentare un'emozione o un pensiero, non s'inventa un interlocutore fittizio (se non il suo ideale Virgilio-lettore) per provocare dubbi o eccitare coscienze: il poeta assembla di volta in volta (parola per parola, riga per riga) il verso che ha percepito e ne organizza sapientemente il sostrato contenutistico, la varietà fonologica delle assonanze (e talora delle rime), la pregnanza del ritmo che si palesa sempre più incisivo e incalzante per la melodia che promuove nei tempi del leggere e del dire (Lotman).

La realtà di cui si occupa il poeta, e che si riverbera poi nel verso, è una realtà come si vede complessa e composita: c'è la natura con i suoi suoni e colori (Pascoli, Cardarelli), c'è la natura che rimodella se stessa destrutturandosi (Montale, Bertolucci, Luzi), c'è l'io che s'immerge e sprofonda in un'oggettività dolente e compulsiva (Pasolini, Penna, Bellezza), l'io che fa lievitare un'oggettività di memorie e slanci, di circostanze e sdegni (Caproni, Fortini), c'è l'esistenza vissuta per altri e negata a se stessi (Alda Merini, Amelia Rosselli) e c'è l'esistenza di cui si vagheggia la compiutezza e l'espansione (Patrizia Vicinelli, Fernanda Romagnoli).

Struggimenti, ferite, lacerazioni si innestano nel segno primario del verso (cioè la parola) ma si innervano nel paradigma organico delle figure retoriche e delle invenzioni linguistiche riprodotte o inventate e tuttavia le parole restano parole (quelle comuni che tutti usiamo correntemente), le metafore o le metonimie, benché ricercate, si fanno poi scoprire e così la ricerca sulla lingua o la dichiarazione di intenti sollecitano infine la nostra attenzione e la nostra adesione. Ciò che il poeta ha lasciato scritto sulla pagina si rinnova ad ogni lettura, aggiorna per così dire il nostro bagaglio di lettori per potenziare il nostro repertorio di persone, per trasformare - senza che ce ne rendiamo conto - la casuale o disarmonica immanenza del segno primario (la parola) nella struttura significativa del verso, con i suoi accenti e i suoi toni, le cesure e i raccordi, per delineare e intendere una coesistenza entropica tra l'io e gli altri, tra l'io e la natura e la storia, tra l'io e se stessi.

In questo sistema di segni e rimandi, di pieni e di vuoti come nell'universo, persino la pagina (il foglio, il pezzo di carta) sulla quale il poeta trascrive quanto gli si è manifestato diventa un campo aperto, senza confini, incommensurabile: lo spazio bianco non occupato da parole è una

galassia incognita solo per convenzione ma, in realtà, è lo spazio di una pausa lunga, di una riflessione acerba, creata il più delle volte apposta e non per confondere il lettore, quanto per sedurlo e lasciarlo poi ugualmente libero di scegliere. Il poeta stabilisce un rapporto di fiducia e di rigetto col suo lettore, lo ammalia e lo abbandona, gli chiede di capire e non di giudicare, di navigare nell'onda e non quando il mare è calmo. La scrittura poetica si impone, a tal punto, come una scrittura *sui generis*, frammentaria ed esorbitante, lineare e caotica, che aggira la sintassi con sequenze dal tratto impervio ma disciplinato, con aggregazioni di significati risolte da iati, da parole sdrucchiole, da consonanti aspre, da accenti insistiti.

Anche la poesia soffre dei mali antichi della scrittura di ogni tempo ed epoca: manierismi, virtuosismi, avanguardismi di ripiego o di lusinga ma le malattie letterarie si curano omeopaticamente: è la letterarietà che provvede autonomamente e criticamente a reggere il confronto del poeta con la sua realtà e con la realtà degli altri: il “poeta della domenica”, di solito, resta “spoetizzato” per il resto della settimana quando probabilmente si accorge che l'ispirazione è una meteora e che il poetare è prossimo all'inventare più che allo stupire.

