

Etero-autobiografie

Una questione privata

Giuseppe Antonelli

CARLO D'AMICIS, *Ho visto un re. Luciano Re Cecconi, l'eroe biancoazzurro che giocava alla morte ed è morto per gioco*, pp. 146. Lit 25.000, Limina, Arezzo 1999

GIORDANO MEACCI, *Improvviso il Novecento. Pasolini professore*, con appendici di Massimiliano Malavasi e Francesca Serafini, pp. 408. Lit 20.000, minimum fax, Roma 1999

Chi scrive (qualunque cosa scriva) finisce sempre per comunicare, direttamente o indirettamente, qualcosa di sé al lettore, e ogni biografo è – almeno in parte – vittima di un processo di *transfert*, che lo porta a solidarizzare col soggetto della sua ricerca. Ma in questi due libri succede qualcosa di più: la ricostruzione della vita di un personaggio pubblico diventa lo spunto per rievocare la propria vicenda personale, l'altro diventa uno schermo del sé. Il già ricco panorama dei generi mescolati si arricchisce così di un nuovo *cocktail*, in cui trovano posto – secondo proporzioni diverse – una parte di *autofiction* alla Mari, una parte di reportage narrativo alla Veronesi, una parte di racconto-verità alla Cerami dei *Fattacci*, una parte di biografia

romanzata (ma Citati non ci ha a che fare). Lo battezziamo *etero-autobiografia*.

Nell'etero-autobiografia l'inevitabile elemento soggettivo sotteso a ogni saggistica si espande fino a conquistare gran parte dello spazio a disposizione; l'io di chi scrive passa dallo sfondo al primo piano. Meacci parte da uno scrittore (il Pasolini degli anni in cui insegnava a Ciampino, 1951-1954, oscuro professore di una scuola media privata), D'Amicis da un calciatore (il Re Cecconi "motorino" della Lazio campione d'Italia nel 1974); tutti e due raccontano (bene, con un tocco delicato che sa divertire ed emozionare) gli anni della propria formazione, il modo in cui sono diventati adulti. Ma in realtà il movimento non è dall'esterno verso l'interno: il centro della narrazione è fin dall'inizio (fin dai titoli – l'"improvviso" della citazione pasoliniana va letto anche come verbo – e dagli *incipit* in prima persona) l'io.

Meacci dice subito che si tratta di una scelta programmatica: "quando ho cominciato a pensare a questo libro, al tentativo di ricostruire un breve periodo della vita di Pasolini e di Ciam-

pino, mi sono accorto che l'unica strada da percorrere era quella privata, salvare le mie memorie insieme con quelle delle persone che incontro". Le sue interviste agli allievi di Pasolini (tra cui appunto Cerami) e ai nomi della cultura italiana in qualche modo legati a Pasolini (tra cui appunto Veronesi) sono incorniciate da divagazioni narrative e a volte liriche ("un diario di viaggio che va dal febbraio al novembre del 1997") e inframmezzate da una sorta di "a parte" teatrale che, assecondando istintivi cortocircuiti mentali, saldano i ricordi dei testimoni oculari alla voce di Pasolini (poesie, romanzi, lettere, articoli).

Il discorso procede così per accostamenti analogici, sovrapponendo testimonianze orali e testimonianze scritte, umanità e letteratura, aneddoto e documentazione (fanno fede le ventinque pagine in corpo minore fittissime di riferimenti bibliografici), per dar vita al "Novecento privato" di Meacci. In questo mondo – quello in cui Meacci si è formato –, accanto a Pasolini (e a Hemingway, Fellini, Totò e molti altri) occupano un posto importante anche Goldrake, Capitan Harlock, Rickie Cunningham di *Happy days*. Nomi cari a "noi che abbiamo in-

torno a trent'anni" (come cantava Mimmo Locasciulli), che qui si trasformano in correlati oggettivi di una memoria generazionale, proprio come il Subbuteo o Subbutèo (il gioco da tavolo che riproduce in miniatura il calcio), l'Uhu ("La colla Uhu vorrei che Dio la benedicesse") o gli aggettivi "fico" e "sgbicio" ("che non si sapeva bene cosa volesse dire, ma che aveva un suono fico pure lui") citati da Carlo D'Amicis.

E tanto per Meacci quanto per D'Amicis in questa costellazione *cult* campeggia l'*alter ego*

che è dedicata la biografia. Nel primo la proiezione è mediata dai libri ("erano gli anni delle infatuazioni narrative, i libri erano un'eterna ricerca di risposte") e dalle persone che hanno conosciuto Pasolini; scorre sotto traccia e si risolve soprattutto nei *flashback*, nei *déjà vu* provocati dal viaggio a Casarsa e dal pellegrinaggio alla tomba (la morte violenta di Pasolini cade il 2 novembre 1975, quando Meacci aveva appena quattro anni).

