

# Un romanzo di non-formazione

di Elio Gioanola

SEBASTIANO VASSALLI, *L'oro del mondo*, Einaudi, Torino 1987, pp. V - 178, Lit. 18.000.

Ho sempre pensato a Vassalli, dai suoi esordi precoci fino al bel libro su Campana, che ha certamente segnato una svolta nel suo percorso di scrittore, come ad un indocile allievo di Sanguineti, qualcosa come un neo avanguardista *post-litteram* che avesse ricondotto al viscerale le cerebrazioni dello sperimentalismo sanguinetiano. Difficile, del resto, non avvertire in un libro come *Narciso* (1968) le suggestioni del *Laborintus* e della prosa di *Capriccio italiano* e del *Gioco dell'oca*, tra surrealismo a fondo junghiano e prevaricazione del metaforico-onirico sul metonimico-temporale della narrazione in senso stretto. Il *primum* del linguaggio, in ogni caso, era la proposta centrale della nuova avanguardia che Vassalli, a modo suo, faceva propria.

Ebbene, quando il *primum* è il linguaggio, difficilmente ne sortisce un narratore, come tutti i surrealismi stanno a dimostrare: non per nulla Sanguineti, che stimo il poeta più importante della sua e delle successive generazioni, non è andato oltre i prototipi sperimentalistici nel campo della prosa. Per lo stesso tipo di ragioni avevo l'impressione che Vassalli fosse più importante come poeta, e personalmente avevo, e ho, molta stima del suo lavoro in versi. Siamo, insomma, a quella "illeggibilità della continuità" prosastico-espressionista di cui parla Contini, per il quale "le costruzioni espressionistiche complete e lineari possono solo infrangersi in segmenti per aver diritto all'ammirazione" (qui si tratta, nientemeno, che dei *Finnegan's Wake* joyciani).

Finiscono a questo punto le analogie con Sanguineti, tanto più che già nel *Narciso* Vassalli agita il mito Campana ("io poeta notturno [Campana] interrogandomi a lungo sopra i destini dell'ARTE..."), il più lontano immaginabile dalle prospettive sanguinetiane, che guardano, semmai, nell'opposta direzione dell'ironismo cerebrale di Gozzano. Tuttavia i libri degli anni Settanta (*Tempo di massacro*, *L'arrivo della lozione*, *Abitare il vento*) cercano quasi disperatamente di far quadrare il cerchio dell'impossibile narrazione, esaltando fino alla deformazione agrammaticale le risorse del linguaggio in quanto tale, in un avanguardismo che deflagra per eccesso parossistico. Ne vengono "segmenti", per riprendere la figura continiana, che hanno "diritto all'ammirazione", ma proclamano vistosamente "l'illeggibilità della continuità".

Credo che *La notte della cometa*, come poi *L'alcova elettrica*, dedicata al processo dei futuristi fiorentini, abbiano avuto un ruolo di grande rilievo in quel cambiamento di rotta che l'ultimo romanzo, *L'oro del mondo*, presuppone: e non certo per i miti che evocano, i quali anzi riportano nel cuore stesso delle avanguardie storiche e quindi del primato del segno sul senso (tanto nelle forme del verbo campaniano che in quelle dell'analogismo senza rete dei futuristi). I due libri infatti sono rigorosamente "storici" e ricostruiscono con accurata documentazione figure e situazioni, pur agitando i fantasmi del poeta assoluto e della libertà dell'arte. È un'azione di realtà che ha indubbiamente giovato allo scrittore, portando il suo sperimentalismo a contatto con precisi contenuti. Non è un caso che per *L'oro del mondo* si sia fatto, per la prima volta, il nome di Céline: in tutta la storia dell'espressionismo di questo secolo il grande reprobato francese rappresenta infatti il caso più vistoso e trasgressivo di deformazione linguistica del reale, dove l'oltranzza espressionistica non nasce mai da velleità di sperimentalismo ma solo da furore eversivo

nei confronti di un reale in cui si proiettano le stigmate di un'inesorabile deiezione.

Prima di quest'ultimo romanzo, che mi pare in assoluto la cosa migliore di Vassalli fino a questo momento, c'era pure un'intenzione di incoraggio al reale, con la scelta anche di temi di fondo (o di sfondo) radicati nell'attualità storica, l'insensatezza della guerra (era tempo di Vietnam), le rivolte fasciste meridionali, il terrorismo, ma questi agganci realistici non erano più che

salli appartiene sono per loro natura epici, essendo appunto l'*epos* tramutazione della cosa in parola, del pragma in leggenda. In effetti l'epica è una metaforica che si distende in narrativa, un'iperbole in cerca di diacronia. Naturalmente si parla di un'epica al contrario, quella che rovescia l'idealità in fisiologia, com'è sempre avvenuto dal tempo dei precursori (Rabelais o Folengo) fino ad oggi (Céline o Gadda), secondo una trafila nella quale, rigorosamente, l'ossessione verbale scaturì

"famiglia padreterna"). O meglio, l'autobiografismo è quello che verte sui fantasmi, che normalmente deformano e mascherano i dati esistenziali proprio nel momento e nella misura in cui ne rivelano le determinazioni profonde.