Il poeta, dunque, percepisce, trascrive e parla: parlando misura, come si è detto, la riserva del suo fiato, la capacità espressiva dei suoi polmoni più che della sua mente, la leggerezza che sgorga dalle parole pronunciate dopo che sono state scritte: è probabilmente da questo muto esercizio oratorio (non necessariamente declamatorio) che si stabilisce la scansione del ritmo da conseguire: si può leggere una poesia mentalmente ma per provarne la profondità bisognerà ascoltarla, sentire cioè il suono delle parole e delle pause, del rigo interrotto e dello spazio bianco.

Può risultare arduo leggere una poesia più che interpretarne il senso: per quanto discutibili come dicatori, sono i poeti i migliori lettori di se stessi: gli attori colti magnificheranno e interpreteranno il messaggio di una lirica con gli strumenti raffinati della voce ma saranno sempre i poeti, pur con vocine querule ed esitanti, a spiegarne il senso, a dettarne correttamente le regole dell'appercezione. Come gli aedi omerici o i trovatori medioevali, i poeti restano i custodi dei loro versi, come sacerdoti di un rito da conservare intatto e ugualmente contaminabile, indicandone peraltro – anche qui segretamente – le chiavi di lettura per sciogliere misteri ed enigmi, per scomporre i segni primari, renderli compatibili con le attese dei lettori e dei critici e poi ancora ricompattarli in un'altra dimensione di fruizione che rivelerà l'impulso originario della creazione. Come dire che il testo poetico aspirava già in fase di scrittura e con l'impostazione di un ritmo da far esplodere, ad un mega-segno testuale che vibra e si dilata per scavalcare persino il messaggio culturale che pure si prefigge, per imprimersi sulla pagina e nella coscienza del lettore come un testo “di là da venire”, come un iper-testo, un'accresciuta implosione della sua energia (*l'Ipersonetto* di Andrea Zanzotto, le frammentazioni di Nanni Cagnone, i ritmi andanti di

Milo De Angelis, i puntigli stilistici di Valerio Magrelli, le parole di recupero di Francesco Marotta).

La scrittura poetica si ritaglia uno spazio autonomo nel paradigma letterario di un popolo e di una cultura, assume talora forme di esasperante capziosità, si reitera in moduli spesso sovrabbondanti di soli-vaniloquio ma resta pur sempre, anche nell'asciuttezza di un solo verso, la misura più ostica e immediata di riscoprire e seguire un'idea. Attilio Zanichelli ha scritto ne "La cosa chiamata poesia": *La cosa più temibile perché non si vede non è più che un segno sulla carta, l'ombra della vita.*

La poesia ci propone ombre, impronte, fantasmi e noi lettori riconosciamo in queste immagini i tratti possibili dei nostri destini, della nostra lirica volontà di essere.



VIII. Lo stile narrativo

Quando si finisce la lettura di un libro si resta quasi sempre senza parole: la conclusione di un viaggio, sia pure irreale e immaginifico, o forse proprio per questo, ci lascia interdetti, ci toglie quell'entusiasmo che avevamo quando abbiamo cominciato a leggere per esempio un romanzo e non ci sentiamo appagati, o risollevati o soddisfatti, pur se quel libro ci è piaciuto tantissimo. In realtà, quel romanzo aveva cominciato a piacerci già prima, dopo le prime venti-quaranta pagine (altrimenti l'avremmo abbandonato), ma solo alla fine possiamo affermare, quasi testimoniare, quanto ci sia piaciuto e, nello stesso tempo, provare quella sensazione di epilogo e completezza perché il viaggio irreale ha raggiunto la sua meta, l'incanto che ne è scaturito si è consumato e si è altresì esaurito quel cumulo di emozioni che il romanzo ci aveva suscitato e che speravamo di accumulare ben oltre l'ultima pagina.

Ci toccherà, a quel punto, riporre il libro al posto che gli abbiamo assegnato nella nostra biblioteca, giudicarne affettuosamente la stropicciatura delle pagine lette e rilette e ritenere che ormai, salvo ripensamenti, quel romanzo ha fatto il suo dovere, ha svolto il suo compito, ha concluso con noi il suo viaggio dentro la nostra coscienza e la nostra memoria.

