

Narratori italiani La scrittura zero

di Viola Papetti

GIORGIO MANGANELLI, *La palude definitiva*, Adelphi, Milano 1991, pp. 117, Lit 18.000

Alla prima vorace lettura, questa notturna favola postuma di Manganelli appare così musicalmente ordinata, tanto amorosa nei motivi e nelle figure, tanto minuziosamente fantastica eppure socievole verso il lettore, da invogliare pericolosamente a un' immediata definizione. E un *anti-Rasselas*, un conte *métaphysique* d'uno scrittore europeo. Accade che sia scritto in italiano, un italiano da gran virtuoso, ma vi stanno acquattati tutti i sogni che sono diventati libri. Il riferimento al neoclassico serve solo a dire cosa l'eroe della palude non è. *Rasselas* abbandonava le felici acque materne per catalogare l'esperienza e poi tornare a quell'inizio edenico. Il cavaliere della palude è portato invece dal suo fiabesco cavallo dritto al centro del centro, alla casa sulla o della palude, forse un grande uovo cosmico. Quell'involucro materno si sposterà alla fine, scivolerà sulla palude e porterà, esporrà o partorirà la sua creatura paludenga a fronte dell'orizzonte di fuoco. Da dove era partito il cavaliere e quella sua astratta, dolcissima, cavallinità? Dalla città assassina, metafora urbana dell'ombra infera che lo doppia e lo incita al viaggio, all'affabulazione metamorfica, mirando a quel "perfetto spazio iniziale", "prima del prima", quando l'io stesso che guarda giace ancora, inesistente, nel "deposito dei possibili". Qui si svela l'epifania scintillante che la palude accarezza e conserva nelle viscere infinitamente materne. "La nascita, ignota, irreali, scioglie la morte, e la guarigione precede la malattia". Qui si trova il tempo angelico, l'azzerramento della storia, l'idea della fine come significato. L'epifania si spegne e la palude si gloria e si sconda nelle forme innumeri del sacro e del suo contrario, del mondo diurno e di quello infero. La cavallinità è lo strumento, l'esercizio spirituale che rende possibile la visione, "ma non come esperienza psicologica, come documento dell'io; al contrario, la visione come definitivo spossessamento dell'io, come ritrovamento dell'anima, una dinamica priva del sé e delle sue ambizioni" — parole di Manganelli ("Il Messaggero", 14 agosto 1988) nella recensione alla mia traduzione italiana dell'*Endimione* di John Keats (Bur, 1988). Entro quell'anima a Keats accadeva di poetare, nuotare in quel mare disseminato di secche, sabbie mobili e

scogli. Manganelli letteralizza la paludinità, vi s'incorpora come inizio e come fine, come continente e miriadi di minimi e destri corpi palustri. Soffre lucidamente la spietatezza della visione. In quanto visione *La palude definitiva* può collocare la sua fine ovunque, perché è visione della fine, "... l'ombra è più consistente del cor-

po, la perdizione è il ritrovamento, la salvezza è il dissolvimento". All'ultimo, trentesimo capitolo, la palude si disegna come volto e fa quietamente scivolare da sé cavaliere, casa, cavallinità verso un esodo. La vertiginosa colonna di fuoco che s'erge nella notte aveva già guidato gli israeliti fuori dall'Egitto. "Il Signore marciava alla

loro testa ... di notte con una colonna di fuoco per far loro luce" (Es. 14.21). Dunque, salvezza o ecirosi? dannazione o perfetta luminaria? Qui l'aggressività dell'interpretazione s'arresta. Non c'è una verità della visione, tantomeno d'una visione che accade per e nel linguaggio. Manganelli, chi lo ha conosciuto lo sa,

parlava e ascoltava sotto il fitto velo della fiction, o menzogna o artificio, il sempre nuovo sempre necessario nascondimento che ricopre ogni nostra abissalità.

Al centro del libro è proposto un gioco "... giocando, ma non senza una patetica seriosità, quale può convenire ad un re di dubbia esistenza, mi chiedo quali dolenti zero verranno ogni tanto a raccogliersi attorno alla tomba zero, con meditazioni, ovviamente, sul nulla, sul niente, sul non esistere e il morire senza nascere". Accolgo il suggerimento implicito di praticare una critica zero, leggere una scrittura zero, non quella sotterranea ma quella disseminata da una possibile conversazione quotidiana, fortunosamente deposta in questo testo, elaborato di getto nel settembre 1989. Manca l'ultima revisione. Alcune frasi risuonano pronunciate dalla sua esatta voce chirurgica. Tutto il delizioso inserto parodico sulle divergenti teologie di vermi e bruchi lo proclama il più giovane degli scribleriani. Niente male. Nel magma paludoso vanno anche a cadere profili effimeri del femminile. Il rapporto ilare e drammatico con l'Altra è qui perdonabile in anticipo come la non nascita corregge la pena della non morte. Una donna reale e complice abita nella città assassina, la "tenera infanticida" il cui ricordo s'accompagna al ludibrio e al pianto. La palude ne ripete l'immagine e la psicologia — "come è difficile non usarti come figura storica... non darti immagine e usi antropomorfi".

