

Più personaggio che autore

di Mario Materassi

NORMAN MAILER, *I duri non ballano*, trad. dall'inglese di Pier Francesco Paolini, Bompiani, Milano 1985, pp. 246, Lit. 18.000.

Mi è successo spesso, di qua come di là dell'Atlantico, di esser guardato storto — oppure con commiserazione — perché prendo sul serio Norman Mailer. Che sono, un maschilista? O mi faccio abbagliare dalla personalità pubblica? Son diventato un epigono di terzo grado del vitalismo hemingwayano? La compagnia che d'un tratto vengo accusato di tenere mi bolla come indegno di ulteriori verifiche. Il giudizio, che coinvolge accusato e suo superfluo difensore, è immediato e senza appello.

Il fatto è che, per molti versi, io stesso lo condivido, quel giudizio — almeno per la parte che riguarda l'accusato numero uno. Anch'io, da venticinque anni, rimpiango in Mailer gli atteggiamenti da bullo — le sfide, le scazzottate, le arie da intenditore di palestre e quadrati. Rimpiango i tentativi di entrare nello *establishment* anglosassone dalla finestra della mistica dell'alcool, col passaporto del reggitore di bevute, dopo che l'origine ebraica gli aveva presumibilmente chiuso parecchie porte in faccia. Rimpiango che il tentato uxoricidio lo abbia fatto conoscere più di *Pubblicità per me stesso*, e che il suo inseguimento del record matrimoniale di Barablu ottenga maggiore *press coverage* di tanti suoi libri. Né mi piacciono certe occasioni in cui la sua scrittura diventa automatica, così come mi mette a disagio la grande disinvoltura nel muoversi fra uomini politici, attrici, pugili, condannati alla sedia elettrica, astronauti ecc. — la sua disinvoltura nel manipolare l'attuale.

Si tratta, è vero, soltanto di idiosincrasie mie personali; le quali, essendo di segno opposto rispetto a certe preferenze dello scrittore, creano sgradevoli effetti di disturbo. Così come d'ordine del tutto personale è la tentazione inversa, di segno positivo questa, che viene dal ricordo di alcuni incontri con Mailer, tanti anni fa — dal ricordo della sua schiettezza, della sua candida franchezza. Ma è proprio tutto ciò a infastidirmi: il trovarmi invischiato, a proposito di questo scrittore, in reazioni — mie, come altrui — che sono di livello pre-critico, per non dire acritico.

Non è facile, con Mailer, mettere in pratica l'antico precetto di Poe — è difficile, per dirla con Henry James, concedere all'artista il suo soggetto, la sua idea, la sua *donnée*, e applicare la critica soltanto a come egli la realizza. Difficile, non perché Mailer abbia, da trent'anni a questa parte, invaso regioni dell'esperienza, e soprattutto dei rapporti fra scrittura e contesto, da cui la letteratura ha spesso mantenuto un certo distacco, ma perché, così facendo, lo scrittore si è programmaticamente costruito una immagine, come oggi si dice, che ha prevaricato sulla scrittura — ha reso la scrittura ancillare nei confronti dell'immagine, piuttosto che viceversa. Talché il critico, nel momento stesso in cui tenta di attenersi a quel saggio principio deontologico, finisce col tradirlo: ché il testo di Mailer è lo stesso Norman Mailer — artificio di costume, di esistenza, oltre che di scrittura, prepotentemente costruito nei decenni, e sempre *in progress*. E al critico mancano (felicitemente, a mio modo di vedere) gli strumenti per verificare la esecuzione

ne — il concetto è sempre jamesiano — di questo testo non più soltanto letterario.

E, questo, un fenomeno certamente non nuovo nelle lettere americane. Poe stesso ne fu forse il primo esempio; e si pensa poi a Whitman, naturalmente — per finire ai Beats, e a tanti altri casi analoghi di cui il novecento è ricco. In realtà, per quanto

che mima, nel suo svilupparsi, l'ambizione onnicomprensiva di cui l'*episteme* vive. È da *Il nudo e il morto* che Mailer si cimenta con questo sogno ereditato dalla generazione di scrittori precedente (e infatti, dopo qualche anno: *Un sogno americano*). È tuttavia, il capolavoro resta tuttora inattinto. Lo resta anche stavolta, con questo *I duri non ballano*.

Per i primi capitoli — diciamo per il primo terzo del romanzo — la sensazione è che sia finalmente la volta buona: una ricchezza, una densità di linguaggio all'altezza delle sue prove migliori, una felicità pittorica straordinaria, una *suspense* (conoscitiva, non meramente diegetica) immediatamente istituita e retta, con mirabi-

di scena; e, come nel libro giallo, con un prevedibile lieto fine (prevedibile, qui, perché la voce narrante è quella del protagonista falsamente accusato), e perfino con la ricomposizione di un antico grande amore.