Imprevedibili gli scrittori, ineffabili! Ti introducono in un ambiente che non è il tuo o non potrà mai essere il tuo ("Sotto il vulcano" di Malcolm Lowry), ti fanno conoscere uomini, donne e situazioni molto lontani dal tuo mondo e dalle tue abitudini culturali ("Lo squalificato" di Osamu Dazai), ti parlano di realtà e sentimenti che anche tu hai vissuto ma che non avevi mai pensato potessero essere rilevanti o condivisibili ("Infelicità senza desideri" di Peter Handke): ti tengono sulla corda, gli scrittori, ti ammaliano ("Il gruppo" di Mary McCarthy), ti seducono ("Fiesta" di Ernst Hemingway), ti sconcertano ("Giardino, cenere" di Danilo Kiš), ti danno persino un pugno nello stomaco ("Il giovane Holden" di Jerome David Salinger) e poi ti lasciano come se dovessero andare altrove, a lusingare altri lettori, a cominciare altri viaggi...

Prima o poi doveva finire, si dirà, ed è vero, è naturale: ciò che non è naturale e non è vero in letteratura è che un romanzo finisca allorché abbiamo finito di leggerlo. È vero il contrario: finisce certamente quel

viaggio con i personaggi della storia letta ma comincia il viaggio – l'esplorazione, l'analisi, l'empatia – che intraprendiamo da soli, con noi stessi e chi ci sta intorno, sulle indicazioni, le suggestioni, le idee provocate da quel romanzo. Non sappiamo se un libro sia capace di cambiare la vita di un individuo, ma certamente cambierà molte aspettative del suo lettore.

Si scrive quindi perché si legga e si legge per capire cosa, poi, di quello che abbiamo trovato scritto sia o possa essere fondamentale per le nostre esperienze. Dobbiamo stabilire allora, a questo punto, che la lettura – sana abitudine da rinverdire – rende sempre conto e giustizia di quello che si scrive, stabilisce inequivocabilmente, più che il valore culturale, il fondamento letterario di un libro. Attraverso la lettura scopriamo non solo – e banalmente – storia e personaggi, ma siamo trascinati dall'abilità dello scrittore nel corpo stesso del romanzo, nell'ambito più intimo e profondo della narrazione: scopriamo cioè che quel romanzo ci è piaciuto perché *era scritto così*: questo significa che abbiamo fatto nostro uno dei segreti della scrittura e cioè lo stile.

Lo stile può essere definito secondo parametri e strutture critico-estetiche che si prendono a modelli di analisi: lo stile di uno scrittore può essere pregnante e incisivo mentre quello della scrittura può essere scorrevole e intrigante. Sono definizioni, come si vede, e in quanto tali dicono e non dicono oppure fanno luce senza essere illuminanti, scoprono senza rivelare o viceversa.

Come definiremmo, per esempio, lo stile di uno scrittore giapponese, attestandoci ovviamente su una traduzione fedele e impeccabile? Lo definiremmo limpido, magico, inquietante? Commetteremo l'errore di considerare lo stile di uno scrittore (e quindi di derivarlo, di desumerlo) dall'etnia, dalle abitudini di vita, dalle convenzioni e i modi di dire che solitamente vengono conferiti a quello scrittore?

Gli scrittori giapponesi, per restare in tema (Kawabata, Dazai, Mishima, Tanizaki) si prestano incolpevolmente ad una generica e provinciale caratterizzazione: sono tutti suicidi ma non hanno scritto esclusivamente di suicidio e allora? Il loro stile dovrebbe essere tanatico, estremo?!

Lo stile di uno scrittore si rivela, per fortuna, per quanto lascia e sedimenta nella nostra attenzione e nella nostra partecipazione di lettori. Leggendo scopriamo (o rinveniamo, portiamo alla luce) come lo scrittore usa il suo stile e come lo organizza, rendendolo originale e riconoscibile. I parametri, in questo caso, sono elementari anche se servono come riferimenti per creare complesse architetture di comunicazione e attengono a quelle regole, a quelle norme (in continua evoluzione) che riguardano tanto la lingua parlata, quanto la produzione del senso con lo strumento della lingua scritta.

