

# TESTO

---

STUDI DI TEORIA E STORIA DELLA LETTERATURA E DELLA CRITICA

ESTRATTO

48

NUOVA SERIE · ANNO XXV · LUGLIO-DICEMBRE 2004

---

ISTITUTI EDITORIALI E POLIGRAFICI INTERNAZIONALI

PISA · ROMA

PALINSESTI CONTEMPORANEI  
(STORIE SENZA FINE O FINE DELLE STORIE?):  
LE NARRAZIONI DI CELATI, VASSALLI E SCABIA

*Tre scrittori scelti nel complesso paesaggio della narrativa italiana contemporanea a rappresentare l'evolvere della forma narrativa nel delicato passaggio tra la fase «di apprendistato», legata alla neoavanguardia, e quella successiva, ascrivibile all'incerto contenitore del postmodernismo: i percorsi di Celati, Vassalli e Scabia nei diversi congedi dall'avanguardia e negli orientamenti e soluzioni a cui sono approdati offrono molti spunti per una riflessione più ampia intorno alla narrabilità odierna.*

Nella stragrande maggioranza dei romanzi contemporanei in tutte le lingue, si direbbe che la linfa del linguaggio si sia seccata o sia stata anestetizzata, e si ha l'impressione d'un modo di parlare più che corretto, ma completamente morto o inesistente perché non evoca nessuna voce umana, nessuna tonalità specifica d'un modo di parlare degli altri-da-noi. Così succede ad esempio nei romanzi di Moravia, dove c'è proprio una lingua che nessuno ha mai parlato, una lingua anestetizzata e senza sentimento.

Per rendervene conto, provate a leggere i romanzi di Moravia ad alta voce, e sentirete una lingua sorda al tono delle voci degli altri, come se fosse stata pescata nel dizionario parola per parola [...]. Nel romanzo naturalistico e industriale, né il narratore né il lettore conosce più il gusto del contatto comico o patetico o immaginativo con l'altro, e ha sempre bisogno di informazioni storiche, sociologiche, erudite o d'attualità per tenere in piedi la finzione del racconto. Il narratore non sa più tessere le trame di parole semplicemente sull'onda immaginativa delle frasi e sul tono delle voci, proprio perché la sua diffidenza verso il linguaggio lo rende una specie di paralitico dell'immaginazione.<sup>1</sup>

GIANNI CELATI faceva queste considerazioni nel 1996 in un saggio fondamentale nella sua evoluzione teorica, che si intitola *Le posizioni narrative rispetto all'altro*. Lo scrittore aveva congedato due anni prima, nel 1994, *L'Orlando innamorato raccontato in prosa* (Einaudi) e stava per uscire il dialogo drammatico *Recita dell'attore Vecchiatto nel teatro di Rio Saliceto*.<sup>2</sup> Le sue riflessioni sul romanzo contemporaneo si inserivano dunque tra la versione in italiano moderno di uno dei nostri classici da lui considerato come protoromanzo italiano<sup>3</sup> e una ricostruzione teatrale (che sarà messa in scena a Venezia) che vede come protagonisti un vecchio attore e la moglie in un teatro deserto della provincia padana.

1. GIANNI CELATI, *Le posizioni narrative rispetto all'altro*, «Nuova Corrente», 117 (gennaio-giugno 1996), pp. 9-10.

2. *Recita dell'attore Vecchiatto nel teatro di Rio Saliceto*, Milano, Feltrinelli, 1996.

3. Celati è in sintonia con Daniele Del Giudice, il quale a sua volta in un passaggio non privo di umorismo si riferisce al «collega scozzese Walter Scott»: «Il protoromanzo italiano non è quello di Manzoni, ma è il poema cavalleresco [...] il punto più alto della tradizione italiana, è – secondo me – il poema cavalleresco con cui si chiude anche questo miracolo straordinario che è la nascita del volgare, cosa che non ha uguali nel mondo [...]. Questo ragionamento pensavo fosse frutto del mio pensiero, poi ho visto che il «collega scozzese» Walter Scott considerava anche lui il poema cavalleresco come il protoromanzo italiano molto prima di me. Questo mi conforta tantissimo» (SILVANA TAMIOZZO GOLDMANN, *Scrittori contemporanei. Intervista a Daniele del Giudice*, in

Per Celati raccontare significa, a questa altezza, inseguire una certa tonalità più che «capire tutto quello che le parole vogliono dire»<sup>4</sup> e in questo senso è ben comprensibile la sua più volte ribadita lontananza da una personalità come quella di Moravia, così invece potente nell'annodare le storie e nel coinvolgere criticamente il lettore con i suoi romanzi «di comportamento» e di «educazione alla realtà», con la sua scelta di rappresentazione fredda, corrosiva, sempre un po' perversa.<sup>5</sup>

Celati mette invece al centro della sua riflessione, e da altra prospettiva, proprio la mancanza del contatto con gli «altri - da - noi», la capacità di percepire i timbri diversi che colorano le storie. In altre parole lo scrittore segnala l'assenza di un vero contatto tra chi scrive e chi legge o ascolta, che viene surrettiziamente colmato da altre informazioni (storiche, sociologiche, erudite, ecc.) con funzione di collante per tener in piedi le storie.

Sulla lingua ammalata o disseccata, a partire da Pasolini e Calvino fino a Del Giudice e oltre, non mancano certo riflessioni e confronti. Quello che qui importa mettere in luce è tuttavia come a partire da questa diagnosi si siano poi sviluppate le scelte, più o meno marcate e accompagnate da teorizzazioni, di tre scrittori scelti nel complesso panorama italiano contemporaneo a rappresentare un passaggio anche generazionale (Celati è del 1937, Scabia del 1935 e Vassalli del 1941): tra una fase, cioè, in cui il vento energetico dell'avanguardia imponeva nuove forme e nuove ricerche e una fase successiva, in qualche modo ascrivibile all'incerto contenitore del postmodernismo, in cui quelle stesse scelte hanno subito un'evoluzione o imposto un drastico cambiamento di rotta. Più in generale ci sembra non privo di interesse seguire, attraverso le loro scelte e le loro riflessioni, il grado di fiducia nella possibilità stessa di continuare a narrare oggi.

Tutti e tre questi scrittori hanno preso le mosse bordeggiando l'avanguardia, che, per tutti e tre ha rappresentato, più che un'occasione di dibattito teorico, un apprendistato importantissimo anche come apertura al paesaggio letterario (e non solo letterario) europeo. Giuliano Scabia partecipa al secondo incontro degli scrittori del Gruppo '63, nel periodo 1-3 novembre 1964 a Reggio Emilia, dove legge *I mangiatori di nebbia*, che entreranno nella raccolta di poesie sperimentali *Padrone e servo*.<sup>6</sup> Ha però già scritto il testo per *La fabbrica illuminata* di Luigi Nono (per voce e nastro magnetico: ebbe la prima rappresentazione assoluta in occasione del xxvii Festival della Musica Contemporanea della Biennale di Venezia, al Teatro La Fenice il 15 settembre 1964). Ha inoltre già pronti i primi due testi di quello che diventerà il suo famoso «teatro vagante», *All'improvviso &*

«Le donne, i cavalieri, l'arme, gli amori». Poema e romanzo: la narrativa lunga in Italia, a cura di FRANCESCO BRUNI, Venezia, Marsilio, 2001, p. 439).

4. Cfr. *Non fatti, ma parole*, intervista a cura di FRANCO MARENCO, «L'Indice dei libri del mese», VIII, 7, 1991.

5. Cfr. GUIDO GUGLIELMI, *Tradizione del romanzo e romanzo sperimentale*, in *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, a cura di FRANCO BRIOSCHI, COSTANZO DI GIROLAMO, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, pp. 597-599.