Nel secondo, invece, l'immedesimazione col personaggio-mito ("posso ben dire che in Luciano Re Cecconi io vedo un'immagine di Dio") è esplicitamente tematizzata, tanto da diventare lo snodo centrale di tutto il libro (un "convulso traffico di

identità", con "una proliferazione dei punti di vista, e dei piani temporali, che solo l'io agile ed elastico di un bambino poteva coordinare"). L'alter-egocentrismo è provocatoriamente spinto fino alla trasfigurazione: le interviste e tutta l'inchiesta giornalistica vengono riassorbite in un dettato narrativo in prima persona, in cui la voce virtuale dello stesso Re Cecconi racconta la propria vita. Ogni capitolo è equamente diviso tra una prima parte in cui parla l'io-Carlo e una seconda parte in cui parla l'io-Luciano; in mezzo i documenti (ogni volta una fotografia e un articolo di giornale) a fare da spartiacque.

L'asimmetria delle vite parallele è in questo caso meno accentuata (D'Amicis ha visto giocare Re Cecconi, ha raccolto dalle sue mani un prezioso autografo) e le due linee convergono in un punto preciso, il 19 gennaio del 1977 (D'Amicis aveva tredici anni), giorno in cui il calciatore viene ucciso per sbaglio da un gioielliere: "quando è morto Re Cecconi, non potendo essere più lui, mi sono presentato all'oratorio con l'idea di diventare io. Con il fiero proposito di far emergere la mia personalità. Di farmi grande". Com'è proprio di una visione mitica, la morte di una parte di sé segna la fine dell'infanzia: è il rito di passaggio all'età adulta, il delicato trapasso verso la faticosa costruzione di una propria identità.

"Accanto a Pasolini occupano un posto importante anche Goldrake e Capitan Harlock"

Generazioni

Lidia De Federicis

Ci imbattiamo di continuo, fra gli scrittori, in una generazione che nei movimenti del Sessantotto e nel neofemminismo ha vissuto i fenomeni più incisivi del proprio tempo. Ecco ora la storica Luisa Passerini, nata nel 1941, che, vent'anni dopo il bilancio politico in *Autoritratto di gruppo*, torna alla prova narrativa con *La fontana della giovinezza*. Un libro imperfetto, ma di notevoli virtù. La principale è che ci sollecita alla riflessione su almeno tre argomenti: come scrivere un'autobiografia; come scrivere, da vecchi, un'autobiografia della generazione che aveva ideologizzato il potere dei giovani; come scrivere, di quella generazione, un'autobiografia da donne. Nel passaggio dal primo al secondo libro qualcosa, o molto, è cambiato. Tematicamente: il cuore dell'*Autoritratto* stava infatti nel rapporto fra individuale e collettivo, fra il diario privato e il contesto storico che ne legittimava l'impudicizia; nella *Fontana*, invece, l'individuale è prevalso e il cuore tematico è nel rapporto di ciascuno con la propria ultima destinazione. Formalmente: nell'*Autoritratto*, il racconto privato, capitoli dispari, aveva una specifica voce in prima persona, mentre a parte, capitoli pari, scorrevano, con la dovuta precisione documentaria, le testimonianze e microstorie altrui; nella *Fontana*, una narratrice in terza persona nell'unica sua voce anonima ne assorbe altre, con programmatica genericità, senza nomi né date, e neppure luoghi o incontri che non facciano parte di una tipologia comune. Di tale cambiamento Passerini rende conto con buone ragioni: un consiglio di Grazia Cherchi subito dopo l'*Autoritratto* (meglio l'impersonalità, in queste cose!) e gli apporti venuti dai racconti di alcune donne. Del consiglio mi limito a dire che vi riconosco Grazia Cherchi, la sua maschera di reticenza ironica. Più arduo, tecnicamente, e arruffato il problema posto dall'in-

treccio dei racconti. Implica infatti le teorie femministe che valorizzano il discorso narrativo di un "sé esposto e relazionale" (Adriana Cavareto): non solo dunque il proprio racconto di vita, non solo il proprio racconto fatto a un'altra, ma il mio racconto fatto da un'altra. Varie donne si sono lasciate raccontare dalla scrittrice. E lei stessa, quanto si è lasciata, da loro, raccontare? Cos'è dunque diventata la narrazione femminile in questa *Fontana*? Mescolando se stessa alle fonti, Passerini si è concessa un ulteriore scarto dallo statuto storiografico verso il racconto finto, modellato sui contenuti soggettivi. Non ha tuttavia scritto un romanzo, che s'affidi ai giochi autonomi dell'invenzione e della scrittura. Bensì quasi un apologo, che nella narratrice esemplare raccoglie più figure della vecchiaia. Un filo conduttore riguarda l'umana vecchiaia di maschi e femmine, il pensiero della morte, del tempo che stringe. Ma s'intreccia con un diverso percorso che riguarda specialmente la vecchiaia e la cultura delle donne, la loro contraddizione o sconfitta, laddove in questi anni si siano convinte che non conta chi non ha vita sessuale.