Potrà sembrare ovvio e scontato ma lo stile di uno scrittore (diversamente dal poeta) ha a che fare con la sintassi, con le strutture

espressive della sintassi (retoriche, morfologiche, linguistiche), con l'invenzione sintattica della comunicazione.

Quando scriviamo una lettera (o, meglio, una mail) adoperiamo, sia pure in una formula ridotta e improvvisata, gli stessi strumenti sintattici di cui si serve lo scrittore per comunicare quanto ha elaborato o sta elaborando. Le parole sono grossomodo le stesse, il linguaggio arieggia quello immediato della lingua parlata ma lo scrittore articola diversamente la struttura della sua comunicazione e non solo perché sta raccontando, ma perché *sta inventando il suo modo di raccontare*. Così, la punteggiatura è più accurata, il lessico è più preciso, le frasi sono più arricchite e quello che è stato scritto non è più solo una lettera o una mail ma un "testo".

La "costruzione" di un testo (interattivo o letterario) richiede le medesime accortezze da parte di chi lo redige: la letterarietà, di cui uno scritto è rivelatore, è il risultato specifico e univoco (quindi originale e "immodificabile") di una scelta programmatica e per così dire produttiva da parte di uno scrittore laddove, per una lettera di cortesia o per un curriculum, lo scrivente si mantiene al di qua di questa scelta, optando per una comunicazione certamente sincera ma che tende a promuovere *chi* e non *cosa* ha scritto.

Uno scrittore sceglie dunque un linguaggio (confidenziale, fatico, apologetico, filosofico) e su quello costruisce e dipana la "sua" sintassi (l'organizzazione, la complicazione, la lunghezza delle frasi) servendosi di un lessico a volte inconsueto, di metafore sempre più ardite allo scopo di coinvolgere il suo lettore nel labirinto della sua capacità espressiva.

Lo stile letterario si avvale di uno "spirito di osservazione", o di una curiosità diremmo da entomologo, che sono tipici di uno scrittore che sappia raccontare.

Il narratore, infatti, nei romanzi degli ultimi quaranta-cinquant'anni, ha coniugato due distinte abilità del letterato degli inizi del Novecento: ha rimescolato tanto il racconto oggettivo (quello della terza persona), quanto quello soggettivo (con l'io narrante dichiarato e protagonista) ed ha dovuto necessariamente adeguare (e inventare) una sintassi impersonale con una sintassi originale, trasferire il ritmo e il peso del racconto da una sequenza indiretta e obliqua ad una sequenza immediata ed esplicita. È il passaggio dalla "registrazione di eventi" (come dal romanzo di Roberto Roversi) alla comunicazione degli eventi, al punto di confine esterno/interno del sistema narrativo (Derrida), a quella "zona franca" che non ha più privilegi perché tutto viene reimpostato e rielaborato tra il narrare e il dire, tra il raccontare e il comunicare. In altre parole, lo scrittore non può più nascondersi, non può più crearsi un alibi, non può essere *fantasma a o di* se stesso.

Ed è stata modificata, manipolata o esaltata anche la letterarietà dello stile, che non sempre è stata o si è dimostrata innovativa e originale. Molti scrivono autobiografie, diari, resoconti di esperienze vissute; molti altri si inventano e si propongono come romanzieri *on the road* o *di frontiera*; altri si

scoprono narratori di genere riuscendo a far passare per ideologia letteraria una pura e semplice opinione personale sulla letteratura. Si scrive di tutto e per tutti: di esperienze di viaggio, di malattie sfiorate e vinte, di ricordi di famiglia, di catastrofi, di ripensamenti ideologici, di storie conosciute per sentito dire.

Scrivono i giornalisti, i segretari di partito, gli atleti, i medici condotti, i commercialisti, gli industriali e scrivono non tanto per fornire una testimonianza civile delle loro esperienze o delle loro sventure ma per testimoniare letterariamente del loro essere-nel-mondo, della loro esistenza necessariamente e indubitabilmente espressiva. Scrivono tutti fuorché gli scrittori di mestiere, verrebbe da dire ma sarebbe solo una battuta sferzante che sminuirebbe l'aspetto essenziale della questione.