6. Roma, D'Urso, 1965.

Zip.<sup>7</sup> Cominciava a muovere i primi passi e sarebbe diventato uno dei fondatori del nuovo teatro d'avanguardia.

Gianni Celati e Sebastiano Vassalli partecipano al quinto incontro a Fano, dal 26 al 28 maggio 1967, come autori nuovi. Hanno al loro attivo poche cose, possono dirsi due esordienti sia pure già abbastanza incardinati nei circuiti culturali e editoriali che contano. Celati legge alcuni passi di *Comiche*, che uscirà nel 1971 per Einaudi e che ha già avuto qualche anticipazione in rivista; Vassalli è un esordiente puro e legge due pagine dal suo primo romanzo sperimentale, all'epoca ancora manoscritto, e cioè *Narcisso*, che uscirà, anch'esso per Einaudi, nel 1968.

Tutti e tre questi scrittori stabiliscono in modo diverso un congedo dalle esperienze della neoavanguardia, ma l'unico che si sentirà in dovere di liquidarla ufficialmente, non senza qualche coloritura di livore, è Vassalli, che dedicherà alla stagione trascorsa l'opuscolo *Arkadia*: «1961-1983. Ventidue anni d'Arkadia: una generazione d'impoeti [...]. L'Arkadia, infine, brucerà: senza fiamma, dall'interno, come una montagna d'immondizie».<sup>8</sup>

Celati, Vassalli e Scabia oggi sono in modi diversi entrati, come si suol dire, nel canone e sono frequentati, oltre che dal pubblico dei lettori, da critici e studiosi, al di là di qualche svista o omissione anche vistose che hanno colpito soprattutto Gianni Celati.<sup>9</sup>

Vassalli è ben assestato, presente in numerosi saggi monografici e nelle principali storie letterarie; rispetto a Celati, può vantare maggiori e più articolati spazi nelle grandi Storie letterarie italiane.<sup>10</sup> Se ha fama di scrittore appartato e scostante, non è poi così restio a fare periodicamente il punto sulla sua vicenda di narratore e conosce l'arte di ben amministrarsi, come testimonia la recente monografia sulla fortuna del suo romanzo *La Chimera*, uscita per Interlinea.<sup>11</sup>

7. Per un ritratto complessivo di Scabia, sia pure bibliograficamente aggiornato al 1996, mi permetto di rimandare al mio *Giuliano Scabia. Ascolto e racconto*, Roma, Bulzoni, 1997.

8. SEBASTIANO VASSALLI, *Arkadia. Carriere, Caratteri, Confraternite degli impoeti d'Italia*, Bergamo, El Bagatt, 1983.

9. Non è presente nel *Dizionario critico della letteratura italiana del Novecento*, a cura di ENRICO GHIDETTI, GIORGIO LUTI, Roma, Editori Riuniti, 1997. È rubricato come «Guido Celati» nell'edizione del 1983 dei *Racconti italiani del Novecento* per i Meridiani Mondadori di ENZO SICILIANO (ma poi corretto nella bella e preziosa edizione del 2001); qualche svista anche nella *Storia della letteratura italiana* edita dalla Salerno (a cura di ENRICO MALATO, Roma 2000, p. 1129), dove nelle poche righe che gli vengono dedicate gli viene attribuito il romanzo *Cirenaica*, che è invece di Cavazzoni. In ogni caso non può dolersi, per esempio, dello spazio che GIULIO FERRONI gli dedica nella *Storia della letteratura italiana* Garzanti (*Scenari di fine secolo*) ed è ampiamente valutato nella monumentale monografia di REBECCA WEST uscita per la University Press di Toronto nel 2000, raccomandabile tra l'altro per la dettagliatissima e fin puntigliosa bibliografia: REBECCA J. WEST, *Gianni Celati. The Craft of Everyday Storytelling*, Toronto, University of Toronto Press, 2000, p. 340.

10. Per tornare alla *Storia della letteratura italiana* Garzanti di NINO BORSELLINO e di LUCIO FELICI, può vantare ben due schede sui suoi romanzi che danno conto dei suoi due tempi (vale a dire i riassunti critici di *Il millennio che muore* e della *Chimera*).

11. *La Chimera. Storia e fortuna del romanzo di Sebastiano Vassalli*, a cura di ROBERTO CICALA, GIOVANNI TESIO, Novara, Interlinea, 2003 (con testi di GIAN LUIGI BECCARIA, CARLO BO, MARIA CORTI, un inedito di UMBERTO BELLINTANI e appendice di SEBASTIANO VASSALLI). Del resto, la «consenzienza» di Vassalli per le ragioni del mercato è proprio in questo volume rubricata, in una lettera all'amico

Diverso è il caso di Giuliano Scabia, indiscusso protagonista nelle storie del teatro e dello spettacolo, ma giunto alla narrativa in tempi abbastanza recenti (il suo primo racconto lungo, *In capo al mondo*, che poi costituirà la prima sezione di *Lorenzo e Cecilia*, è del 1990); in questa sua veste di narratore può contare prevalentemente su numerose e prestigiose recensioni, per la maggior parte affidate alle terze pagine dei quotidiani. Ma, al di là dei casi singoli (e quello di Scabia è a nostro avviso destinato a crescere), resta in ogni caso aperta la questione di una difficilissima ricognizione storico critica della contemporaneità.<sup>12</sup>

Gianni Celati anche in anni recenti ha continuato a ribadire la sua distanza dalla «dottrinetta di una morale razionalistica, il cosiddetto «realismo critico» di Moravia»<sup>13</sup>, aggiungendo come il suo problema principale, a partire dalle novelle, sia stato quello di uscire dal rigido impianto dei racconti e di evitare la necessità drammatica dove tutto alla fine deve quadrare in un significato concluso. In altre parole il suo problema coincide con la possibilità di «mantenere una sparsa frammentarietà di sintomi, lasciando che la serie dei racconti sia un puro percorso, senza nessuna conclusione persuasiva»:

Con *Narratori delle pianure* [...] mi sono accorto che un modo di uscirne era di tornare alla forma della novella tradizionale, come quelle nel *Novellino*, cioè racconti brevissimi con un punto di effetto occasionale, casuale. Tornare a un funzionamento estensivo dei racconti, scaricando via tutte le intensità aggressive, e tutte le trombe e i violini del significato. Ridurre ogni cosa al minimo, non aver più quasi niente da dire, tranne quel poco che ti pare di aver sentito nell'aria, in certi posti, viaggiando o camminando.<sup>14</sup>

Troviamo qui espresso un singolare ripensamento della propria attività di narratore, ben lontana dalle sue prime esperienze, dalle storie paradossali e scintillanti di *Comiche* del 1971, di *Avventure di Guizzardi* del 1973, della *Banda dei sospiri* del 1976 e dello stesso *Lunario del paradiso* del 1978.<sup>15</sup> Anche in questi testi contavano

Atilio Lolini, al quale, tra l'altro, scrive: «Se le sirene del consumismo vogliono catturarmi, faccio pure: non farò niente per compiacerle ma nemmeno per dispiacergli» (*ibidem*, p. 121).