Non stupisce quindi che un treno di invettive sia diretto alla sospettata palude, per dire tutta la violenza d'una intimità con il femminile che gli appare (forse gli fu) insostenibile. "Ma la palude alla verità è indifferente, alla nobiltà oppone distrazione, non ribelle perché è ribellione; ma la sua ribellione è inavvertita, e nessuno, neppure la palude stessa, sa in che cosa consiste codesta rivolta inesauribile e silenziosa. La palude è, vedi, furba; è, sappilo, ingegnosa; è, non ti sfugga, sfuggente. E sempre lontana, ma non si apparta; è sempre pensosa, ma ti appare distratta; è letale, ma sembra accogliente". Il possesso deve essere assoluto e fondarsi sulla verità metamorfica, menzogniera di lei. "Oh, amare ciò che non esiste, che sa di non esistere, che sa che noi sappiamo che non esiste, oh quale stremante dolcezza!" Il tradimento è solo virtuosa, salifica grazia. L'ingiuria è sacrale "... io la chiamo puttana, e mi trovo gli occhi bagnati di lagrime".

Un minimalista a Roma

di Cosma Siani

SANDRO ONOFRI, *Luce del nord*, Theoria, Roma-Napoli 1991, pp. 153, Lit 24.000.

Qualche anno addietro, questo romanzo sarebbe stato definito minimalista. Del minimalismo americano primi anni ottanta ripete in effetti caratteristiche lampanti: prosa non intellettualistica, trama debole, conflitti interiori lasciati nell'ambiguità, e soprattutto personaggi semifascisti, alla deriva nella propria esistenza (qui è il protagonista, Angelo), il disagio dei quali viene veicolato non da introspezione ma da accumulo di dettagli, parole, atti quotidiani e di superficie: "Mi chiusi in camera e mi affacciai alla finestra. Per strada due macchine si erano scontrate, e i proprietari se ne stavano a discutere in mezzo alla carreggiata, bloccando il traffico... Mia madre entrò in camera, appoggiò sul letto i panni stirati, le camicie, i pantaloni, le mutande e senza dire niente riuscì dalla stanza" (p. 77).

Angelo è andato in America, non si sa bene a che fare: "Io ancora oggi non so perché, sette anni fa, ho deciso di partire. In realtà non posso neanche dire di avere deciso. Probabilmente qualcos'altro, non so cosa, l'ha fatto per me" (p. 73). Torna a Roma per la morte del fratello; si spaccia per "un amico di Angelo", e diviene convivente della cognata vedova; e quando scopre che costei è a sua volta l'amante del cugino Oberdan, più confuso che convinto se ne torna a New York. All'arrivo, raccontando l'accaduto a un'amica per telefono, s'inventa senza ragione che la propria madre ora sta bene (invece è morta), e che la sua permanenza in Italia si è protratta perché un suo fratello, Renzo, doveva sposare la fidanzata, Lucia, ma "un figlio di puttana, un certo Don Rodrigo, un mafioso" ha cercato di impedire l'unione intimidendo il prete, ecc., per

tutta la sequela di eventi manzoniani. Poi si addormenta soddisfatto su una panchina di Manhattan.

Anche se il mondo americano presta il titolo al romanzo ("Luce del nord" è calco di northern lights, cioè "aurora boreale") ed è ritratto in varie scene e tipi, riecheggiando esperienze di viaggio dell'autore, l'ambientazione prevalente non è statunitense ma romana. E una Roma non più proletaria, quella di Onofri, ex ragazzo di borgata che ha Pasolini nel cuore ma forse più il Moravia dell'indifferenza nella penna. La Roma del professionista senza scrupoli — ottimamente delineata, sotto questo riguardo, la figura del cugino Oberdan —, delle famiglie disgregate, dei trasporti urbani disagiati, del traffico caotico sotto la pioggia, dei depositi di bare in attesa di inumazione al cimitero, dello squallore esterno ed intimo. Una Roma stremata che procede per grigi movimenti quotidiani, da cui l'autore non vede evasione se non per sbocchi tanto liberi quanto irrazionali; tipico, appunto, l'uso della bugia ingiustificata come alternativa al reale.

Il registro minimalista si addice a questa visione della città e delle cose. Onofri sembra abbandonarsi ad esso, piuttosto che decidere di governarlo con un forte controllo del dettato o del dettaglio. Ma quest'ultimo acquista talora un'impressionante carica simbolica, come nell'esteso particolare della falena, imprigionata sotto un bicchiere capovolto, impigliata in gocce di whiskey, e da ultimo soffocata con il fumo di un mozzicone infilato dentro quel carcere (p. 115).