La questione, piuttosto, è riconducibile, per un verso, all'originalità di uno stile (e indubbiamente gli strumenti comunicativi di un giornalista saranno più intriganti e convincenti rispetto a quelli di un commercialista) ma per un altro verso, non secondario né marginale, è l'espressività di uno stile precipuamente letterario che consente ad una narrazione di essere coinvolgente e catartica per le strutture di racconto che crea, le interazioni critiche e teoriche che stabilisce, le complessità emozionali e ideologiche che fa palpitare.

Lasciamoci prendere per mano dallo stile di uno scrittore com Goffredo Parise ("Il prete bello") o Richard Wright ("Ragazzo negro"), Sebastiano Vassalli ("La chimera") o Marguerite Yourcenar ("Memorie di Adriano"): scrittori diversi per linguaggio, ambiente, storia, personaggi eppure – al di là delle preferenze o simpatie personali, dei favori o delle stroncature dei critici – sono autori che ci hanno indicato un *milieu* storico ed esistenziale da approfondire, che non ci abbandonano in un piatto o borghese compiacimento. Nei loro romanzi – come, beninteso, in tanti romanzi di altri scrittori – troviamo una disciplina stilistica che rende il racconto fruibile ma impegnativo, che ci sprona e ci sfida ad una lettura più aderente, più ispirata.

Con molti romanzi non possiamo limitarci a leggere, infatti: siamo costretti dagli scrittori "non semplici" ad essere anche noi "un po' difficili", a scoprire perché quelle frasi sono così lunghe, da toglierci il respiro, ma che diventano – tanto per restare nella metafora – una rassicurante riserva d'aria. Lo stile regge le frasi lunghe, sostiene la caratura del romanzo, alimenta la nostra pazienza di lettori per trasformarla in piacere, in godimento, in bisogno.

Abbiamo imparato che lo stile di uno scrittore è una struttura agile ed elastica, che distribuisce sapientemente i pieni e i vuoti (le sequenze lunghe e quelle brevi), i tempi lunghi e quelli corti, le costruzioni azzardate (cospicue, ponderose) e quelle asciutte e consuete. Lo scrittore può perdersi nelle sue frasi involutive, nelle sue descrizioni cicliche e ripetute; può ridursi "ai minimi termini" con frasi epigrammatiche, con tocchi sfuggenti; può

delineare persino un costrutto asfittico dove manca il soggetto dominante dell'azione o l'io narrante sembra sparito, scacciato dagli eventi, sperduto nei meandri di una riflessione.

Eppure, in un panorama così destrutturato di frasi, periodi e sequenze distorte o stravolte dall'autore, non avvertiamo nella lettura una sofferenza irrimediabile, non ci sentiamo vittime sacrificali di un arbitrio perpetrato stolidamente a nostra insaputa. Non ci ferisce più di tanto un anacoluto (due frasi slegate fra loro), resistiamo con lodevole temerarietà ai periodi lunghi, alle proposizioni senza soggetto, a descrizioni particolareggiate o inusitate, alla momentanea assenza dell'io narrante o alla sfiancante disposizione di frasi che rimandano ad altre frasi senza mai trovare un inizio, un principio (la subordinazione, o ipotassi, che sostituisce la coordinazione, o paratassi).

Va da sé che uno scrittore possa talora essere anch'egli vittima del suo stile (un manierismo sempre ricorrente), ma è più pertinente l'ipotesi salvifica nello stile di uno scrittore: che, cioè, le "invenzioni" formali si legano sempre alle "intenzioni" strutturali del testo espressivo. Su altri versanti la prosa d'arte realizza senz'altro uno stile acuto e pressoché perfetto ma risente inevitabilmente della destinazione d'uso cui è assegnata e può, talvolta, restare una squisita formula di tecnicismo, ridondante e bizantina.

