

## TONDELLI SU TONDELLI

A CURA DI UMBERTO D'ANGELO E FRANCESCO FEOLA

“La letteratura emotiva è una letteratura di potenza”. Questo lo diceva un grande sballato di centocinquant’anni fa, Thomas de Quincey, che soleva distinguere in *literature of knowledge* e *literature of power*: la prima, la “letteratura di conoscenza”, che insegna; la seconda, la “letteratura di potenza”, che commuove.

E sembra che aggiungesse che il più piccolo e insignificante scrittore che commuove è superiore al più grande scrittore che insegna, perché questo col passare del tempo diventa vecchio e si spegne, mentre l’altro esiste finché dura la lingua. È vero. Il nodo è tutto qui. La letteratura emotiva è quella più intimamente connessa alla lingua; la letteratura emotiva esprime le intensità intime ed emozionali del linguaggio; la letteratura emotiva è “scrittura emotiva”.

Tutto ciò lo conosce anche un altro sfigato che oggi tutti leggono, e chiacchierano, però io non so se lo prendono bene: Céline.

Grande genio, Louis-Ferdinand Céline; la sua è vera letteratura di potenza; è lui che dice: “Imbarco tutto!... Faccio tutto sul mio treno! Con me!... Il mio metro emotivale prende su tutto! I miei libri prendono su tutto!” Ma anche qui il treno funziona se scivola sui binari del linguaggio emotivo: qual è allora il “linguaggio emotivo”, quello che abbiamo chiamato appena un attimo fa “scrittura emotiva”? Be’, sentite sempre Céline: “Il linguaggio era a terra; sono io che ho restituito l’emozione al linguaggio scritto!... È come le dico!... Mica uno sgobbo da niente, le assicuro! La trovata, la magia! Che adesso qualsiasi imbecille può commuovere per iscritto!... Ma ritrovare l’emozione del ‘linguaggio parlato’ attraverso lo scritto! Scusate se è poco!...” Capito?

La scrittura emotiva altro non è che il “sound del linguaggio parlato”, definizione quest’ultima di un tale Anonimo Lombardo del 1955 che, nella sua lungimiranza genialoide, già un quarto di secolo fa scriveva: “Il lavoro più giusto e più difficile che si possa fare oggi con la nostra lingua è proprio quello di inventare sulla pagina il sound del linguaggio parlato”.

La scrittura emotiva è dunque sound, codice sonoro; è catena fonica; ma non è così, per esempio, la trascrizione di una registrazione al magnetofono di un qualsiasi cicaleccio. Si sente che non c’è niente di vivo, dopo. Lo sa l’Anonimo e, in teoria, lo sa pure James Baldwin, che pressappoco dice che la tecnica letteraria di un “linguaggio reale” prevede sempre l’assunto che i personaggi parlino nel libro come parlerebbero nella realtà, se ne fossero capaci; ma poi, se questo avviene (cioè se la gente parla nel romanzo come nella realtà), è proprio perché lui - Baldwin - dice: “Non sono un registratore”.

Per fare chiaro comunque accettiamo questa suprema didascalia del professor Gianni Celati: “Il parlato (si costituisce) in quanto discorso scritto che finge i modi del discorso orale o raccontato”.

Una sigaretta e ricapitoliamo: *literature of power*, “letteratura di potenza”, letteratura che commuove, letteratura legata al linguaggio, unica letteratura che dura, la scrittura emotiva, la scrittura parlata, il sound del linguaggio parlato, l’emozione del linguaggio parlato... “L’unica strada,” dice il Lombardo, “che va dentro al racconto.” Infatti il testo diventa questione di ritmo, si capisce subito: finché c’è swing dura, non finisce. [...]

Il ‘romanzo di forza’ non conosce mezze misure. La scrittura emotiva è spigolosa, è forte, è densa, si tocca con il corpo, ci si fa l’amore, entra dentro, ti prende, ti penetra, ti suona, canta: ecco la forza della letteratura LA:7-9

Kerouac è stato dunque importante per la mia formazione di scrittore non come poeta di un fenomeno di largo consumo, ma perché portatore di un nuovo stile, di una nuova forma di scrittura. [...] Era

[*Altri libertini*] un libro sincero, poetico, intimo, lirico. Così come quello che scrissi due anni dopo. [...] Anche per *Pao Pao*, la lezione di Kerouac si mostrò fondamentale. Nello stile e nella scrittura. Lunghe pagine senza punteggiatura, ricordi del passato mischiati a una narrazione del presente. Brani di canzoni rock, motivi musicali, cadenze dialettali: insomma, una lingua non letteraria, non librerica, non burocratica. Questi erano i miei primi due libri: soprattutto la ricerca di una scrittura nuova analogamente a quanto avevano fatto negli anni cinquanta gli autori come Kerouac, che avevano messo al centro della narrazione le piccole cose di ogni giorno, i personaggi emarginati, gli accadimenti quotidiani, sempre visti e descritti attraverso la lente deformante e sublime della poesia. LA:14-15