La delusione è notevole — e non perché, come libro giallo, *I duri non ballano* non abbia i suoi meriti (l'esecuzione, rispetto al modello, è esemplare), ma perché Mailer ha cambiato le carte in tavola: ha, inizialmente, fatto intravedere altri modelli narrativi — un po' di gotico, ma soprattutto molta introspezione, e molta messa in crisi dei parametri consueti della conoscenza — senza peraltro portarli avanti né come coerenti supporti, né tantomeno come

La ricerca dello stile

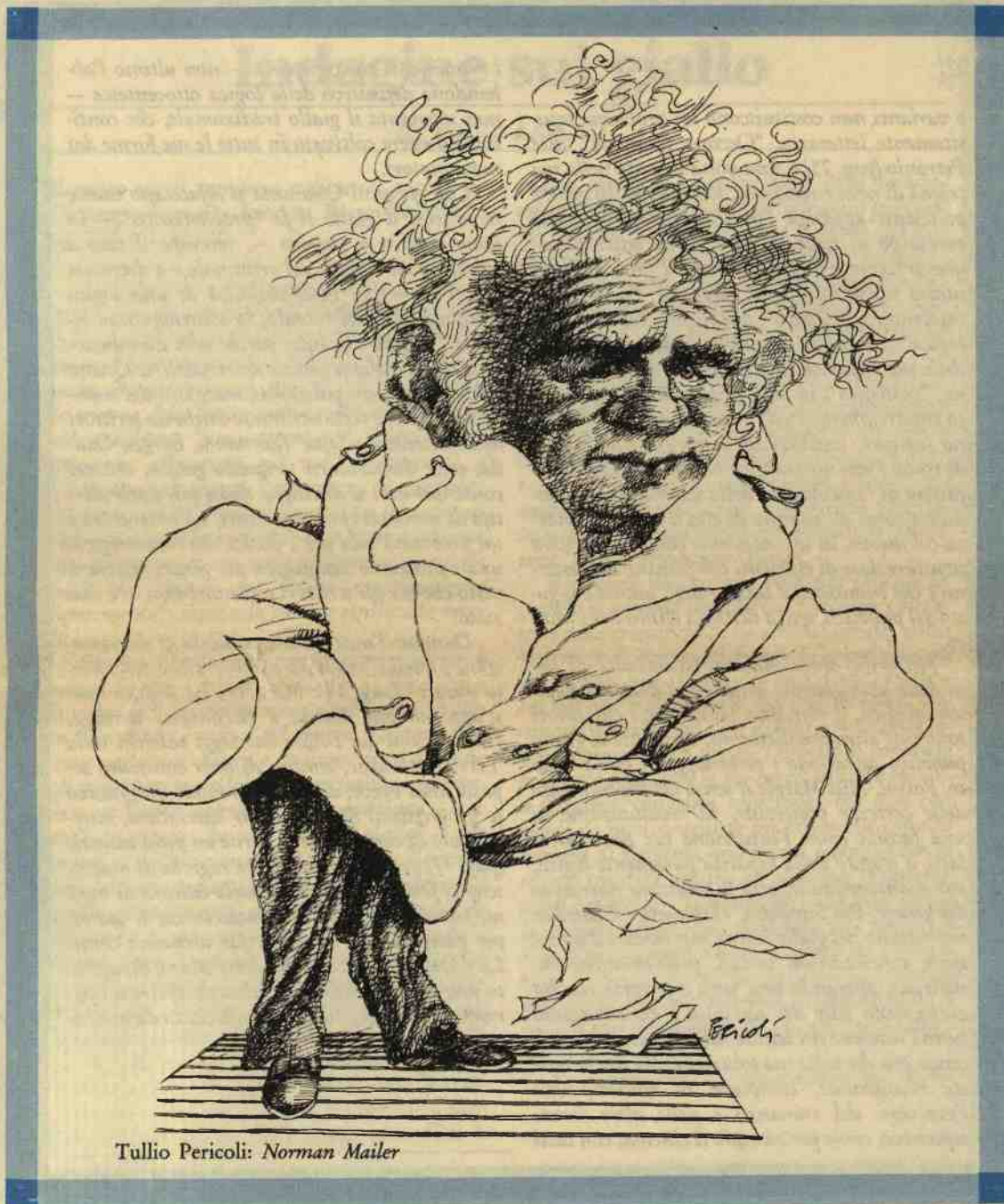
di Daniela Dalla Valle

LEO SPITZER, *Saggi di critica stilistica*, con un prologo e un epilogo di Gianfranco Contini, trad. dal francese di Lucia Lazzerini, Sansoni, Firenze 1985, pp. 272, Lit. 24.000.