12. Il fenomeno è evidente ogniqualvolta ci si appresta a leggere o (peggio) a stilare un panorama della narrativa italiana di fine secolo. È allora che emerge la difficoltà di censire adeguatamente un arcipelago così complicato e vario, se prescindiamo dagli sforzi benemeriti dei singoli studiosi, FILIPPO LA PORTA in *primis* (*La nuova narrativa italiana. Travestimenti di fine secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995 e 1999), o dalle sintesi velocissime ma puntuali di manuali come quelli di LUPERINI e CATALDI (*La scrittura e l'interpretazione. Storia della letteratura italiana nel quadro della civiltà e della letteratura dell'Occidente*, Palermo, Palumbo, 1999, vol. III, tomo II) o da ricognizioni come quella, amarissima e davvero esemplare, di CESARE SEGRE nelle sue *Note per un bilancio del Novecento*, in *Storia della letteratura*, Roma, Salerno, 2000, pp. 1467-1518. Resta nostra convinzione che mai come in questi anni si senta la necessità di ricognizioni mirate, come quella, utilissima, di MARCO BELPOLITI, *Settanta* (Torino, Einaudi, 2001), in grado di dar conto e illustrare nella loro complessità segmenti di storia che parlano anche di un preciso clima culturale.

13. SILVANA TAMIOZZO GOLDMANN, *Presentazione e Intervista a Gianni Celati*, in «*Leggiadre donne...*», *Novella e racconto breve in Italia*, a cura di FRANCESCO BRUNI, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 293-347: 334.

14. *Ivi*, pp. 340-41.

15. *Comiche*, Torino, Einaudi, 1971; *Le avventure di Guizzardi*, Torino, Einaudi, 1973 (2° ed. Milano, Feltrinelli, 1994); *La banda dei sospiri*, Torino, Einaudi, 1976 (2° ed. Milano, Feltrinelli, 1998);

molto sia la voce sia la situazione. Contava già, accanto alla fascinazione per i ritmi del cinema muto, di cui molto aveva discusso con Calvino, anche un certo gusto per lo stravolgimento delle imprese da poema cavalleresco parodizzato (*Le avventure di Guizzardi*, in particolare, per la serie incessante di strampalate imprese che propone, può essere catalogato come un paradossale e snervante poema cavalleresco).

Né va dimenticato che Celati è anche un traduttore di alto livello, qualcuno dunque che per mestiere deve usare non solo la lingua ma anche l'orecchio: ascoltare la lingua e i ritmi degli altri significa infatti cercare e proporre una lingua dalle inedite possibilità. Le prime storie di Celati non mancavano di quella intensità aggressiva che oggi lo scrittore sembra ripudiare, erano semmai vicine allo spirito di un Manganelli, difensore principale e convintissimo della necessità delle «fluenti menzogne» nei romanzi al posto di balbettanti verità che pretendevano di interpretare il mondo verso cui si stavano ri-orientando i narratori.<sup>16</sup>

Lo scrittore, a partire dalla metà degli anni '80, programmaticamente comincia a cercare le sue storie fuori, nei bar della pianura padana, tra la gente, o magari in Africa, in ogni caso sempre attento al «sentito dire», con l'idea che le parole si portano dietro tutte le favole sul mondo «semplicemente perché sono fiati che vanno di bocca in bocca, cioè vaghezze, panzane, travisamenti, menzogne, oppure ipotesi su quel "fuori" di noi dove tutto si disperde all'infinito».<sup>17</sup> Non è forse un caso che in *Congedo*, che apre i *Parlamenti buffi*, libro uscito nel 1989 che, riunendo in tre ideali capitoli i suoi precedenti romanzi, di fatto si pone come un congedo dal suo primo tempo narrativo, lo scrittore parli di disgrazie che, diventando fole da raccontare, si perdono nel gusto del racconto. Riguardando le sue prime storie, Celati le sistema in un'ottica che è già quella del suo tempo successivo e le saluta con un ironico, ma lievemente commosso, ammiccamento al congedo di un'ipotetica canzone:

Tranquillamente vai nel mondo, per il pochissimo tempo che ti è dato.  
E lascia che ti prendano per quello che sei: un libro di recite e sciocchezze,  
dove il fiato si spreca abbondantemente secondo le necessità del parlare, che  
è prima di tutto l'arte del fiato perso.

D'ora in poi la rappresentazione che lo scrittore autorizza di sé è quella del pellegrino nel mondo e in un certo senso possiamo definirlo come il più esperto

*Lunario del paradiso*, Torino, Einaudi, 1978 (2° ed. Milano, Feltrinelli, 1996). Gli ultimi tre romanzi, rivisti e con varianti, confluiscono in *Parlamenti buffi* del 1989 (Feltrinelli).

16. Cfr. GIORGIO MANGANELLI, in *Gruppo 63, Il romanzo sperimentale. Palermo 1965*, a cura di NANNI BALESTRINI, Milano, Feltrinelli, 1966, pp. 173-174 (si veda anche, per opportuno aggiornamento sul tema, *Gruppo 63. L'Antologia*, a cura di NANNI BALESTRINI e ALFREDO GIULIANI, *testo&immagine*, Torino, 2002). Manganelli resta un riferimento continuo, accanto ad altri, se anche in tempi recenti Celati può ricordarlo con allegra rivendicazione: «Viva Gadda, viva Imbriani, viva Delfini, viva Manganelli! Ecco autori a loro modo spensierati, anche se disperati, e pieni zeppi di idiosincrasie». *Racconti impensati di ragazzini*, a cura di ENRICO DE VIVO (pres. di GIANNI CELATI), Milano, Feltrinelli, 1999, p. 22.

17. *Presentazione a Racconti impensati di ragazzini*, cit., p. 28.

viaggiatore (non geografo!) della nostra letteratura contemporanea, proprio perché dalle sue scorribande porta a casa non *reportages* ma repertori sonori da trasfigurare in storie,<sup>18</sup> scrive, cioè, nel paesaggio senza legiferare sul paesaggio.

Le storie buffe e parlate del passato, segnate da un'oltranza linguistica che certamente risente del clima della neoavanguardia, sono ormai lontane, ma non sono ripudiate, come succederà invece per Vassalli. Se vogliamo cercare una linea di continuità tra il suo primo e secondo tempo, la troviamo proprio nella ricerca sulla «oralità» viva fin dagli esordi, quando, sia pure nel registro comico e paradossale non si esimeva da un'interrogazione buffa sulle storie da raccontare. Si vedano, a questo proposito, le pagine finali di *La banda dei sospiri* (che a mio avviso resta il più bel romanzo del primo tempo di Celati), quando verso sera la sartoria si trasforma in una sorta di «festa di matti» e il protagonista Garibaldi ascolta le pompose e interessate lezioni dello sbirro Gallinone alle lavoranti che lo ascoltano strabiliate, e, guarda caso, vuol spiegare loro la differenza tra vita e romanzo (nel caso delle lavoranti «fotoromanzo»):

Ha detto che lui come poliziotto poteva dirgli senza errore che la vita non è come i romanzi ma molto peggio. E ne succedono di cotte e di crude nella vita. Per esempio lui aveva arrestato degli uomini maniaci degenerati, e lo sapevano loro cos'è un maniaco degenerato? È gente con una delinquenza innata nel cervello che li spinge a fare cose indecenti, ma loro non si rendono conto. Questa è la vita e non sono romanzi. Secondo Gallinone i degenerati avevano la specialità di innamorarsi degli uomini senza essere donne, per esempio se vedevano per strada un ragazzo robusto come me volevano subito baciare perché gli è venuta la passione. Oppure altri degenerati maniaci vedevano una donna e gli veniva la passione e correvano ad assaltarla subito cavandosi le braghe. Questi sono fatti che esistono sul serio realmente e non storie che non esistono nella realtà dei fatti.

Il lettore viene immerso ad arte in una prospettiva rovesciata, in cui lo sbirro racconta porcate che solleticano gli astanti, mentre il protagonista, il ragazzino Garibaldi, preferisce ovviamente le storie e le chiacchiere al bar dei perditempo, quelle sì vere storie che potevano essere ri-raccontate. Ma a questo punto le storie sono finite e lo scrittore ne prende atto proseguendo con modalità diverse nel ciclo dei testi brevi che già aveva cominciato a prendere forma nel 1985 con *Narratori delle pianure*: nel 1987 escono le *Quattro novelle sulle apparenze*, del 1989 è la raccolta *Verso la foce*, del 1992 *Narratori delle riserve*. Il *primum* diventa sempre di più l'intonazione, la sonorità delle parole e in questo senso c'è una convergenza tra consapevolezza teorica (peraltro già ampiamente espressa in *Finzioni occidentali* e nell'intenso e critico dialogo con Calvino) e racconto.

