

## Il Libro del Mese

## L'arte effimera di vestire i pensieri

di Franco Marengo

HÉCTOR BIANCIOTTI, *La notte delle stelle azzurre*, Milano, Feltrinelli 1989, ed. orig. 1988, trad. dal francese di Yasmina Melahoua, pp. 246, Lit 28.000.

La stravaganza — quasi ce ne eravamo dimenticati, da quando abbiamo riposto il Gadda e ci hanno deluso i suoi nipotini — è una categoria, una misura letteraria di primaria importanza, fra tutte preziosissima in tempi di tran tran minimalista, di ecumenismo informativo, di universali appiattimenti su poche immagini liturgiche, amate da tutta la famiglia, da amici e parenti vicini e lontani. Sia dunque benvenuto tutto ciò che ci garantisce un po' di ossigeno fra le chiuse pareti della prosa giudiziosa e accattivante, del racconto architettato come uno spot pubblicitario. Benvenuto chi ha la sfrontatezza di presentarci un personaggio in questo modo: "Dagli abissi che la fantasia mi aveva fatto intravedere sorgeva il mostro, nutrito di melma, ritto sulla coda, gonfio di sicuri veleni, pronto a conficcare i suoi artigli e intento a spogliarsi della sua pelle blu — una vecchia signora dallo sguardo stupito, dal sorriso accattivante, la piccola testa dalla cuffia rossa sopra un collo talmente lungo e fragile che i bracciali che tintinnavano ai suoi polsi, se non gli anelli che appesantivano le sue mani, avrebbero potuto servirle da collane". Benvenuto Héctor Bianciotti, creatore di figure esagerate e incommode, maledettamente fuori misura.

Sono tutti dei marginali i suoi personaggi, non perché poveri, o deboli — sono passati i tempi — ma perché messi in un canto dalla nostra passione per l'omologazione rassicurante: sono vecchi ciarlieri, sono nobilastri malandati, e ciechi, taumaturghi, prostitute, suicidi mancati, sono anche moribondi, anche morti, e tutti all'interno dei luoghi della marginalità, l'ospedale, il teatro in disuso riattivato per una sola serata, il collegio di provincia, il postribolo, il grande albergo per umanità decrepita: e tutti ostentati, gessosi come manichini, imbellettati da chili di cipria rosa Mistinguette, carichi di paillettes raccariccianti, tutti caricature sarcastiche della presentabilissima umanità nella quale ci riconosciamo, che ci pacifica e ci rasserena. Loro no, non ci rassererano affatto: rappresentano un'umanità insubordinata e perturbante, ma vanamente, e che per questo è condannata a vociare dal limbo dei processi letterari, a tormentarsi nel fondo della sua stessa ineffabilità, a essere plausibile solo nel ricordo.

Indugiamo un momento sulla retorica della stravaganza: lo scrittore amplifica, rifinisce, ispessisce, cesella, indora, sempre ai margini, sempre in superficie, come per distrarsi, come spaventato da una materia incandescente che non può toccare perché troppo dolente e sua, e che deve rimanere sepolta. Quando è genuina, la stravaganza nasce da una perdita, e vive di un'assenza. In questo romanzo la superficie è dominata dalla figura di Morales, "sarto eminente" come lo chiamano i giornali, figura antipatica se ce n'è una, egocentrica e arzigogolata, un aristocratico non conciliato con la modernità — "la piccola borghesia comporta molti vantaggi... è grazie a lei che gli uni rimangono al loro posto e gli altri conservano il loro rango" — un teatrante costantemente sulla scena, petulante e patetico nell'esigere attenzio-

ne, uno che può dire, in presa diretta con la parte più scontata di Wilde e Borges: "per vivere ho dovuto licenziare la mia anima". Di Morales ci vengono esibiti la pelle avviziata e squamosa, le occhiaie giallastre, le mosse istrioniche, i detti iperbolici. Morales è associato ai vezzi della moda, alle tecniche dell'effettaccio, alle

riconoscere il lusso essenziale, segreto, sul quale egli doveva poggiarsi per abbandonarsi liberamente alla stravaganza, e che chiamava l'architettura dell'abito, una sorta di geometria fluida imposta al corpo, simile a ciò che il disegno è per il pittore, che il colore spesso nasconde, e che permane, tacita, in quella che parlando di

do di evocare un principio borghesiano. Ecco allora un seguito di scene e quadretti, di occasioni minime ampliate nella sequenza onirica, nell'aporisma, nella rapida metafora. Ecco la tipica struttura della frase, con cui Bianciotti ci fa percorrere a ritroso il cammino dei sensi, in una sorta di impressionismo rovesciato: "A pen-

glietto"...