I lettori appassionati dell'autobiografia schietta, continueranno a preferire il semplice e circostanziato diario dell'*Autoritratto*. Meglio invece la *Fontana*, se si ha interesse per le svariate arti che la pervasiva autobiografia sperimenta pur di uscire da se stessa.

Sulla memoria del Sessantotto propongo la rilettura dell'unico romanzo di Grazia Cherchi, *Fatiche d'amore perdute* (Longanesi, 1993), con l'autrice e nove personaggi a confronto, il suo libro meno amato soprattutto dagli amici che li (non) si ritrovarono. Annuncio, su donne che si raccontano, l'appena uscito romanzo-diario di Fabrizia Ramondino, *Passaggio a Trieste* (Einaudi, 2000).

Tre tempi in due forme

LUISA PASSERINI, *La fontana della giovinezza*, pp. 127, Lit 20.000, Giunti, Firenze 1999

Libro di struttura calcolata e intellettuale. Presenta al lettore due linguaggi, quello dell'arte e quello della scrittura; e la scrittura stessa la divarica in due forme, quella del saggio e quella del racconto. È suddiviso in quattro parti, relative a quattro miti raffigurati pittoricamente. Ogni parte ha inizio infatti con un dipinto e un commento. Il primo è *La fontana della giovinezza*, 1546, di Lucas Cranach: sulla leggenda, ramificata nel mondo antico e medievale, dell'acqua che rinnova. Il secondo è *La difesa del Sampo*, 1896, del finlandese Akseli Gallen-Kallela: sulla sconfitta di Louhi, una dea madre del nord, in un episodio del *Kalevala*. Il terzo è *La vecchiaia narratrice*, 1934, di Ernest Blumenschein: cultura amerindia simboleggiata in una bella vecchia che favoleggia con una ragazzina. Il quarto è un dipinto di Rubens su *Bauci e Filemone*: versione secentesca di un mito classico fra i più diffusi nella storia europea. Ogni parte ha un titolo, quattro titoli modellati sulle stagioni: s'incomincia da Autunno, a cui seguono Inverno, Primavera e Estate che conclude (e fa però immaginare il ricominciamento). In ogni parte il dipinto, il breve saggio, il titolo introducono allo sviluppo narrativo. Ne è protagonista una donna. Di lei veniamo a sapere che ha cinquantacinque anni e un buon lavoro, nessun figlio, un marito da cui sta separandosi e che si gode una tardiva paternità; sappiamo che ha vissuto

con passione la politica e il femminismo, che ha praticato i viaggi, gli amori, i gruppi d'autocoscienza, le culture alternative; ora al sabato mattina fa la spesa, una lavatrice, uno spuntino, una passeggiata; è tentata dal lifting, nostalgica del "narcisismo come base per l'eroticismo". La fontana della giovinezza rende esplicito, in apertura, il tema del libro. La narratrice senza nome, confondendosi con l'autrice-saggista, si domanda infatti se l'invecchiamento debba sempre essere "constatazione di disastro"; o se sia possibile, accettarlo "con animo leggero". Alla domanda risponde la narrazione, che accenna a un itinerario. In Autunno la donna diventa consapevole di una sensazione di "deterioramento del corpo"; in Inverno entra nella solitudine e attraversa la malattia fino a una lenta convalescenza; in Primavera decide di avere ancora "una fioritura" e parte per un viaggio nei luoghi del suo passato: Parigi, New York, San Francisco, e infine la piccola città da cui s'è mossa in giovinezza; in Estate riprende la solita vita, con il solito ritmo "di impegni, di cose e persone". La struttura del libro è incardinata sul variare delle temporalità. Uno è il tempo storico e antropologico dei dipinti, che rimanda alle origini di mondi e culture. Un altro è il tempo naturale e circolare delle stagioni, tempo ripetitivo e simbolico. Un altro infine è il tempo dell'individuo, il fatale decorso biologico, al quale tuttavia la mente oppone resistenza facendo germogliare compresenze di memorie, morti, rinascite.

(L.D.F.)