La linea di continuità con il passato sarà allora rintracciabile nella ricerca continua sull'oralità, in cui il «parlato» non è lo scrivere che imita il parlato ma un

<sup>18</sup>. Cfr. a questo proposito, ma anche sul rapporto tra Celati e Calvino, MASSIMO RIZZANTE, *Il Geografo e il Viaggiatore*, Fossombrone, Tip. Metauro, 1993. Molto utile per approfondire i rapporti tra letteratura e territorio in cui nasce e si sviluppa, è il bel libro di GIULIO IACOLI, *Atlante delle derive. Geografie da un'Emilia postmoderna: Gianni Celati e Pier Vittorio Tondelli*, Reggio Emilia, Diabasis, 2002.

movimento interno dello scrivere, una modalità sonora che permetta di dar conto di quel «deserto di solitudine, che però è anche la vita normale di tutti i giorni».<sup>19</sup> Si accentua d'ora in poi nelle pagine di Celati l'abbandonarsi alla cadenza, alla metrica, alla sonorità delle parole che si combinano in frasi, il lasciar correre le parole fuori di sé, che non può più prendere la forma di una storia ma che inaugura uno stile cadenza *tout court*:

Contro il cielo su un argine papaveri mossi dal vento, e un cielo così cupo, così pesante. Campagne vuote. Tutto questo mi dà voglia di scrivere, come se le parole seguissero qualcosa che è fuori di me.<sup>20</sup>

È il ribadirsi, anche, dell'intrinseca necessità del narrare in quanto tale, che non a caso Celati aveva messo in premessa ai *Parlamenti buffi* anche come antidoto alle disgrazie umane e che in *Verso la foce* si conferma:

Ascoltare una voce che racconta fa bene, ti toglie dall'astrattezza di quando stai in casa credendo di aver capito qualcosa «in generale». Si segue una voce, ed è come seguire gli argini d'un fiume dove scorre qualcosa che non può essere capito astrattamente.<sup>21</sup>

Si tratta di qualcosa di opposto, di drasticamente contrapposto, al parlare obbligatorio e istituzionalizzato che viene preso di mira spesso da Celati (per esempio nelle *Quattro novelle sulle apparenze*).<sup>22</sup> La forma breve è la più consona a raccontare e a dar forma a un repertorio di immagini pescate dalla propria esperienza per rappresentare un mondo sempre pericolosamente impreveduto: un mondo a volte crudele da raccontare con le cadenze della novella antica; o da scoprire, come in *Avventure in Africa*, attraverso il rinvenimento dei segni antichi di una civiltà perduta da affidare ad appunti che diventano una sorta di romanzo filosofico.<sup>23</sup> Fino alle più recenti e a mio avviso felici soluzioni di *Cinema naturale*,<sup>24</sup> in cui programmaticamente il raccontare, l'ascoltare storie e lo scrivere sono legati al paesaggio, anzi c'è un rovesciamento di prospettiva, visto che sono la scrittura e la lettura a mettere in moto tutto questo:

Perché scrivendo o leggendo racconti si vedono paesaggi, si vedono figure, si sentono voci: è un cinema naturale della mente, e dopo non c'è più bisogno di andare a vedere i film di Hollywood (*Cinema naturale, Notizia*).

Non è senza interesse, infine, che l'attuale impegno di questo scrittore vada nel-

19. *Verso la foce*, Milano, Feltrinelli, 1989, p. 9.

20. *Ivi*, p. 54.

21. *Ivi*, p. 57.

22. Si veda, ad esempio, la terza novella, *I lettori di libri sono sempre più falsi*, attraversata da sferzate contro il conformismo culturale, in particolare dei critici letterari: «Il critico letterario si sveglia con l'orrore per le frasi, per qualsiasi frase detta o scritta da lui o da altri [...]. Perché sente con certezza che quando uno parla non è mai se stesso: che tutto quanto le frasi dicono non ha niente a che fare con chi le pronuncia o le scrive, e dipende soltanto dal terribile obbligo di dire qualcosa agli altri per tutta la vita»: *Quattro novelle sulle apparenze*, Milano, Feltrinelli, 1995 (1ª edizione 1987), pp. 90-91.

23. *Avventure in Africa*, Milano, Feltrinelli, 1998.

24. *Cinema naturale*, Milano, Feltrinelli, 2001.



la direzione del documentario, raccogliendo in parte un filone che lo aveva interessato sin dal suo sodalizio con il fotografo Luigi Ghirri: il film-documentario *Visioni di case che crollano*, dedicato a ciò che sopravvive della vecchiaia nel paesaggio è forse l'esito più efficace del suo rincorrere un rapporto narrativo con le immagini.<sup>25</sup>

Nel 1992, quando ormai aveva congedato il «romanzo storico» *La Chimera*, in una intervista rilasciata a Carla Riccardi per la rivista «Autografo»,<sup>26</sup> Vassalli così faceva il punto sulla sua attività di scrittore:

La lingua non determina solamente un certo modo di parlare e di scrivere, determina modi diversi di pensare e visioni del mondo diverse. E quindi fare lo scrittore vuol dire innanzitutto fare i conti con la propria lingua, come un falegname innanzitutto deve conoscere gli attrezzi, ma deve conoscerli bene... perché se no! [...] Quando io parlo del carattere nazionale, voglio dire appunto del fare i conti con la propria lingua, che poi significa fare i conti con la propria cultura, significa fare i conti con la propria storia. [...] Io ormai lavoro partendo da persone vere, da fatti veri, da percorsi, luoghi veri. Su questa base elaboro in direzione narrativa. Sì, anche come diceva Manzoni che l'invenzione ha la sua parte.

La ricerca della narrabilità per Vassalli si lega al carattere nazionale degli italiani ed è un fatto estremamente letterario e «scritto» (non per caso scomoda Manzoni, non è la prima volta né sarà l'ultima).

Abbiamo di fronte uno scrittore che si è costruito con caparbia ostinazione, anche se al di là dell'ambizione di trovare il carattere degli italiani non è riuscito a proporre un «eroe» italiano (come non pensare agli inarrivabili Milton e Johnny di un Fenoglio?). Laddove per Celati l'uso della scrittura senza artifici immaginativi è assurdo perché si priva di ogni traccia di gioco cerimoniale con la lingua per mostrare solo come si scrive, Vassalli si sposta in un ambito di indagine assai diverso anche perché progressivamente orientato alla «leggibilità» più che all'ascolto, alla ricerca delle modalità attraverso le quali far passare le storie scelte e accolte tra i suoi personaggi in «sala d'attesa».

Vassalli dopo l'avvio all'insegna di un'energia narrativa vivacissima sulla scia della neoavanguardia, puntando sulla centralità assoluta del linguaggio che di fatto azzerava la storia (è l'epoca di *Narcisso*, *Tempo di massacro*, *Il millennio che muore*, *AA. Il libro dell'Utopia ceramica*, *L'arrivo della lozione*), a partire da *Abitare il vento* e da *Mareblù*, vero capolavoro conclusivo di un ciclo, si orienta verso una direzione di ritorno a una sorta di forma chiusa narrativa: con tutti gli armamentari che le competono, analessi e prolessi, rivisitazione e centralizzazione dei personaggi che possono persino coincidere con il nome dell'autore (come Seba-

25. Come nei suoi «racconti di osservazione» anche nel genere documentario, che attualmente impegna lo scrittore, la scelta è una poetica umile e rigorosa, prossima al senso originario del narrare. Alla costruzione di *Visioni di case che crollano*, del 2003, partecipano amici di Celati come ALFREDO GIANOLIO, DANIELE BENATI e, soprattutto, la voce narrante di JOHN BERGER, scrittore inglese che vive da molti anni nell'Alta Savoia nei pressi di Ginevra.

