

Orizzonti perduti, la deriva della narrazione

■ Ferruccio Parazzoli

Ormai ciò che si pretende di descrivere come reale, non ci illumina di più. La vera sfida per il narratore resta scoprire l'assurdo, lo stupore, lo scandalo di un'altra realtà, assai più vasta di quella materiale tra cui i nostri corpi nascono, vivono e muoiono.

Se la Classe Operaia già da molti anni ci guarda dal paradiso, il Ceto Medio si è sciolto come un iceberg nel mare dell'anonimato. Non sa più quale faccia egli stesso abbia. Si guarda allo specchio, ma lo specchio gli rimanda un volto altrettanto anonimo. Questo non sembra inquietarlo quanto rassicurarlo. Si riconosce nella quotidianità piena di storie ma senza Storia.

È questa calca di storie in dissoluzione che il Narrante si affanna a riprodurre nelle sue narrazioni. “Romanzo” viene chiamato sulle sovracoperte dei libri in attesa sui banchi dei librai, in quelle pagine dove il Narrante, convinto e reso convinto di compiere il vecchio dovere di realismo, riproduce il volto dell'anonimato.

(*Narrante* al posto di *Narratore*, al posto di *Scrittore* – scrittori siamo tutti fin dalle elementari – indica una diversità di ruolo così come *Navigante* – “che volge il desio ai naviganti” – indica una condizione debole di fronte a ipotetiche tempeste, dove *Navigatore* – Giasone, Colombo, Vasco de Gama – indica una scelta forte di fronte a ipotetiche tempeste).

Realtà, Realismo: termini del linguaggio filosofico e letterario che si ergono come cattedrali di bronzo. La porta della seconda la sbarra ancora, per quanto si voglia ridimensionarla, l'immagine di György

Ferruccio Parazzoli, uno dei più importanti scrittori italiani, ha pubblicato, fra l'altro, *Il giardino delle rose* (cinquina premio Strega, 1985), *La nudità e la spada* (1990), *La camera alta* (1998), *Nessuno muore* (2001), *Per queste strade familiari e feroci* (2003), *L'evacuazione* (2004), *Piazza bella piazza* (2006), *Il tribunale dei bambini* (2009), *Il mondo è rappresentazione* (2011), *Il vecchio che guardava tramontare i tramonti* (2013).

Lukács. *Saggi sul realismo* (1945): «Ritratto dell'uomo totale nella totalità del mondo sociale [...] particolare sintesi che, tanto nel campo dei caratteri che in quello delle situazioni, unisce organicamente il generico e l'individuale», in cui confluiscono e si fondono tutti i momenti «determinanti, umanamente e socialmente essenziali, di un periodo storico». Stendhal, Balzac, Dickens, Tolstoj, Dostoevskij. Dostoevskij, appunto: è qui che il marxismo di Lukács sembra cercare una via di uscita a se stesso, memore, l'anziano Lukács, di quando, giovane filosofo ungherese, dava forma a un progetto di poi mancata esecuzione, un saggio su Dostoevskij di cui darà la premessa in *Teoria del Romanzo* (1920) dove risuona la frase dirompente e sibillina: «Dostoevskij non ha scritto alcun romanzo [...] Dostoevskij appartiene al mondo nuovo», pur nel dubbio se «egli rappresenti un inizio o già un compimento».

Realtà, Realismo: c'è di che fare tremare il Narrante. Ma il 21 dicembre dello scorso anno, sulle pagine del «Corriere della Sera», sotto l'occhiello «il mestiere di scrittore», compariva un ampio articolo di Paolo Di Stefano *La realtà è viva, viva la realtà*, con il tamburino che dice: «Le narrazioni novecentesche e deliberatamente letterarie sono state messe da parte [...] Per dare un senso al presente sono più funzionali il new journalism, il romanzo-verità, l'inchiesta». Né titolo né sottotitolo sono imputabili, di consueto, all'articolaista che, da professionale osservatore, scrive: «Quel che colpisce è la preoccupazione crescente, nei romanzi, di restare ancorati alla cronaca, alla storia, all'esperienza sociale, individuale o collettiva, per interpretare un presente [...] Certo, non ha senso parlare di realismo [...] perché nei casi migliori si tratta di tentativi di indagare lo spaesamento di fronte allo scorrere incessante della cronaca e del cronachismo». E meno male, per la pace di Lukács.