Naturalmente, con questa messa a fuoco fantasmatica, che aggancia fortemente l'espressivo al reale ossessivo, Vassalli non è diventato di colpo un felice narratore, perché questo non è iscritto nel suo DNA di scrittore: soltanto, tutti gli elementi dell'inevitabile serialità narrativa, i "segmenti" di cui la sua prosa continua ad essere fatta, trovano coordinazione e necessità funzionale. *L'oro del mondo* è ancora un libro seriale, come dice lo stesso direttore



tanti chilometri, con la "ducessa" Rachele (l'amore in un romanzo ci vuole).

Prendere sul serio questa materia "storica", come alcuni critici hanno fatto, per denunciarne la pochezza ideologica e narrativa, significa perdere di vista la funzione che essa assume di cornice metanarrativa ai segmenti del racconto. Una funzione che, del resto, è delegata anche ai capitoletti dedicati ai "convegni di critica e poesia", dove riappare bensì l'anarchismo umiliato e furbantesco del poeta selvatico (il "folle" campaniano) in rivolta contro gli istituti letterari, ma non nella diretta intenzionalità polemica quanto nella volontà, anche questa metanarrativa, di ribadire l'impotenza ad essere quello scrittore "vero" che il pubblico e l'editore vorrebbero ("Sono gli scrittori come lei", dice un funzionario della casa editrice in fallimento, "che ci hanno condotti al punto in cui siamo. I velleitari. Gli illeggibili").

Allora il fascismo, il re, l'eccezione di Cefalonia, l'editore, i convegni, trovano funzionalità nel compito che assumono di drammatica ripetizione di un'impotenza, di un' inferiorità, di un isolamento. È così che si crea il presupposto efficace per l'emergere della storia più autentica del libro, che è quella della formazione all'impotenza del protagonista, quel bambino e ragazzo e poi adulto senza arte né parte destinato a diventare scrittore "illeggibile" perché vittima *ab origine* di un enorme sproposito, la violenza fascista del padre e l'assenza della madre. La bellezza e verità del libro è qui, in questo romanzo di non-formazione dominato, da un lato, dalla straordinaria figura del padre "infame", fatto oggetto di deformazioni espressionistiche che toccano vertici davvero celiniani, dall'altro da quella figura di padre ideale che è lo zio Alvaro, tenero, candido superstiti di un mondo perduto, simboleggiato nell'incredibile mestiere di cercatore d'oro sulle rive del Ticino. Allora, con la coerenza che è tipica dei libri riusciti, quale che sia la loro struttura, il mondo di Alvaro — i suoi amori sublimati, i suoi grandi silenzi, i luoghi dell'osteria sul fiume, le memorie — diventa simbolo della scrittura stessa, della sua verità oltre tutte le sconfitte dell'esistenza. Sebastiano, eroe dell'epica deietta della marginalità, ripete nel suo disperato mestiere di scrittore "illeggibile" il mestiere altrettanto disperato dello zio, accettando la solitudine, il discredito, l'umiliazione come l'inevitabile corrispettivo di chi vuole restare nell'attesa della pagliuzza d'oro, certamente nascosta in quel monte inerte di sabbia e sassi da setacciare quotidianamente. "Perché viviamo?", chiede Sebastiano; "Per noi stessi", risponde lo zio Alvaro, "Per quelle poche pagliuzze di felicità che rimangono in fondo alla memoria, come l'oro sul fondo della bâtea..."

## I giganti e il meschinello

di Cesare Segre

SERGIO PENT, *La cassetta dei trucchi*, Sabatelli, Savona 1987, pp. 221, s.i.p.

*Il circo è un mito letterario e filmico sin troppo sfruttato. Ma nel romanzo di Pent esso perde le sue connotazioni patetiche e le sue potenzialità fantastiche. Il circo di cui si tratta è un circo sgangherato, di poche persone e con poche attrazioni. Esso ha tuttavia un ruolo determinante perché ripresenta caratteristiche dei personaggi fuori scena, ed esasperando situazioni porta il protagonista alla coscienza di sé. Invece che a evadere dalla realtà con l'immaginazione, il circo in questo caso smaschera e rivela (eliminando i trucchi del titolo), corrobora semmai la dolorosa decisione a farla finita con un mondo non più vivibile.*

*Il protagonista-narratore è un giovane deforme e meschinello circondato da personaggi giganteschi, come la nonna eternamente in vestaglia, pronta a esibire le sue nudità ridondanti come uno scudo fatato (e in questo modo tenta, invano, d'impedire la distruzione della casa da parte dei costruttori di un'arteria automobilistica). Enorme poi, nelle iperboli della memoria, il nonno Gedeone, da molti decenni uccel di bosco ma sempre celebrato e atteso dalla nonna, che gli conferisce nei suoi discorsi attributi leggendari. Unica ad avere misure normali è Cloe, la sorella del ragazzo, compagna di fantastiche e di morbide tenerezze. L'incesto non avviene: in cambio, Cloe diventa presto una puttanello, dedita a scorriere notturne da gatta in calore.*