26. Intervista a Sebastiano Vassalli, «Autografo», nuova serie, xxv (febbraio 1992), p. 81 e p. 74.

stiano nell'*Oro del mondo*) o passare per neoromantiche riesumazioni (il poeta Campana nella *Notte della cometa*).<sup>27</sup> Approda dunque a una leggibilità non banalizzata, ma tesa, ricchissima, a una lingua limpida e scelta, a una sintassi vibrata, docile ai ritmi del paesaggio umano e terreno che vuol rappresentare.

Nel suo secondo tempo ha elaborato diversi tipi di figure: il poeta (Campana, in primis, anche come emblema della poesia *tout court*, e sua vera ossessione), l'adolescenza dell'Italia (tema metaforizzato nel bellissimo romanzo *L'oro del mondo*), il nomade errante (*Marco e Mattio*), il folle (*La notte della cometa*, ma anche *La notte del lupo* con la storia di Yoshua, figlio di un Dio probabile che è al tempo stesso incarnazione prima del puro folle di tutte le fiabe), per non parlare dell'esponente del sottomondo marginale e un po' cialtronesco insinuato tra i suoi personaggi principali, così presente non solo nel suo mondo narrativo, ma condiviso da altri narratori (si pensi, oltre agli stessi Celati e Scabia, a uno scrittore come Ermanno Cavazzoni). A partire dalla *Chimera* (1990) c'è una sorta di ripiegamento, di sperimentazione avvilita su se stessa, molto meno vitale a mio avviso di quella da cui aveva preso le mosse. Il romanzo segna un programmatico ritorno all'ordine, da par suo naturalmente, vale a dire con una capacità rara di modulazione anche delle corde dell'ironia e del sentimento. L'insistenza sul problema della lingua come strumento centrale nel suo laboratorio, in grado di determinare modi di pensare, strettamente legato alla storia e alla cultura, non si appanna. Ma è anche interessante notare che il suo nuovo progetto narrativo in realtà è un programma di narrazione di secondo grado, vale a dire appoggiato a dati e documenti, a verifiche in qualche modo «scientifiche».

Il nuovo corso della narrativa di Vassalli, intorno agli anni Ottanta, coincide con il suo ritiro in campagna (non certo in villa, ma in una canonica nel bel mezzo delle risaie del novarese avvolte dalle amate-odiate nebbie). Alla scrittura *en plain aire*, al movimento, al camminare, all'andare in cerca di suoni, di immagini e di voci, proprio di Celati (che non a caso su cinema e fotografia ha puntato molte delle sue energie), Vassalli contrappone l'organizzazione quasi impiegatizia di un'attività di scrittura che si compie in una sorta di programmatico e un po' claustrofobico isolamento, intervallato da ricerche d'archivio o da rare concessioni a convegni e incontri con l'autore (lo scorso anno proprio qui a Venezia):

27. L'editore principale di Vassalli è fin dall'inizio Einaudi: *Narciso*, 1968, *Tempo di massacro*, 1970, *Il millennio che muore*, 1972 escono tutti e tre per Einaudi. Interrompe la serie AA. *Il Libro dell'Utopia ceramica*, 1974 (Ravenna, Longo.); con *L'arrivo della lozione*, 1976 e con *Abitare il vento*, 1980, torna da Einaudi; *Mareblù*, 1982 (edizione ampliata nel 1990) esce invece per Mondadori; *La notte della cometa*, 1984 e *L'oro del mondo*, 1987 sono nuovamente editi da Einaudi e così i successivi romanzi, ad eccezione di *La notte del lupo* (Baldini & Castoldi, 1998) fino al suo più recente romanzo *Stella avvelenata*, del 2003. Accanto scorre un filone di scritti vari che, ad eccezione di *Il Neoitaliano. Le parole degli anni Ottanta* (Bologna, Zanichelli, 1989), *Belle lettere* (con ATTILIO LOLINI, ancora per Einaudi, 1991) e *Manuale di corpo* (Milano, Leonardo, 1991), sono affidati a tipografie o a piccole case editrici come El Bagatt di Bergamo (*Arkadia*, 1983; *L'antica Pieve di Casalvolone in provincia di Novara* del 1984 e alcune raccolte di poesia) o come L'Obliquo di Brescia (*Marradi*, con ATTILIO LOLINI, 1988).

Come anche qui a Venezia il negoziante ogni giorno alza la saracinesca e comincia la sua giornata, io ogni giorno o quasi mi metto alla scrivania: le storie sono veramente tante. Quando quelli della mia generazione avevano vent'anni (erano gli anni Sessanta e credevamo nello sperimentalismo e nelle avanguardie), si partiva dal presupposto che tutto fosse già stato raccontato, che non ci fosse più nulla da raccontare e che l'unico problema fosse quello di raccontare il nulla (come lo raccontiamo?). Grazie al cielo [...] io come scrittore ho due vite. A un certo punto mi sono reso conto che la prima vita, la prima strada non mi portava da nessuna parte. Ho scoperto che il mondo è pieno di personaggi, di storie da raccontare, e che ci sono più storie da raccontare che tempo e vita per raccontarle. Invecchiando [...] mi capita di avere un'impressione anche fisica dei personaggi: mi sento un po' come il medico della mutua o il dentista i quali, quando la mattina vanno in ambulatorio, si mettono il camice e poi attraversano l'anticamera dove ci sono i clienti che aspettano. Io ho i personaggi che mi aspettano. Alla fine si vive proprio con questi personaggi e magari a uno si dice: «tu sei il prossimo».<sup>28</sup>

La sua seconda vita coincide dunque anche con un ritorno, neanche poi mascherato, di situazione pirandelliana, con tanto di personaggi che chiedono udienza e di storie da mettere in scena. Ma le premesse rovesciate già erano in *Abitare il vento*, romanzo considerato spartiacque dallo stesso Vassalli, proprio perché mette in scena una doppia morte, quella del protagonista e quella dell'autore. Il protagonista Cris, infatti, ricerca l'autore per tutta la narrazione, porta in primo piano ossessivamente la fatica di narrarsi, ai confini dell'afasia («la storia adesso è», «qui la storia è messa così», «la storia continua che adesso», ecc.); richiede, prima (e anche in un paradossale dopo) del suicidio, di conferire con il suo autore:

Vorrei conferire con l'autore di questa storia. Come uomo e come personaggio [...]. Allora cerchiamo di metterla così, che sono un personaggio, chiaro? Un personaggio che non ti corrisponderà mai. Ci mancherebbe altro. Con la vita integerrima che fan gli autori del giorno d'oggi in Brianza. Con la vita proba e indefessa da pancemolli e piccoli borghesi e cattivi arnesi. Ma lasciamo perdere. Cosa ne so io di autori? Non ne so niente, hai ragione [...]. Caro autore io mi sono impiccato ma tu regolati come vuoi perché questa faccenda non ti appartiene e non so mica chi sei [...]. Così è inutile che scrivo perché se non fossi io l'autore di me adesso non mi vorrei impiccare per conferire. Per conferire con l'autore del mio romanzo inchiodato finalmente al trave delle sue responsabilità. Per abitare il vento, oh yes.<sup>29</sup>

Vassalli da questo momento inverte decisamente la rotta, dunque, e torna a far leva su un immaginario realistico e descrittivo. Compie questo percorso senza rinunciare a un impegno linguistico alto e portandosi dietro i suoi temi: la follia, il non senso della storia, il carattere nazionale degli italiani, il cristallo fragile della poesia impersonato, come abbiamo già osservato, soprattutto da Campana. Cerca i suoi personaggi nel passato lontano (come Virgilio in *Un infinito numero*

28. SILVANA TAMIOZZO GOLDMANN, *Scrittori contemporanei. Intervista a Sebastiano Vassalli*, in «In quella parte del libro de la mia memoria...». *Verità e finzioni dell'io* autobiografico, a cura di FRANCESCO BRUNI, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 473-495: 491.