Il cronachismo, qualunque sia il suo soggetto, individuale o sociale, è solo un'inconscia quanto impotente nostalgia del realismo. A questo, dunque, si sarebbe ridotto il Narrante, l'anonimo ritrattista dell'anonimato? Torna alla mente il tranciante intervento di Giorgio Manganelli, nel settembre 1965, al Gruppo 63: «Io provo uno scarso interesse per il romanzo in genere – inteso come protratta narrazione di eventi o situazioni verosimili – e talora un sentimento più prossimo alla ripugnanza che al semplice fastidio». E allora Manganelli si riferiva a ben altro che non al ritratto del Ceto Anonimo smerciato per attuale forma

di realismo. Per usare un'espressione di Ernst Jünger (*Oltre la linea*): «Colpisce un tratto fondamentale che si può definire *tratto della riduzione* [...] il mondo nichilistico è per sua essenza *un mondo ridotto e che sempre più si va riducendo*, ciò che corrisponde necessariamente a un movimento verso il Punto Zero [...] uno svanimento».

Adattatosi alla progressiva riduzione, il Narrante ha perduto la dimensione del Mistero e dello Splendore.

Deriva della narrazione. Non più la moltitudine di *streams*, che si urtano e si sciolgono nel mare, ma la corrente che li trasporta.

(*Deriva*, infatti, non è qui termine negativo, ma indica l'immagine di un progressivo allontanamento da riva, un prendere il largo da tutto ciò che è a tutti troppo noto).

La deriva degli eventi: tutto scorre, nulla si intreccia. Oltre l'Orizzonte, oltre la "socialità" dei personaggi che si compone nel "romanzesco". Il Narratore – non più il Narrante – vede e pensa ciò che altri non vedono e non pensano. Abbandonato il vecchio gioco delle trame e degli eventi che si concatenano, dei personaggi che si introspezionano in patologie solitarie o di gruppo, nello specchio della pagina trova il mistero e lo splendore della libertà.

«A volte ho l'impressione che il narrare si sia logorato, o che in esso ci sia qualcosa di fasullo, e non solo nel mio. Qualcosa come un tessuto di materia prima coi secoli è diventato frusto e non tiene più [...] Che il raccontare per la lunghezza di un libro non possa più cavar-sela senza le catastrofi, d'altra parte non l'ho mai capito. Io contesto questa supposta legge. Non deve più valere. La voglio diversa». Così Peter Handke (*Il mio anno nella baia di nessuno*).

Ma, a lungo andare – dirà chi lo legge – a lungo andare Handke rompe le scatole, si emoziona solo lui. «Con il mio libro ero destinato a fallire se a tratti non mi fossi buttato nel gioco per conferire alla mia materia la necessaria scopertura. Allo stesso modo di un animale che in alcune fasi di una lotta mostra la gola senza protezione (e già da sempre, a me lettore faceva bene quando in un libro un Io così prendeva la parola e convalidava la materia, anche intervenendo su di essa)».

Dove l'errore? Al posto delle cronache e degli eventi, Handke cede a un'ipervalutazione dell'Io, e se ne accorge e se ne compiace. L'Io: altra pericolosa sponda da costeggiare.

Se il compito del Narratore fosse solo quello di afferrare il volto e la dimensione dell'uomo a lui contemporaneo, potrebbe darsi che

la narrativa a una dimensione, quella orizzontale, sia la più indicata a cogliere i tratti di un volto egualmente ridotto a un'unica dimensione. Resta, tuttavia, la sfida di sfondare la parete invisibile, ma indubbiamente esistente, che immette nella dimensione che si spalanca oltre la fittizia realtà quotidiana, scoprire l'assurdo, lo stupore, lo scandalo di un'altra realtà, assai più vasta di quella materiale tra cui i corpi nascono, vivono e muiono.

L'estremità del viaggio nell'universo narrativo è soltanto il preparativo della partenza per un nuovo viaggio più rischioso e avventuroso oltre i confini dell'universo esplorato. Lungo il periplo di un mondo alieno, appunto, dove alieno indica i territori appartenenti ad altro, il "folle volo" di Ulisse, Giasone che mette in mare la nave Argo e salpa, lambendo e percorrendo terre aliene, alla ricerca del vello d'oro, di qualcosa che pur essendo ancora realtà – il vello – la sopravvanza indicando una realtà nuova – d'oro – la cui esistenza è incredibile ai più, ma non agli Argonauti.