Sotto il segno di una mano, pallida e affilata, tratta dall'*Entierro del conde de Orgaz* di El Greco, che si staglia sulla copertina, viene proposto ai lettori italiani un vecchio/nuevo libro: la prima traduzione di alcuni vecchi saggi di Leo Spitzer, che riguardano tutti la letteratura francese: tre su Marie de France del 1930, 1943-44, 1946-47, uno su Racine e uno su Saint-Simon del 1931.

Il significato di questa mano manierista, così chiaramente identificabile, può alludere forse a questo gioco del rapporto tra passato e presente, nella proposta di offrirne, "come se fossero nuovi", testi chiaramente ed evidentemente databili e collocabili; o forse addirittura al gusto di mostrarli non tanto come opera critica, quanto come lavoro creativo appartenente ad un universo così studiato ed attuale — la cultura asburgica di Musil, di Kafka. Tuttavia, anche al di là dell'esegesi che la scelta dei testi e l'immagine iniziale possono suggerire, la qualità dei saggi qui raccolti rende comunque utilissima la loro riproposta in italiano, gradevole e affascinante la loro lettura (prima erano stati tradotti di Spitzer *Critica stilistica e storia del linguaggio*, 1954, che diventerà *Critica stilistica e semantica storica*, 1966; *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*, 1959; *L'armonia del mondo*, 1967). Se, certo, apprezziamo i testi su Marie de France — diversi, vari come approccio (*M.d.F. autrice di favole problematiche*, *Il prologo ai Lais e la poetica medievale*, *La "Lettera sulla bacchetta di nocciolo" nel Lai du Chievrefueil*), interessanti anche nel gusto attuale per il medio evo —, mi pare che l'accento più forte e intenso della raccolta si appoggi invece sugli ultimi due saggi, collegabili all'età di Luigi XIV: quello famosissimo su Racine (che precede quello sul *Récit de Thérèse* del 1948 e stampato in Italia nella prima raccolta citata) e quello sul ritratto del Re di Saint-Simon.

Nel primo caso, tutto attraversato da citazioni, richiami, confronti con le varie opere del teatro raciniano, Spitzer intende mostrare con quali tecniche linguistiche e stilistiche Racine sia riuscito a trasmettere ai suoi lettori quel senso eccezionale e costante di una nobile e perfetta sostanzialità, che egli definisce la "smorzatura classica", "quella spesso smorzata obiettività, quel freddo tono razionale (...) che si traduce poi d'improvviso, quando meno ce l'aspettiamo, in momenti di canto poetico e di forma vissuta" (p. 97). L'analisi dovrebbe essere fatta, appunto, in assoluto, senza mettere mai a confronto Racine con altri autori precedenti, in quanto Spitzer lo presenta come "stella autonoma, cosmo stellare (...) in perfetto equilibrio" (p. 98). Ma l'ipotesi non è spesso così facile, e sovente le note suggeriscono — senza un sistema preciso, ma con rapide intuizioni — rapporti con autori precedenti, contemporanei, talvolta accostamenti con autori lontani (Da Théophile de Viau, Malherbe, Maynard a Pascal, Corneille, La Fontaine, Molière, e poi Péguy, France, Giraudoux, i classici anti-



Tullio Pericoli: Norman Mailer

riguarda i contemporanei (è infatti soltanto a prospettiva ravvicinata che la parte extra-letteraria di questi "testi" prevarica) solo Mailer è capace, nonostante tutto, di inventare un linguaggio letterario — se si vuole, è in grado di realizzare quell'*episteme* ossessivo delle lettere americane che è il Grande Romanzo Americano.

Gli ingredienti ci sarebbero tutti: la vastità degli interessi sociali, l'occhio esatto nel cogliere tipi e aggregati diegetici esemplari, un linguaggio ricco e ad ampio respiro che invita all'espansione e alla dilatazione piuttosto che alla concentrazione —

le respiro, a lungo. E diciamolo pure: il sentirsi fra le mani un romanzo di sole duecentocinquanta pagine invece di certe smisurate prove precedenti fa ben augurare sulla capacità del testo di reggere la tensione fino in fondo, di costringerla a farsi modello conosciuto.

Poi, purtroppo, il testo si stanca, si affloscia. La dimensione diegetica finisce col prevalere, il dialogo si instaura come prevaricante, la scrittura perde la sua carica allusiva. Il libro diventa un *divertissement* nel genere del poliziesco, con tanti morti ammazzati, tanto intrigo, tanti colpi

strutture primarie. Il segnale di partenza, in una parola, era fuorviante — e senza (ecco la pecca di fondo) che questo depistamento concorra a un approfondimento, a un arricchimento semantico.

Ancora una volta, dunque, riprendo la mia attesa paziente, tacitando entro di me il sospetto che Mailer — il quale dispone di un linguaggio di rara ricchezza e di una potenza barocca culturalmente spessa e risonante — non abbia più (i cattivi, lo so, aggiungerebbero: se mai l'abbia avuta) qualcosa da dire.