29. *Abitare il vento*, cit. Sono le righe conclusive del romanzo.

del 1999) o più recente (Leo e Michela in *Archeologia del presente* del 2001), o addirittura proietta la storia nel futuro (3012 del 1995), passa dal racconto-inchiesta (*Sangue e suolo. Viaggio fra gli italiani trasparenti* del 1985, e anche, in parte, *Il Cigno* del 1993) al romanzo «storico» (*La Chimera*), al «racconto-verità» (come per il Casanova di Dux del 2002), fino alla «grande storia» di viaggio, di scoperta e di vita di *Stella avvelenata* del 2003, con la vicenda del chierico Leonardo Sacco, voce che viene dal quindicesimo secolo ma finisce per illustrare il nostro tempo. Nello spazio del romanzo ritrovato nelle sue griglie tradizionali, individua un senso per la sua scrittura, conservando nella tensione linguistica quel bagaglio delle prime esperienze liquidato perentoriamente a parole.

Nel 1995 Giuliano Scabia dalla sua postazione di autore prevalentemente di teatro, o comunque di autore polimorfo, fa un bilancio che marca la distanza tra scritto teatrale e racconto:

Per un racconto il problema è sempre acchiappare il filo. Scrivo delle parole, una dopo l'altra, ma c'è un momento in cui viene su il filo, proprio come se ci fosse un gomitolino dentro, vivo. E questo filo è un filo di materia viva, io ho l'impressione che sia anche collegato alla propria voce (è un problema su cui sto riflettendo). E voce vuol dire fiato, vuol dire metrica, vuol dire ritmo, e il ritmo è la vita di una storia [...] per questo allora bisogna stare a sentire dove vien su il filo del racconto [...]. Ho lavorato tanto sulle parole, sul rapporto tra il dirle e il sentirle sorgere, risorgere, perderle, sentire le parole degli altri, cercare una lingua di oggi.<sup>30</sup>

Sono evidenti le affinità con Celati, anche se per Scabia i riferimenti principali non saranno il cinema e la fotografia ma la musica, vero cardine del suo ascolto moltiplicato (come abbiamo già accennato, muove i primi passi scrivendo il testo di *La fabbrica illuminata* per Luigi Nono). Nelle sue rielaborazioni teoriche, anche Scabia rivisita un motivo già presente nei suoi testi sperimentali: fin da *All'improvviso*, nel rumore poliglotta che assorda il testo il *leit motiv* è quello dell'ascolto («ascoltare vivere... ascoltare e prender parte»)<sup>31</sup> O anche in *Zip*, nel furibondo dispiegarsi dei ritmi sincopati che accompagnano il dramma, le pause coincidono o con stravaganti filastrocche o con l'invito appunto all'ascolto.

Non è questa la sede per occuparsi del teatro di Scabia, che è storia troppo lunga e appassionante per relegarla in poche frasi. Ricorderemo soltanto che il suo ciclo del teatro vagante, costituito da una ventina di commedie, lettere, racconti, azioni teatrali è un sistema unico nella sua varietà e duttilità, fondato sul «ricercar sulla forma e la scrittura del teatro». È un'invenzione teatrale singolarissima che è uscita dai teatri ufficiali e si è diramata nelle grandi città, ma anche nelle piccole comunità dell'Appennino, in Toscana o in Emilia Romagna, nelle case e nei giardini, nelle autostrade e nei boschi e ha sempre dato grande spazio al mito: da *Scontri generali* (1969) a *Commedia armoniosa del cielo e dell'inferno* (1972) a *Fantastica vi-*

30. *Il filo del racconto. Conversazione con Giuliano Scabia*, in SILVANA TAMIOZZO GOLDMANN, Giuliano Scabia. *Ascolto e racconto*, cit., p. 88.

31. *All'improvviso & Zip*, cit., p. 37.

sione (del '73, ma edito per Feltrinelli nell'88 con una bella e articolata nota di Gianni Celati), a *Teatro con bosco e animali*, vera favola archetipica (Einaudi, 1987), a *Lettere a un lupo* recentemente riproposto (Casagrande, 2001), fino a *Gloria del teatro immaginario*, favola teatrale filosofica del 1996, all'*Opera della notte* (Einaudi, 2003), narrazione in versi in tre tempi, in parte affine alle poesie del *Poeta albero* (Einaudi, 1995), egregiamente conclusa da una lettera a un amico poeta in cui non mancano caustiche e insieme dolenti considerazioni sul nostro tempo.<sup>32</sup> E fino all'intenso e poetico *Visioni di Gesù con Afrodite* (Ubrilibri, 2004).

Scabia, a differenza di Vassalli, si porta dietro senza rinnegarla l'esperienza della neoavanguardia, casomai c'è una presa d'atto di una situazione culturale e sociale drasticamente cambiata:

Se confronto la condizione attuale con quella, per esempio, degli anni Sessanta, mi pare che mentre allora c'era uno scambio stretto e frequente, oggi è come se ci fossero molte solitudini [...]. È emerso un altro mondo, molto individualizzato, che ti soffoca. Lo stare in pubblico è concepito solo in termini di esibizionismo. Sento che si è perduta molta passione: un sentire che è stato irripetibile. C'era una passione: una passione magari deleteria perché ci impediva di osservare la realtà, ma era un momento stupendo, vibrante anche per me che non ero ancora al centro della mia vita.<sup>33</sup>

La sua vicenda di narratore «irregolare» di tre romanzi, tutti editi da Einaudi, si inserisce sulla scia dei «racconti dal teatro» che già erano impostati con una successione narrativa: *In capo al mondo* del '90, *Nane oca* del '92, *Lorenzo e Cecilia* del 2000 (che ingloba il primo romanzo). In tutti e tre la lingua si affianca come coprotagonista ai personaggi principali («le parole sono i pesci della lingua», dice uno dei protagonisti di *Nane oca*).

In un colloquio con Paolo Di Stefano nel '93, dunque dopo aver congedato da un anno il suo secondo romanzo,<sup>34</sup> Scabia raccontava di aver «scoperto» l'utilità della scaletta, dell'intreccio, dell'immagine, ma anche l'importanza, nel raccontare, dell'oralità, da lui definita come «la metrica dello stare insieme». Su altro versante in tempi più recenti lo scrittore affronta il problema della narrabilità da una postazione privata come può essere quella di una lettera a un amico (Mauro Bersani), a proposito del romanzo *Lorenzo e Cecilia*. Mai come in queste righe all'amico, Scabia si è esposto a entrare nel merito della questione, ha sentito la necessità di giustificare non tanto il suo romanzo quanto la stessa possibilità di scrivere ai nostri giorni:

32. «Il tempo dell'imbonimento che stiamo attraversando è anche il tempo del turista (non per tutti gli abitanti della terra, ma per molti). È di lui (di noi) che parla Zarathustra – diventato guida di viaggi organizzati. Sentieri del viaggio sacro – holyday – aperti una volta dagli Argonauti e da Nessuno. L'ignoto è un viaggio confezionato, anche per i clandestini. Veggenza è (forse) riconoscersi irrimediabilmente turisti – sapendo che ogni tanto si apre l'abisso – con ulcere, ulcette, geloni, cancri, infarti, attentati, malinconie, naufragi, pipi che non si tiene eccetera. Bisogno di conforto»: in GIULIANO SCABIA, *Domanda di conforto a un amico poeta*, in *Opera della notte*, Torino, Einaudi, 2003, p. 119. Non crediamo di compiere un'indiscrezione rivelando che l'amico poeta cui si rivolge Scabia è Andrea Zanzotto.