Beautiful a.C.

di Piero Boitani

ROBERTO PAZZI, *La stanza sull'acqua*, Garzanti, Milano 1991, pp. 177, Lit 25.000.

Un romanzo "alessandrino" nel triplice senso del termine: di intreccio, e cioè di peripezie, eros, travestimenti, fate morte, come nelle *Etiopiche* di Eliodoro o in *Apollonio di Tiro*; di stile, dunque prezioso, barocco, decadente; di ambientazione, con al centro il mondo di Alessandria d'Egitto in epoca tardotolema. E questo il genere cui sembra appartenere l'ultimo lavoro di Roberto Pazzi, *La stanza sull'acqua*. Afferrando dalle parentesi della storia la lievissima traccia di Cesarione, figlio di Cesare e Cleopatra, Pazzi ci trasporta infatti fuori dal tempo. Al termine della vicenda politica di Alessandria,

alla fine di un'era (che prefigura, nel libro, la morte di Roma e del tempo storico), egli fa risalire a Cesarione, in fuga dal vincitore Ottaviano, il Nilo — quella del fiume essendo da sempre un'immagine del *chronos* che scorre — verso l'Etiopia, nella speranza di raggiungere infine l'"altro mondo" dell'India.

Guardiamo dunque alla trama. Mentre il giovane principe si abbandona all'eros materno della schiava greca, Lania, gli uomini del suo seguito complottano contro di lui per ricondurlo in Egitto e consegnarlo ad Ottaviano. Improvvisamente, però, si para dinanzi alla nave egiziana un'imbarcazione che compie il cammino inverso: dall'Etiopia invasa, il misterioso principe ereditario fugge con i suoi fedeli verso Alessandria. I due si incontrano, e l'etiopio si rivela essere una bellissima fanciulla, Afra, tanto simile a Cesarione da costituirne quasi il doppio e comunque la parte sinora mancante, l'"altro" se stesso. Nell'unione fra di loro, il tempo

si ferma, incantato, e il mondo diviene una ossimorica "stanza-sull'acqua". Ma la realtà incalza: poiché anche gli etiopi stanno tramando contro il loro "principe", i due giovani pensano di salvarsi assecondando i complotti, ma scambiandosi le parti; travestiti, l'uno sulla nave dell'altro, ciascuno prosegue così verso la propria meta. I due percorsi sono però complicati dagli umani furori, da "ritorni" profondamente tragici. Gli uomini che ridiscendono il fiume, con Afra, verso il premio sperato da Ottaviano, affrontano infatti gli abissi delle loro origini e del loro destino: chi suicida, chi ucciso nell'amplesso, chi infine eliminato dai romani, essi muoiono ad uno ad uno. Mentre Afra "intinge il dito nella propria morte" leccando il veleno dei Tolomei e rimanendo addormentata, apparentemente morta come la Giulietta di Shakespeare, Cesarione viene travolto dall'oscura passione della madre di lei, Esra.

C'è quindi, in questa seconda par-

te del romanzo, un disfacimento progressivo, un correre-alla-morte che Pazzi ritrae con ritmo impressionante e che è contrapposto al lento risalire della prima sezione. L'intreccio si fa denso di eventi, in una sorta di infernale meccanismo a orologeria in cui le scene, i temi, i personaggi si incastrano l'uno nell'altro specchiandosi e sdoppiandosi fino a un delirato "eccesso". Il nodo poetico del romanzo sta proprio qui, in questo accumularsi e disfarsi di "fatti" che dimostra la loro inconsistenza. Nella trama del leggere, l'eccesso di fili narrativi, di coincidenze, di intreccio "alessandrino", produce un corto circuito che fa letteralmente esplodere la struttura geometrica, travolgendo le forme e le cadenze del racconto.

Quando, alla fine, ci troviamo con Cesarione che fugge attraverso il vento quasi a svanire verso l'India, e Afra che, nel sogno di Ottaviano, si risveglia stupefatta dalla sua morte nella barca cui Agrippa l'ha affidata

(una scena, questa, delle più risonanti del libro), quel che abbiamo non è lo *happy ending* tradizionale, ma la decostruzione del romanzo alessandrino, il suo aprirsi al lontano e al mistero. Ottaviano, l'imminente Augusto, l'organizzatore del mondo, cerca nel sogno il volto di un Cesarione che, da Agrippa, ha saputo essere una fanciulla. Nella persona di quell'imperatore che tormenta la narrativa di Pazzi, la storia si chiede chi veramente sia la metastoria, la vicenda umana, l'inafferrabile viso della poesia. Ma questa risponde nel suo linguaggio di oscure trasparenze, di inebriamenti, rovine, doppi, salite e discese nel tempo, illusioni, come dall'interno di una "stanza sull'acqua". E da lì che si vede un piccolo pezzo di mondo riflesso nel fiume. E in quel riflesso sta l'intuizione del senso, la comprensione di un racconto furibondo: il secondo momento, meditativo, cui il romanzo ci conduce — la "riflessione" sul suo dire.