

Guerra e romanzo

di Lidia De Federicis

MARIO SPINELLA, *Lettera da Kupjansk*, Mondadori, Milano 1987, pp. 401, Lit. 24.000.

Il libro di Spinella, letto e riletto, non cessa di essere una sorpresa.

Si comincia dall'argomento. Perché scrivere, ora, un romanzo sulla seconda guerra mondiale, e su un episodio — la spedizione in Russia dell'esercito italiano — che è stato al centro della memorialistica più drammatica e nota? È vero che avevamo finora le memorie e non il romanzo della guerra, il romanzo soprattutto, scrive Maria Corti nell'affettuosa presentazione, "che sapesse sfiorare l'epica". Tuttavia, qualche cronaca del tempo (penso a *La guerra dei poveri* di Nuto Revelli) contiene, sulla ritirata dal Don, pagine di grande forza evocativa, che ci avevano già trasmesso il senso di un'impresa disperata e memorabile. Perché poi questo romanzo lo scrive Mario Spinella, studioso di confine tra marxismo e psicoanalisi, indagatore dei rapporti tra la materia delle cose e la materia delle parole, incline in letteratura alle tecniche d'avanguardia? È sorprendente non che egli torni sul proprio vissuto di gioventù e su un'esperienza personale evidentemente decisiva, ma che ci torni in tale forma. Con un romanzo così romanzesco, dove gli amori si mescolano alle armi e s'incontrano donne gentili, quasi sempre giovani e belle, oppure vecchiette, portatrici però di travestimenti che rovesciano le nostre aspettative. Un romanzo così leggibile, dove i personaggi ci vengono via via presentati con i loro attributi e i loro pensieri, le vicende seguono parabole compiute, l'intreccio ammette i colpi di scena ma li rende plausibili, e un moderato uso del *flash-back*, assegnando a ogni figura un passato, dilata le dimensioni del racconto ma non ne complica le modalità.

Se si sceglie come unica chiave di lettura quella del romanzo di guerra, resta lo sconcerto — che trapela da alcune recensioni — di un'operazione letteraria che sembra solo retrospettiva, di una testimonianza che si prende molte libertà, di un Narratore infine che per tre quarti dell'opera ci infastidisce con fitte interruzioni e digressioni. Sono due infatti le serie di eventi che si alternano sulle pagine. Nell'una si configura la storia di guerra, di cui sono protagonisti popoli, uomini, oggetti — unità semantiche collettive e individuali: Italiani, Russi, Tedeschi, una tradotta, un furgoncino, un gruppo di soldati in fuga nella pianura di neve, "minuscolo brucio grigioverde nel bianco sporco in cui si muovevano, che li circondava" (p. 318), e tra gli altri personaggi il sergente Pietro Trimbali, il più autobiografico. L'altra, di cui è protagonista il Narratore, è la storia del romanzo nel suo farsi. La presenza del Narratore che rende esplicite le sue procedure è naturalmente l'astuzia che autorizza Spinella a recuperare la forma classica del romanzo senza ingannare il lettore, senza concedergli l'illusione ingenua dell'oggettività, ma restituendogli anzi puntigliosamente la coscienza dell'atto di finzione da cui nasce l'opera, figlia "della fantasia, del ricordo, della parola" (p. 271).

Bisogna spostare l'attenzione dal narrato al Narratore, per accorgersi delle motivazioni profonde e delle novità del libro. Per esempio, un autobiografismo che non ha soltanto caratteristiche psicologiche. Nel doppio piano su cui scorre la narrazione l'autore proietta una doppia immagine di sé: nella guerra il sergente Trimbali, figura di quello che

egli, se non è stato realmente, avrebbe voluto essere; nella scrittura il Narratore, che, oltre a essere una funzione, è un personaggio, è spesso M. S. in persona (p. 272), con la sua stanza, la penna, le stanchezze, le soste al bar, la quotidianità, il gatto, con la sua mappa mentale. Nella mappa mentale di Spinella stanno, assieme alle memorie di una vecchia guerra e a nuove catastrofiche previsioni, tutte le parole e le immagini che vengono dai testi, le mediazioni

in un film", è evocata, per citazioni o raffronti, una tradizione che da Omero e Virgilio arriva fino a Proust, con poche aperture invece verso gli sperimentalismi radicali del Novecento.

Il Narratore è quello di una volta: colui al quale "come a un Iddio, tutto è possibile"; colui "che tutto sa". C'è il Narratore, ma non il piacere abusato della narrazione. Il filo stesso del dialogo ironico con il lettore, invitato simultaneamente agli abbandoni della fantasia e alle vigili sottigliezze del ragionamento, ci porta indietro verso precedenti illustri (il Diderot, per esempio, di *Jacques il fatalista*).