33. *Colloquio con Giuliano Scabia*, «Idra», iv (maggio 1993), pp. 261-275 (seguono quattro poemetti dell'autore: *I poeti dei Ronchi Palù*).

34. Ivi, pp. 261-275.

Come si possono ancora spargere false storie (finzioni, simulacri) in un mondo in cui – tranne i bambini – nessuno crede più a nulla perché una storia vale l'altra e si dice che l'Imperatore sia il Nulla? C'è un fondamento a cui aggrapparsi e che aiuti a trovare terra e aver voglia di sognare, e giocare? L'autore si è mosso – sia per paesaggio, sia per interrogazione di nomi e di personaggi – lungo certi sentieri sui quali si può sempre dire che si è visto un cavaliere, un angelo, un falegname, un gasista – persone normali e persone non normali, con luce e interiorità particolari. Nel gioco della possibilità di volo *Lorenzo e Cecilia* è il racconto – realistico, di voli che possiamo fingere avvenuti.<sup>35</sup>

Siamo lontani dalle considerazioni di Celati e tuttavia la riflessione di Scabia centra il bersaglio. Lo centra anche quando chiama «realistico» il racconto di *Lorenzo e Cecilia*, al di là del tessuto linguistico, con quegli stratonamenti improvvisi e imprevisi della sintassi così tipici degli autori veneti (da Meneghelo a Rigoni Stern allo stesso Zanzotto prosatore) e in lui affidati alle inversioni, all'uso ossessivo del participio presente, alla musica del dialetto pavano. A differenza dell'irresistibile *Nane oca*, popolato da suore volanti amate da uomini selvatici, da Pesci Baùchi e da acque Sguaratone, da Scarbonassi serpenti o da mendicanti innamorate di narcisi, per non parlare del repertorio di angeli e diavoli, governati a malapena da un dio «altoascoltante», che facevano dimenticare il delitto con cui si apriva il racconto, ora c'è un tentativo di ancoraggio alla realtà.

Guidati proprio dai diversi registri linguistici, oltrepassando il velario dei sogni e delle visioni che si accendono improvvisi nel libro, si entra nel mondo quotidiano con le sue diverse tragedie: il fascismo, la guerra, il disastro del Vajont entrano come urla improvvise nella calma ovattata in cui si consuma una quotidianità a volte un po' idilliaca, a volte surreale (i voli e i suoni che pervadono il racconto, gli angeli e i diavoli che dal suo teatro approdano qui, le creature magiche che lo popolano). Ma il filo del racconto resta imperniato nella quotidianità che testardamente si svolge secondo i ritmi naturali, e si intrecciano percorsi amorosi, figli da crescere e paure ancestrali...

Scabia è un cantastorie contemporaneo più che un romanziere. I suoi intrecci potrebbero moltiplicarsi all'infinito, le sue storie non finire mai (non è un caso che con naturalezza *Lorenzo e Cecilia* si innesti su *In capo al mondo* e lo svolga e lo prosegua). Andiamo alla chiusa del romanzo:

Il narratore di questa storia da tempo si chiede dove si annidi l'anima di quelli che stanno nei libri – di Cecilia, di Lorenzo, di Irene e tutti – e di quelli che vivono fuori dei libri. Scrivendo la storia di Cecilia piano piano gli è sembrato di capire che l'anima consiste nelle parole (o meglio: anche nelle parole) – e nel come vengono dette – nel loro suono e voce: e per quanto riguarda Lorenzo, anche nella musica che lui cavava (e cava) dal violoncello.

Così ha insegnato l'arcangelo.

35. Si tratta del passo di una lunga lettera (ma forse sarebbe più opportuno dire di una lunga riflessione consegnata all'amico Bersani) datata luglio-ottobre 1999, di cui ho preso visione per concessione dell'autore.

Al quale ora (e solo ora) sente di poter parlare.

NARRATORE: Finalmente ho capito, alla fine

ARCANGELO: Alla fine?

NARRATORE: Non è la fine?

ARCANGELO: Non c'è fine.

NARRATORE: Ma c'è bisogno anche della fine.

ARCANGELO: Per voi limitati.

NARRATORE: Finiti noi...

ARCANGELO: Non vedi che stai continuando?

E così via, fino alla scia di parole sgranate, il lessico dei protagonisti, che in leggeri ghirigori racconta al lettore il significato delle parole pavane di Cecilia. E svela che tra il suonare di Lorenzo e il nominare della sua piccola sposa passa una meditazione profonda sul senso del narrare. Scabia, come si è detto, è uscito abbastanza presto dai luoghi deputati del teatro, dalle istituzioni teatrali, e ha sperimentato il teatro di situazione, il teatro di strada, il teatro vagante per boschi e montagne.<sup>36</sup> Ma quando passa al romanzo o a qualche cosa che allude alla forma romanzo,<sup>37</sup> e ci arriva anche attraverso le «narrazioni teatrali», il suo punto di vista sull'universo narrabile cambia, deve fare i conti con alcune regole, con un impianto a cui si sottomette malvolentieri (e infatti il suo è un tessuto narrativo centrifugo, che tende a uscire da ogni schema più o meno prefissato).

Che cosa lega questi tre scrittori, nelle pagine dei quali oggi non c'è quasi più traccia delle esibizioni e degli sberleffi di un tempo? Sicuramente il segno, ripensato criticamente, rimpianto o ripudiato della stagione della neoavanguardia. Sicuramente l'attenzione alla lingua e ai suoi molteplici effetti: la lingua che cerca Celati è quella che continui l'esperienza dantesco, che riesca ad assorbire cioè tutte le possibili parlate. Cerca una lingua capricciosa e spavalda, per la chiacchiera distratta dalla quale escono storie e molte verità. Vassalli segue una ricerca di lingua tersa e raffinata, raffreddata, anche, docile ai vari registri, ma lontana dalla ricerca dell'oralità. Scabia... è una sirena e nel più rigoroso dei suoi schemi narrativi non riuscirà a far tacere del tutto la lingua del suo teatro vagante.

Si tratta di tre scrittori uniti dall'inclinazione per la marginalità, per i personaggi scombinati e inermi di fronte alla vita, quasi dei «buffi» palazzeschi che si muovono prepotentemente nelle prime prove, per poi rimanere in ascolto o in racconto, riassorbiti in una diversa prospettiva compositiva e linguistica, ma sempre presenti (e qui dovremmo aggiungere alla nostra triade e non solo per questo aspetto anche Cavazzoni). Legati da alcuni temi, come quello della follia, per il quale Cal-

36. Cfr. a questo proposito la bella intervista a GIULIANO SCABIA a cura di MARCO BÉLPOLITI e ELIO GRAZIOLI, «Riga», XVII (Milano, Marcos Y Marcos, aprile 2000), pp. 320-327.

37. Si pensi anche a *Lettere a un lupo* (Bellinzona, Casagrande, 2001), libro che si propone come romanzo epistolare, surreale e fantastico.

vino nutriva invece molti sospetti,<sup>38</sup> tutti e tre questi autori, in modo diverso sono ormai conosciuti e studiati. Ma nessuno di questi tre autori ha, infine, «fatto scuola» e questo, loro malgrado, potrebbe essere un lascito del loro passato.