Gli autori letterari o i letterati (parola in disuso ma per certi aspetti ancora praticabile) scrivono per creare opere di talento che abbiano ovviamente una presenza sul mercato (la merce-libro), che costituiscano nondimeno un bene e una fonte di reddito e che si propongano di ricreare un'esigenza culturale e una testimonianza socio-culturale.

L'esigenza culturale (o promozione socio-culturale), che la scrittura propone e diffonde, viene ripresa e rivalutata dai lettori che si avvicinano sempre di più agli autori che amano o ai romanzi che prediligono fino a distinguere, *semplicemente* cioè senza paludamenti intellettualistici, tra scrittori e scrittori, tra romanzi e romanzi.

E la distinzione funziona, anzi è vitale per il bene della letteratura. I lettori scoprono che ci sono scrittori di un solo romanzo, o che hanno reiterato lo stesso tema in più romanzi, e ci sono scrittori prolifici, dai molti romanzi, che hanno scandagliato temi diversi per ogni libro che hanno pubblicato. Alla fine, però, i lettori ricordano di ogni scrittore non solo il romanzo epocale che lo ha connotato (e di solito è l'opera prima), ma quel particolare e inconfondibile tratto costante che lega le storie narrate al modo di raccontarle. Lo stile, in questo caso, non è riconoscibile unicamente in virtù di una "linea produttiva" come può esserlo per un'automobile o un apparecchio tecnologicamente avanzato: la "linea produttiva" di uno scrittore non è sempre e solo quella che salta agli occhi: il più delle volte si annida e si nasconde, si complica e si smaterializza, si rivolta e si spersonalizza (Landolfi, Delfini, Ermanno Rea).

Questo vuol dire che non riusciremo a far nostro un romanzo se non ne cogliamo interamente l'anima, lo spirito, il progetto coi quali e per i quali è stato scritto.Cogliere, in questo caso, non significa "possedere" né comprare o acquistare o acquisire: significa – più o meno semplicemente – scoprire dentro se stessi una risorsa ulteriore, una risorsa che ci era mancata: la condivisione di un'analisi, di un sentimento, di una determinazione.

Attraverso lo stile comprendiamo il romanzo e il suo autore, diventiamo anche noi osservatori attenti, spietati entomologi: potremmo smontare e rimontare la struttura di un racconto per carpirne i segreti e i pregi, le difficoltà e i tabù (Roland Barthes lo fece con la novella "Sarrazine" di Balzac in *S/Z*); potremmo capire che, a volte, gli scrittori usano uno stile un po' troppo *stilistico*, che vogliono sovrabbondare di autoreferenzialità nell'opinione che abbiamo di loro.

Immersi e combattuti tra gli stili realistici e quelli visionari, tra romanzi che coniugano fantasmi e memorie, simulacri e oggettività ("Posillipo" di Elisabetta Rasy, "Chi ha riportato Doruntina?" di Ismail Kadaré, "Un inverno freddissimo" di Fausta Cialente, "Due punti di vista" di Uwe Johnson), tra ciò che un libro è (*l'instant-book*) o ciò che sarà attraverso il *cross-booking*, riusciremo a reintegrarci nella nostra pienezza di lettori, nella nostra voglia di stare dentro le cose e non fuori. E, di certo, non sarà né povera né immobile la nostra *filosofia* della vita e lo scrivere non sarà solo uno strumento per comunicare o auto-incensarsi, potrebbe diventare uno di quei principi sui quali da sempre gli scrittori hanno argomentato le loro storie e noi lettori la nostra ragione d'essere.

Antonio Scavone – Filosofia dello scrivere Post-fazione

Quando, agli albori della civiltà culturale, si passò dalla comunicazione orale a quella testuale, oppure quando (come acutamente ricordava Carlo Sini nel saggio “Etica della scrittura”, Il Saggiatore, 1996) Platone cominciò a trascrivere le parole che Socrate si era “limitato” solo a pronunciare (cioè a dire), si ebbero in realtà due forme di comunicazione testuale: quella dello scrivere e quella della scrittura.