Un episodio tra tutti merita di essere rivisitato, per illustrare questa scrittura che si vuole scontrosamente materiale e anti-simbolica, ma non può non acquistare poi tutti i caratteri dell'emblema: si tratta del frammento centrale, in cui il personaggio di Nicolas perde un braccio sotto il trattore che trasporta, fra la folla in tripudio, la figura trionfante di Eva Peron: lo scontro tra la retorica moderna dell'Immagine e il disagio del soggetto che all'immagine resiste, e non vuole esserne travolto, non potrebbe essere evocato più incisivamente.

Come dicevamo, la vera stravaganza è imperniata sulla distinzione fra qualcosa che viene detto e qualcosa che viene taciuto, fra un'ostentazione appagante e un segreto pericoloso. Morales sta per la superficie scintillante che tutto assorbe, ma che, lacerata, lascia intravedere il suo segreto: e questo segreto è la madre del personaggio narratore, lontana mille miglia da Morales, da lui totalmente dissimile, eppure a lui inspiegabilmente legata da fatti e atteggiamenti secondari. Sarta anche lei, anche lei superata dal mondo, in società questa madre è definita con scherno "una sempliciotta", e il figlio compie la debolezza di sentirsi tale. Ma è lei, la donna nient'affatto teatrale, nient'affatto brillante, è lei la verità assente negli altri; è lei il centro perduto dell'artificio che domina incontrastato.

La madre "nasce" morendo — la sua morte è ricordata dalle prime parole del romanzo — e muore nell'ultima pagina, subito dopo la morte di Morales: il tempo reale della narrazione è fissato dalla vita di Morales, il tempo della memoria dalla morte della madre, una morte rivisitata attraverso le tappe dell'espropriazione dei suoi pochi averi, dell'umile fatica, della malattia che ne fa un "caso" da esibire nelle lezioni universitarie, dell'agonia. E tutto il romanzo, i quadri staccati della vita, le esagerate ribellioni delle forme contro la sostanza, sono tenuti insieme da un unico filo, la memoria di ciò che lei è stata. Sua è l'unica positività: "credeva, duro come il ferro, che tutte le cose dell'universo si incastrino, si adattino secondo una legge di compensazione che fa nascere lì ciò che qui muore, e questa convinzione, invece di spingerla verso una pigra rassegnazione, l'aveva condotta, giorno dopo giorno, gesto dopo gesto, a ogni costo, verso la realizzazione di ciò che doveva farsi attraverso di lei". Come si vede, il testo è ottimamente tradotto da Yasmina Melahoua.

## Il corpo, teatro dell'infinito

di Ludovica Koch

HÉCTOR BIANCIOTTI, *Senza la misericordia di Cristo*, Sellerio, Palermo 1989, ed. orig. 1985, trad. dal francese di Valeria Gianolio e Angelo Morino, pp. 292, Lit 22.000.

"La fisiologia dà sull'infinito", riflette ad alta voce la protagonista a metà del primo romanzo francese di Bianciotti. La schiva e dignitosa Adelaide Marèse sta consegnando al narratore, il silenzioso vicino di casa che è diventato il suo principale confidente, quella che crede la formula centrale della storia. I due hanno preso l'abitudine a colloqui sommessi e dolenti, del tutto fuori posto nel malfamato bar all'angolo della strada dove si svolge gran parte della vicenda. Nel bar, infatti, astraendosi ma anche alimentandosi dallo sfondo tenebroso e violento, Adelaide rivive il suo straziante passato: fino a risalire al nodo più serrato e segreto. Dal bar Adelaide si stacca per una fiduciosa avventura affettiva che la porterà alla disperazione e alla morte: prima dirigendosi verso una bambina torva e perduta, poi cercando l'amicizia di un altro naufrago dell'esistenza, un mite pensionato senza memoria, vittima e schiavo di una famiglia mostruosa.

La battuta di Adelaide serve ad affidare anche al lettore la chiave del racconto. Segnala, innanzitutto, la potente ossessione macabra e corporale che genera, come vermi da una carne corrotta, le inquietanti figure visive e tattili del romanzo. Tutta la storia si svolge, infatti, per così dire sotto la pelle, nel cavo tiepido e repellente all'interno della persona, in mezzo alle secrezioni, agli sfiamamenti, alle ottuse peristalsi della vita vegetativa. L'amore non è che un ansante mescolarsi di bave. Il pensiero e la religione nascono da "un teatro di contrazioni, di spasimi, di restringimenti, di subbugli ciechi, di triturazioni molli, di sfi-