Vassalli: il suo trarre dal passato le storie, la sua messa a fuoco di personaggi o dimenticati o a suo avviso travisati (come il Casanova di *Dux*) e la sua ricerca di un carattere degli italiani non finiscono per risultare – pur dopo eccellenti prove – ripetitivi, un ritorno alla «normalità» del romanzo che ha più il sapore di un rientro nei ranghi? Anziché tante storie, non finisce per raccontare sempre la stessa storia, di sé stesso alla ricerca di personaggi che ripristinino le storie?

Celati: è forse oggi il narratore più attento al presente che cambia, alla dimensione aperta dello spazio narrativo. Ma le sue narrazioni che procedono per scatti impercettibili, cronache stralunate di troppo normali quotidianità (anche se arriva, puntuale, l'urto violento del suo messaggio di ribellione) non rischiano di costituire un nuovo convenzionalismo?

Scabia: ha per ora scelto di narrare a giri concentrici, in un andamento narrativo in cui tutto si tiene, rilanciando, come s'è detto, *ad libitum* l'intreccio. E non a caso nel suo scintillante laboratorio, dove giacciono marionette e scenari teatrali, c'è anche il canovaccio di una nuova ripresa, quella di *Nane oca II*. Trasfigura il presente, ne fa il serbatoio sempre brulicante di spunti in cui ogni elemento della realtà è suscettibile di racconto, di storie che non finiscono. Storie senza fine, appunto. Ma la sua «salvezza» non sta forse nel teatro, nella commedia dell'arte che ha sempre guardato con occhio particolare ricreandola di volta in volta nelle piazze e nelle strade, che fa e disfa insieme, che improvvisa e rilancia copioni?

Forse una formula efficace per riunire i tre scrittori può essere quella di Guido Almansi, quando a proposito di Celati affermava che era uno scrittore che ai suoi esordi appariva naturalmente grasso:

[la sua scrittura è] espansiva, chiassosa, comica, funambolesca, aggressiva, carnale, violenta, sgrammaticata, ribalda [...] ma dentro di lui c'è sempre stato uno scrittore magro che lo spingeva [...] là dove Beckett elabora una sua versione della letteratura povera e il Kafka delle parabole brevi condensa l'angoscia dell'universo in formulazioni di sechissima scrittura.<sup>39</sup>

Se però consideriamo l'intero percorso sino ad oggi di questi tre personaggi così diversi tra loro e pure così «fratelli» nelle stagioni che hanno attraversato e che continuano a vivere nelle loro esperienze narrative, possiamo concludere ricordando con l'occhio attento della rimpianta Maria Corti che «i nostri libri col tempo si allontanano da noi. Eppure quello che adesso pensiamo è in buona parte la profonda e coerente continuazione di quello che abbiamo pensato».<sup>40</sup>

SILVANA TAMIOZZO GOLDMANN

38. Rappresentata burlescamente nelle storie che costeggiano l'avanguardia di Celati, fissata nel tragico ritratto del poeta Campana in Vassalli (*La notte della cometa*), indagata in quel laboratorio unico condotto da Scabia con Franco Basaglia, che fu a Trieste Marco Cavallo e poi presente nella bizzarria lieve dei personaggi dei suoi racconti teatrali e dei suoi romanzi.

39. GUIDO ALMANSI, *La ragion comica*, Milano, Feltrinelli, 1986.

40. MARIA CORTI, *Premessa a Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1997.



## SOMMARIO

### ARTICOLI

- JAVIER GUTIÉRREZ CAROU, *Carlo Gozzi nella critica di un accademico granellesco: Il Giudicio di Apollo dialogo inedito di Giuseppe Cherubini* 7
- TATIANA CRIVELLI, «*Ricopiando me stesso*»: *Ugo Foscolo e le Ultime lettere di Jacopo Ortis* 45
- FRANCO CAVIGLIA, *Sofocle in Manzoni? Il percorso di padre Cristoforo* 69
- LUIGI DERLA, *Note in margine a Séraphita di Honoré de Balzac* 79
- SILVANA TAMIOZZO GOLDMANN, *Palinsesti contemporanei (storie senza fine o fine delle storie?): le narrazioni di Celati, Vassalli e Scabia* 93

### NOTE

- MONICA BISI, *Marino filosofo? Intorno a una recente monografia mariniana* 109
- ANDREA RONDINI, *Il solito sospetto. Linguaggio e teoria della letteratura* 117

### RECENSIONI

- PIER LUIGI CERISOLA, *Per una teoria unificata della letteratura* (Andrea Rondini) 131
- RENATA LOLLO, *Sulla letteratura per l'infanzia* (Anna Pastore) 133
- MARCO SANTORO, *Libri edizioni biblioteche tra Cinque e Seicento. Con un percorso bibliografico* (Vincenzo De Gregorio) 134
- PIETRO GIBELLINI, *Il calamaio di Dioniso* (Massimo Migliorati) 138
- DAVIDE CANFORA, *La controversia di Poggio Bracciolini e Guarino Veronese su Cesare e Scipione* (Paolo Senna) 139
- UGO DOTTI, *Machiavelli rivoluzionario. Vita e opere* (Paolo Senna) 140
- UBERTO MOTTA, *Castiglione e il mito di Urbino. Studi sulla elaborazione del Cortegiano* (Paolo Senna) 142
- EMILIO RUSSO, *L'ordine, la fantasia e l'arte. Ricerche per un quinquennio tasiano (1588-1592)* (Maria Teresa Girardi) 143
- GIAN PIERO MARAGONI, *Sintaxis plantaria. Studi di prosa dell'età barocca* (Paola Ponti) 146
- BEATRICE RIMA, *Occhi come smeraldi* (Debora Vagnoni) 148
- LUCIA STRAPPINI, *La tragedia del buffone. Percorsi del comico e del tragico nel teatro del XVII secolo* (Debora Vagnoni) 149
- PAOLO ROLLI, *Il Paradiso perduto di John Milton* (Gabriele Bucchi) 151
- YVES BONNEFOY, *L'enseignement et l'exemple de Leopardi* (Maria Grazia Bajoni) 153
- ALBERTO BRAMBILLA, SERGIO GIUNTINI, *Scrittura e sport. Primi sondaggi ottoneviceschi* (Corrado Viola) 154

PIETRO GIBELLINI (ed.), <i>Il mito nella letteratura italiana. III. Dal Neoclassicismo al Decadentismo</i> , a cura di RAFFAELLA BERTAZZOLI (Alessandro Cinquegrani)	157
CHRISTIAN DEL VENTO, <i>Un allievo della rivoluzione. Ugo Foscolo dal «noviziato letterario» al «nuovo classicismo»</i> (Enrico Elli)	158
BORTOLO MARTINELLI, <i>Leopardi tra Leibniz e Locke. Alla ricerca di un orientamento e di un fondamento</i> (Raffaella Bertazzoli)	161
GIUSEPPE FARINELLI, <i>La scapigliatura. Profilo storico, protagonisti, documenti</i> (Alberto Carli)	165
MANARA VALGIMIGLI, <i>Platone, Cratilo 383a-403a</i> (Paolo Zoboli)	166
MASSIMILIANO TORTORA, <i>Svevo novelliere</i> (Stefano Guerriero)	168
PAOLA PONTI, <i>Critici e narratori a «Convegno». Vent'anni di romanzo e prosa d'arte sul mensile di Enzo Ferrieri</i> (Anna Pastore)	169
<i>Italienische Erzählungen des 20. Jahrhunderts in Einzelinterpretationen</i> , Hrsg. von MANFRED LENTZEN (Raffaele Ruggiero)	170
GIANCARLO PONTIGGIA, <i>Libri di poesia</i>	175
<i>Libri ricevuti</i>	179
<i>Riviste ricevute</i>	181