È la ricerca della verità estrema attraverso la falsificazione. La realtà e il falso che non sono, come può sembrare, due termini antitetici. Nella *Commedia* passiamo dall'Inferno al Paradiso senza sostare un attimo a pensare che stiamo percorrendo una realtà fantomatica di un'opera che investe, come non mai, nella ricerca dell'estremo, il rapporto tra il falso e il vero fino a identificarli. Il falso è il vero. Solo il falso è il vero. La verità espressa attraverso la falsificazione. Navigare tra opposte rive: il verosimile e l'inverosimile, il relativo e l'assoluto.

«Da quando è stata varcata da Kafka, la frontiera della inverosimiglianza è rimasta senza polizia, senza dogana, aperta per sempre. Fu un grande momento nella storia del romanzo». Così Milan Kundera (*L'arte del romanzo*).

L'apertura della porta in fondo al corridoio «che non aprimmo mai» (T.S. Eliot) è come l'apertura del terzo occhio. Ormai ciò che viene definito come reale, ciò che si pretende di descrivere come reale, non ci illude più: lungo il corso del periplo non manchiamo di fare sempre nuove scoperte.

L'arte cinematografica, se esercitata da registi e scrittori come Werner Herzog illumina con estrema chiarezza. È l'assurda pretesa di verità quella che Herzog rifiuta e per il quale la verità è piuttosto associata al "sublime", qualcosa che sta nel profondo della realtà e che, quando affiora, ha l'impronta della rivelazione. Questa verità Herzog la chia-

ma «verità estatica, l'estasi della verità». Così Herzog si esprime nel “manifesto” dello stesso periodo di *Apocalisse nel deserto*: «A forza di dichiararla, il cosiddetto *cinéma vérité* è sprovvisto di verità. Arriva a una verità puramente superficiale, la verità dei contabili».

«Non c'è artista che tolleri il reale», esplode Nietzsche.

C'è un immenso edificio rimasto incompleto ma che proprio nella sua incompletezza, che rimanda vertiginosamente al progetto, spalanca sotterranei, innalza guglie, traccia labirinti indicando strade ancora oggi denunciate come impercorribili dagli elaboratori e sfruttatori della narrativa orizzontale, ma che pure continua a dar fuoco a micce subito soffocate e spente. Parlo di *Petrolio* di Pier Paolo Pasolini.

Scrivendo Pasolini inviando gli “Appunti” per *Petrolio* a Alberto Moravia: «È un romanzo, ma non è scritto come sono scritti i romanzi veri [...] rari sono i passi che si possono chiamare decisamente narrativi, e in tal caso sono passi narrativamente così scoperti che ricordano piuttosto la lingua dei trattamenti o delle sceneggiature che quella dei romanzi classici: si tratta cioè di “passi narrativi veri e propri” fatti “apposta” per rievocare il romanzo [...] potrei riscrivere daccapo completamente questo romanzo... e assumere le vesti del narratore convenzionale. Potrei farlo, non sono privo di abilità [...] ma se lo facessi, avrei davanti a me una sola strada: quella della rievocazione del romanzo [...] dovrei per forza accettare quella convenzionalità che è in fondo gioco. Non ho voglia più di giocare [...]».

Quanto resta oggi di *Petrolio*, che sono comunque oltre seicento pagine a stampa, si presenta in una sequenza di “Appunti” che richiamano l'immagine, più che di un'immensa rovina in pianta, di fondamenta di una sterminata, inimmaginabile metropoli dove i tempi e le lingue si intersecano e si accavallano. La nave Argo è salpata e naviga eternamente fuori dal tempo. “Gli Argonauti” sono denominati gli “Appunti” '36-'40.

Siamo decisamente in acque estreme che circondano e bagnano continenti ignoti, territori alieni. O tornare a terra ripercorrendo la marcia su territori familiari ripetendo le tradizionali filastrocche (come compattare la trama; come narrare la storia; come narrare l'attualità; il personaggio questo sconosciuto; l'ambientazione sociale ecc), o affrontare l'avventura. A chi vorrà rischiare, un consiglio per la costruzione della nave Argo: inchiodare saldamente lo scheletro così da poterlo violentare, come farebbe il mare, con violente incursioni.