lacciamenti viscosi". L'individualità di cui si gloria la cultura occidentale si configura qui come una tavola anatomica a colori, dove si torcono e torpidamente si aggrovigliano membrane e mucose, tasche, condotti, rigonfiamenti, papille, villi, ventose. Il tema della putredine, che associa ostinatamente, cupamente, per tutto il libro la Carne e la Morte, assume una violenza visionaria quasi secentesca, che turba e contagia il lettore. Una profondissima, allucinata ripugnanza travolge le modeste storie degli uomini in una grandiosa danza macabra. Un'aggressività universale strazia e devasta rapporti appena accennati. Irrompono, lacerando il dimesso monologare delle due voci narranti, forti immagini di deformazione e di orrore: incubi, aborti, impiccati, ibridi, nani. Scene crudeli e grottesche che fanno pensare alla tradizione di Goya; quando non sembrano tolte invece al cinema espressionista, alle caricature di Grosz e di Dix. Le dita della bambina Rosette si stringono come grossi vermi sul collo del narratore. La mostruosa nonna contadina, ricordata da Adelaide come un malvagio ammasso di carne greve, gonfia e sfatta, annega trionfalmente sotto la luna, nel brago dei suoi porci.

Ma la formula che collega infinito e fisiologia è anche un buon esempio dell'altro, e stridente, piano del romanzo: il commento. Un incessante filo meditabondo mette infatti in bocca alla casta Adelaide — per sua fortuna, almeno lei, "senza corpo" — al suo timido amico, e soprattutto al narratore (torbido tipo di melanconico voyeur cupido e fobico), aforismi metafisici e morali sussiegosi e benevoli, stanche citazioni letterarie, sentenze di generica pietà. La doppiezza continua del discorso, l'urto frontale fra racconto e commento che si smentiscono a vicenda non è l'effetto meno inquietante del libro.

immagini dei rotocalchi, alle auto con le gomme bicolore e i raggi cromati. Il suo non è il kitsch nella versione di un espatriato dal socialismo reale come Milan Kundera, "mondo dove la merda è negata, e tutti si comportano come se non esistesse"; è al contrario un mondo alla Genet, dove la merda è santificata — *Saint Genet*... — come rivale contro il conformismo e l'oblio.

Quella di Morales è la vana difesa, la distinzione cui si aggrappa chi non ha risorse: è l'orgoglio degradato di chi può vivere solo al di là di sé: "amava superarsi, anche se questo superamento avesse dovuto schiacciare". E con bravura infinita, perché infinitamente esposta, pronta a "sporcarsi", Bianciotti intraprende il *tour de force* di una scrittura artificiosa, totalmente mimetica della mentalità e del gusto della sartoria, fino al virtuosismo che riesce a vestire di fatuo anche la sua più riposta filosofia della composizione: "Sotto le ampiezze, l'opulenza, gli splendori del lusso, sarebbe stato ingiusto non

un quadro viene detta composizione"; fino a teorizzare l'aggio delle forme sulla sostanza, e il beneficio del fallimento: "Si ha bisogno di raccontare per alleviare le goffaggini da romanzieri dell'esistenza, le sue ripetizioni, i suoi indugi: si ha bisogno che anche lo scacco raggiunga la perfezione".

Il tratto di Bianciotti non è quello limpido, lineare che concilia e dà piacere; è quello frastagliato, sentenzioso, inconcludente che inquieta e sfida continuamente i nostri equilibri: soprattutto gli equilibri che costruiamo di giorno in giorno rispetto alla morte. Nel suo procedere, il romanzo si rivela sempre più come una barriera di parole contro la morte, verso la morte. Non c'è costruzione che non sia quella improvvisata del meandro semantico presente in ogni frase; non c'è intreccio che non sia quello dei sistemi di immagini e di riflessioni che si generano l'una dall'altra. "Non c'è un solo pensiero che sia garantito da ciò che chiamiamo realtà" si dichiara Bianciotti, sapen-

sarci bene, avrei visto Morales poche volte a quattrocchi, prima che diventasse un ospite di riguardo dell'ospedale dove si è imposto la notte in cui, poco prima dell'alba, era stato raccolto su un marciapiede e fra i suoi documenti era stato trovato un fo-



**Chiaro Scuro**  
Mensile per chi impara l'Italiano

**Le Petit Rapporteur**

**THE REPORTER**  
Articles and entertainment for students of the English Language

Richiedi oggi la tua copia omaggio a Reporter  
Via Manzoni, 50 - 50018 Scandicci (FI)

Giornale .....

Nome .....

Indirizzo .....

Città .....

Prov. .... CAP .....