Lo *scrivere* rispondeva all’esigenza – e, in realtà, la proponeva – della comunicazione espressiva di un evento, di una storia o di un “personaggio”, mentre la *scrittura* si preoccupava di rendere esplicito e di veicolare un pensiero, una teoria, una “filosofia”. Questa duplicità di formule (metodi, strutture) non sottintende che lo scrivere sia anche filosofico o che la scrittura sia solo e necessariamente letteraria. La dicotomia, o differenza, va colta nell’ambito precipuo di colui che *scrive* di se stesso o di altri, di colui che adopera un io interposto per parlare di sé o di altri (quello che chiamiamo io-narrante), di colui, infine, che pone domande a sé e agli altri.

Il titolo di queste schede critiche – “Filosofia dello scrivere” – vuole restituire profondità e approfondimento al mestiere dello scrittore, di quello scrittore, per intenderci, che esaurite le smanie dell’esordio si trova a dover affrontare questioni e competenze che vanno ben oltre il suo talento originario o la sua *vocazione naïve*.

Necessariamente, quindi, lo scrittore fa i conti con se stesso e con i suoi strumenti comunicativi (trama, personaggi, ritmo lirico e narrativo, stile, idioletto), ma fa i conti anche con gli altri scrittori (quelli che giudica i suoi maestri – pressoché tutti) e fa i conti con le teorie letterarie e filosofiche che riguardano il suo scrivere o, semplicemente, lo scrivere.

Si scrive per esprimere e per esprimersi, per comunicare e divulgare, per affermare e stabilire. Si scrive per il *cosa* e per il *come*, per consolidare un intento etico o ideologico, per cercare all’interno della propria scrittura moduli di elaborazione e creazione, di analisi e di critica. La scrittura diventa così, e invariabilmente, “sapienziaria”, acquista un connotato di evoluzione continua, di rinnovata evoluzione. Si scrive e si riscopre nel proprio scrivere le regole o le verità scientifiche trattate da critici o filosofi (è superfluo fare nomi), ma si scrive anche al di là di quelle verità e non già per rifiutarle, quanto per costruire e ricostruire nello scrivere il valore fondante e ri-cognitivo della scrittura.

Si scrive un racconto o un romanzo, una poesia o una commedia pensando non solo al fine ultimo della comunicazione (la trasmissione di un *logos*, come fanno i filosofi), ma al progetto intrinseco e autonomo del linguaggio inventato e adoperato, dei segni linguistici se non addirittura

tipografici (come sosteneva Giuliano Gramigna) che concorrono a inquadrare e presentare una storia con una trama e un personaggio, oppure un'emozione con un'idea e uno sgomento.

Lo scrivere crea, a questo punto, sempre più domande e non solo allo scrittore ma sono domande che lasciano un tempo dilatato per le risposte, che lasciano cioè ai lettori il tempo ri-creativo delle risposte da far proprie e non più da fornire per pavida soggezione. Non tutti quelli che scrivono, è ovvio, dimostrano di esprimere questa sorta di *karma* filosofico: molti imitano, emulano, lavorano ai fianchi ma sarà il linguaggio espresso a limitare i danni di una letteratura occasionale e supponente, di autori che scrivono di se stessi pensando a se stessi.

In un'intervista a Enrico Filippini del 1979 (raccolta nel saggio "La verità del gatto", Einaudi, 1990), Peter Handke dichiarò che "la lingua, il linguaggio sono la cosa più sporca che ci sia, ma sono anche, dopo la fine dell'infanzia, l'unica purezza."

Ogni scrittore che s'interroghi senza i paludamenti di facili alter ego lavora per quella purezza e, lavorando sul proprio *métier*, scrive la propria filosofia dello scrivere.

INDICE

FILOSOFIA DELLO SCRIVERE

- 4 I. Il senso della scrittura
- 7 II. Il tempo da narrare
- 12 III. L'intreccio della trama
- 18 IV. Lo specchio del protagonista
- 24 V. L'incipit
- 31 VI. La drammaturgia
- 38 VII. La scrittura poetica
- 44 VIII. Lo stile narrativo

- 50 *Postfazione*



(La Biblioteca di RebStein, Vol. VI)