*Il circo porta in paese altri giganti, come il padrone Max e sua moglie Giunone. Se Max, con i suoi poderosi appetiti, è degno emulo di nonno Gedeone, e si getta subito su Cloe, Giunone si confronta con la nonna, persino in un titanico e spassoso scontro pubblico a braccio di ferro. Per il protagonista, l'arrivo del circo non rappresenta solo la perdita ormai definitiva della sorella, e nemmeno l'iniziazione sessuale ad opera della placida Giunone. È più importante l'incontro col femmineo coetaneo Junior, vittima del padre sanguigno e gonfio di umori.*

*Ci si accorge allora che tutto questo giganteggiare, gli exploits erotici rumorosi e ostentati sono*



*la deformazione ossessiva operata dagli occhi del povero storpio, che si sente escluso dagli orizzonti rabelaisiani in cui si muovono gli altri. Le dimensioni smisurate degli altri sono, per il ragazzo, un modo di segnare a se stesso la presunta irraggiungibilità della salute fisica, del vigore, della potenza erotica. Con Junior si trova meglio, anche se poi è turbato dai suoi approcci molto espliciti. Ma Junior finisce divorato dal cocodrillo con cui ha un rapporto sado-masochista, dato che sino allora egli era l'unico a saper tenere a bada, con sistemi piuttosto violenti, il bestione dallo sguardo umano. Tra parentesi, il cocodrillo si chiama Gedeone, come il famoso nonno.*

*Il mondo angusto in cui si muove il protagonista non è dominato solo dai fantasmi dell'inconscio. Altri esseri sembrano evocare il problema del male. Uno, mai scorto in volto e mai nominato, forse intravisto e forse no, è il responsabile della perdita dei genitori del narratore e di Cloe (serpente nel paradiso terrestre); continua a rivelarsi portatore di una paura imprecisabile e di disastri ben precisi, come la finale e mortale caduta della nonna da una scala a pioli. L'altro (ma è un'altro?) è Nick, l'uomo serpente, dignitoso e misterioso, che non resiste al desiderio di mangiare bambini, quando le tenebre lo favoriscono. Uomo e serpente, individuo munito di coscienza ma mosso da un istinto di rettile, è lui, massimo dell'ambiguità, che il protagonista sceglie infine come compagno di una fuga da ciò che non esiste più.*

*Il giovane Sergio Pent ci ha dato un romanzo comico ed inquietante, mostrando una non comune inventività che, quando avrà l'apporto di una maggiore astuzia stilistica, potrà dare risultati anche più convincenti. Già questo romanzo, comunque, impegna, intriga, colpisce, e resta nella memoria.*

pretesti per lo sfogo dell'originaria oltranzza verbale, di per sé infinita e trascendente. Rimaneva, a mio avviso, una forte distonia tra volontà affabulatrice e deformatrice e fisicità dell'oggetto, così che l'inevitabile frattura, per scrittori di questo tipo, tra felicità di singole trovate espressive ("Terra di ardimenti e di stenti, di sacramenti e scarsi contanti, di farinacci e lupini, di calcinacci e migranti...") e scarsità di tenuta narrativa appariva particolarmente forte. In certo senso la dominanza delle metafore priapiche erano il segno di una specie di onnipotenza impotente, di un narcisismo verbale senza rapporti e senza realtà.

Gli scrittori del *genus* cui anche Vas-

sce dalle ossessioni profonde, tra orali e sadico-anali. Ebbene, in questo *Oro del mondo* ho l'impressione che Vassalli abbia messo a fuoco nel modo più convincente il suo oltranzismo espressionistico proprio perché ha trovato il suo "reale", che non è più quello inerte della cronaca esteriore ma quello attivo delle ossessioni profonde, direttamente tematizzate in figure di proiezione. Non è questione di autobiografismo nel senso comune del termine, anche se il protagonista del romanzo si chiama Sebastiano Vassalli; come non è questione di autobiografismo a proposito del Gonzalo Pirobutirro della *Cognizione del dolore* e del suo rapporto con la Madre (e col Padre e con la

editoriale a cui Sebastiano promette un romanzo storico: "Dov'è il romanzo: puoi spiegarcelo? Secondo noi assolutamente non c'è. Ti sei infatuato di qualcosa che ora ti sfugge". Secondo uno dei tratti più tipici di ogni racconto espressionistico-sperimentale il romanzo è anche cantiere del romanzo (si pensi alle suppliche-invektive di Céline all'editore), ma questa volta la cosa è direttamente innestata sulle ossessioni di Sebastiano, forzato dall'interno alla scrittura prima di saper cosa scrivere e perseguitato da brandelli di materiale narrabile, "gli italiani che fuoriescono dal fascismo", Vittorio Emanuele III a Bari dopo l'armistizio, il commissario Polito che fa l'amore in macchina, ogni