Fa parte del ri-uso della tradizione

psiche": l'effetto dentro di lui del *pensare atomico*, la prospettiva ossessionante della distruzione totale, l'accendersi di una passione, l'impulso a salvare il vivente. Di qui è nato un romanzo in cui l'unico nemico davvero cattivo è la guerra, un sistema di personaggi che non si articola in opposizioni di nazionalità e di ideologia, ma di destino biologico e di scelta morale (c'è chi sopravvive e chi no, chi trova la propria educazione e chi la perde). Di qui la metafora del Narratore-uccello, o cinepresa, occhio che scruta dall'alto gli spazi. È il pensare atomico che ha dato a Spinella lo sguardo planetario con cui può immaginare l'"astro che ci conduce" e prevederlo desolato, "un

Commercio di rettili

di Luca Rastello

KAREL ČAPEK, *La guerra delle salamandre*, Lucarini, Roma 1987, ed. orig. 1936, trad. dal ceco di Bruno Meriggi, pp. 296, Lit. 25.000.

Vengono fuori di notte, dall'acqua, con un t'ip t'ap sinistro, su manine infantili senza pollice; "quando vedono un uomo gli fanno ts ts come le puttane a Hong Kong" e ammiccano sollevando la palpebra inferiore, questi mostriciattoli acquatici dalla statura di un bimbo di dieci anni: faceva bene Ripellino, lungimirante, a tenerle e paragonare il loro rumoreggiare sordo al buch buch buch dei vampiri nelle ballate romantiche.

Sono le salamandre, eroi del più divertente romanzo del ceco Karel Čapek, proposto da Lucarini nella collana "I classici del ridere"; collana gloriosa, rinata a circa mezzo secolo dalla sua creazione ad opera di A. Formiggini, lustrata, rimpolpata con nuovi titoli e nuove prefazioni ai vecchi e partita allo sprint con Čapek, Jerome, Scarfoglio e Poe.

Čapek fu autore di opere teatrali, romanzi e racconti brevi. Dal magma "dinamico, cinematografico, poliziesco" della sua immaginazione, dall'incontro di questa con le tensioni sociali su vasta scala del periodo fra le due guerre, con i rigurgiti di proporzioni ciclopiche in campo tecnologico ed economico, trae sostanza l'impasto ironicamente grandioso dei romanzi più famosi, un tratto comune dei quali è l'aprirsi a scenari di utopia titanica regolarmente fallimentari e indirizzati alla catastrofe.

Se fino agli anni trenta gli esiti disastrosi delle velleità dei suoi personaggi lasciavano aperta a Čapek la via di soluzioni ottimistiche, spesso venate di un compiaciuto minimalismo da Domenica in taverna, diverso è il caso di questa *guerra delle salamandre* in cui la fantasia dell'autore esplose in un collage di registri al limite dell'esercizio di stile.

Gli estremi della vicenda, inizio e fine, sono tutti boemi: si parte, è vero, fra chiari di luna asiatici tropicali, ma primo attore e motore della storia è uno di quegli ubriaconi da bettole ceche, sbruffone giramondo, ("grasso, calvo e bestemmia anche in malessere per poterlo fare ancora di più"); divenuto chissacome capitano di lungo corso, ficcanaso, secondo vocazione nazionale ("io non so se solo noi cechi siamo un popolo impiccione, sta di fatto che dove m'è capitato di incontrare un compatriota, doveva sempre mettere il naso in ogni faccenda"), scopre su un'isoletta del Pacifico una strana specie di salamandre acquatiche in grado di imitare i gesti umani e riesce ad addestrarle alla pesca delle perle. Durante una vacanza in patria e una bevuta di birra, il marinaio propone il commercio dei rettili e delle perle a un compatriota, industriale di ampie vedute; le salamandre saranno trasferite in tutte le rade periferie del Pacifico dove riveleranno sorprendenti capacità tecnologiche. Il *business* risulta colossale, tanto più che le bestiole si riproducono a velocità vertiginosa e non avanzano troppe richieste per la loro prestazione d'opera, e va organizzato su scala industriale e internazionale. I tritoni sono esportati su tutto il pianeta, studiati, allevati e utilizzati in massa: imparano a parlare, a leggere ("ma solo i giornali della sera") a imitare forme di cultu-

Narrazioni piccole

di Dario Voltolini

ANTONIO DEBENEDETTI, *Spavaldi e strambi*, Rizzoli, Milano 1987, pp. 159, Lit. 20.000.

Bisogna superare una prima impressione di sconcerto: cosa vogliono, chi sono, cosa c'entrano con noi questi spavaldi e strambi di cui ci narra Debenedetti? Negli otto racconti sfilano invecchiando i corpi di intellettuali, politici, latinisti, scrittori, quelli rinsecchiti o sfasciati delle loro mogli, ex-mogli, amanti, vedove: prostatectomie nel destino degli uni, carichi di cellulite in quello delle altre. Un teatrino cerebrale e sfinito su cui preme pesante un brutto e minaccioso cielo romano portatore di sabbia africana e di temporali che non si decidono a cadere.

Fermarsi a questa impressione significherebbe prendere il libro e gettarlo nello scaffale più lontano per sempre. E sarebbe uno sbaglio. Familiarizzare con gli strambi è in realtà molto facile: la scelta dei titoli, la scelta dei finali e degli attacchi, la conduzione dei dialoghi e la costruzione di ognuno dei racconti sono operazioni di qualità prodotte con padronanza e grande misura. Risputano anche grandi temi letterari, come quello del doppio: Aldo De Aldo è un uomo "concreto, empirico, tutto proteso al successo" che si chiama Aldo, ma è anche un uomo "di carattere incerto, propenso al dubbio e all'introversione" che si chiama De Aldo. Aldo, il vincitore, un certo giorno decide di liberarsi di De Aldo. Ne desidera la morte. Come sempre, il desiderio di Aldo si realizza e De Aldo muore. Ovviamente muore anche Aldo De Aldo, e quindi Aldo. E sì che lo sapeva (già, ma chi?). Si tratta di una scarnificazione, di un rimpicciolimento che elimina da questo tema ogni possibile dilatazione epica, ogni universalità simbolica. L'epoca delle grandi narrazioni è

conclusa, dice l'assioma postmoderno, può dunque darsi che si sia aperta quella delle narrazioni piccole, che ripresentano tanti contenuti tradizionali, però filtrandoli spietatamente, setacciandoli, liofilizzandoli.

Le stesse considerazioni valgono anche per gli altri racconti. In il club dei superflui è di scena nientemeno che la seduzione, con tutti i suoi doppi sensi, i suoi ritmi. Ma Ines e Diego sono due esseri ormai sgangherati, all'ultimissima spiaggia. Mettono tuttavia in atto i classici "io so che tu sai che ho inteso (ma non voglio fartielo sapere)". E anche la malattia mentale, in E nessuno si accorse che mancava una stella (lettera da un luogo segregato), subisce un'analoga operazione di filtraggio. Si tratta del racconto più lineare e asciutto del volume.

Nei racconti di Debenedetti possono capitare cose grottesche (lei soffre di meteorismo, peta a letto dopo aver fatto l'amore, è l'inizio della fine), cose crudeli (lei vuole un figlio da lui, glielo dice, lui le regala un cane), possono apparire per un attimo falcuciane presenze, un latinista può chiamarsi Nullo Nebuloni, un titolo può essere Svegliarsi zitella, senza che la narrazione diventi comica, o parodistica, o clownesca. È un risultato un po' speciale, dovuto alla relazione tra racconto e la storia (l'intreccio e la fabula dei formalisti russi): sarebbe interessante provare gli strumenti della narratologia su questo testo. Smontarne i numerosissimi meccanismi.



della cultura che lo mettono (e ci mettono) in grado di descrivere il mondo.

Il potere della parola è forse il tema principale di *Lettera da Kupjansk*: non l'esistenza in sé degli individui, "vortici minuscoli nello spazio immenso del tempo", non le vite vere, "labile fluire di movimenti, di gesti", né "ciò che si suole chiamare realtà", né "questo multiforme campo di forze che chiamiamo Io"; ma il potere della narrazione, che organizza i frammenti casuali e che diventa per ciascuno — scrittore e lettore — "un luogo di riconoscimento" (p. 132). Non stupisce quindi che Spinella mostri di voler risalire a modelli forti, e storicamente esemplari, di narrazione. Nel libro, dove molti personaggi — Trimbali e il suo omologo tedesco Heinemann, ex professore a Tubinga, e le ragazze russe Lyda e Gala — si consolano con l'arte e si riconoscono, appunto, nelle letture predilette aggirandosi un po' trasognati perché "tutto, si disse Gala, avveniva come in un romanzo, o

assaporare le parole per la loro suggestività (la magia dei nomi: "i sovrani Nomi Propri, segnali intorno cui aggregare e snodare ogni volta nuove sequenze verbali; moltiplicabili, se non certo all'infinito, almeno ad libitum", p. 42), ma usarle per i loro significati; e valersi della rappresentazione romanzesca per comunicare contenuti e idee.

L'idea che sostiene il romanzo di Spinella nasce da quella che egli ha indicato altrove (nel convegno internazionale del 1984 su *La morte oggi*) come la sua attuale "curvatura della

mondo senza vita, una luna disseccata ruotante nello spazio infinito con il suo carico minerale". L'opera della fantasia ha radici nella materialità terrestre e il potere della parola è piegato a difendere "ciò che si suole chiamare realtà".

Che cosa sia, nel fondo, questo romanzo, Spinella, fedele alle regole che si è fissato, lo dice apertamente: "tu, Narratore, segui il tuo sentiero. Sai benissimo che cosa stai facendo: un atto, un gesto, contro la guerra. Propaganda? Sì — senza pudori e vergogne — propaganda".