Se devo parlare dei miei anni formativi, da un lato metto tutta la letteratura americana del Novecento, da Fitzgerald al Kerouac più introverso per intenderci, per la facilità, per l'immediatezza dello stile; dall'altro, tra gli italiani, sono stati importanti quegli autori che maggiormente hanno lavorato sulla lingua o che hanno cercato poi di dare uno spaccato generazionale o sociale del loro tempo e dei loro anni. Per cui ho scelto la linea che va da Gadda, che trovo ancora difficilissimo da leggere, ad Arbasino, includendo il primo Testori, o quello di *In Exitu*. Leggendo ad esempio *Il Ponte della Ghisola* di Testori o *Fratelli d'Italia* e *Le piccole vacanze* di Arbasino si ha la netta sensazione di come gli anni Cinquanta e Sessanta siano stati vitali e lo siano ancora in questi libri. Saltano fuori con una potenza espressiva straordinaria. [...]

Tre linee di fondo quindi: l'antiaccademismo degli americani, la linea lombarda del linguaggio e la linea, da Céline a Celati, dell'oralità e del parlato. PA:364

Un terzo elemento, altrettanto importante, dell'influenza dell'opera di Kerouac è costituito dall'immissione nel testo di motivi musicali. È stato un avvicinare la pagina scritta ai ritmi della musica urba-

na e metropolitana. Il tentativo, perfetto in alcune sue pagine, di scrivere come se componesse musica. Ecco, stilisticamente, questo è stato un insegnamento fondamentale per me. Sentirsi alla macchina da scrivere come alla tastiera di un pianoforte, suonando jazz. Il ritmo della frase - ora sincopato, ora disteso - riproduce e ricerca sulla pagina un andamento musicale. Il fraseggio degli strumenti che dialogano fra loro in una jam session diventa il rincorrersi sulla pagina di motivi narrativi - l'infanzia, la madre, la discarica di Lowell, la tipografia del padre - che si inseguono e si intrecciano, dando vita a una vera e propria partitura musicale: le parole si sovrappongono; i pensieri e le emozioni procedono non tanto seguendo la dittatura del significato, quanto l'associazione dei sentimenti e delle emozioni. Insieme al parlato di Céline, questa di Kerouac è stata per me la migliore lezione di stile. LA: 16

Il mio desiderio è quello di produrre un testo che abbia un andamento interno analogo a certi ritmi musicali. *Rimini*, nelle intenzioni, voleva essere un'orchestrazione sinfonica, in cui si trovano gli adagi, i lenti, i prestissimo e un grande finale. È tutto un po' variato sui tempi e sull'accelerazione improvvisa, come in una sinfonia, in cui c'è un tema che però viene di volta in volta giocato diversamente. Anche *Pao Pao* è molto musicale: l'ho pensato come una cantata di dodici mesi, una toccata e fuga. Del resto sento la musica molto vicina alla scrittura, come le arti visive. Credo che tutto ciò sia pertinente... TO: 44

*Il parlato*. Una fra le tante scappatoie praticabili per difendersi da quel che abbiamo definito sbrigativamente, e in senso peggiorativo, "letterarietà", può essere senza dubbio quella del parlato. Altre strade possono essere quelle di una scrittura minimalista, o circoscritta. Altri percorsi quelli di uno stile intimo, da cronaca sentimentale, da resoconto di un'anima. O ancora, annotazioni brevi come appunti di viaggio. Esistono tantissime possibilità, molte linee

di fuga per non rendere il proprio linguaggio banale e stordente. Propongo un esempio da un racconto di Gabriele Romagnoli. Il pezzo si intitola *Hector* e racconta di uno strano personaggio chiamato dal narratore “lo zio di Francia”.

In questo paese allo sbando, Hector ritornava a ogni scadenza elettorale per rivedere i parenti e per votare comunista. Fu in queste occasioni che ebbe modo di conoscerlo. Seduto a tavola, una mano sul suo fido bastone, intesseva interminabili, lentissimi racconti in cui immetteva decine di “bon!”...

Romagnoli è bravo, ma si potrebbero fare alcune obiezioni riguardo all’uso di espressioni quali: “ebbi modo di”, “fido bastone”, “intesseva racconti”. In sostanza, anche in questo frammento la prosa, senza essere banalissima, è però stridente. Sentite invece come fila via spedita nel momento in cui viene riportata, in discorso diretto, una “tirata” di Hector:

Noi di Maselli sembra che fossimo due gruppi all’inizio; uno andò verso la Romagna, verso il mare... bòn... e l’altro si stabilì a Castelguelfo. Io sono nato lì, la nostra famiglia non era ricca, no, ma aveva un podere... e si viveva bene. Già nel cinque avevamo due biciclette, bòn...

Cosa funziona qui? Già uno stile, un parlato, un ritmo particolare. L’immissione nel testo di quei “bòn” e di quel “no” impone le pause e, nello stesso tempo, il tono del racconto, fa sentire la presenza degli interlocutori. Gabriele avrebbe potuto lavorare meglio questo racconto; noi non abbiamo avuto tempo per farlo e, d’altra parte, qualcosa di suo era già stato scelto.

Anche se nello spazio minimo di due campioni testuali, scelti un po’ arbitrariamente, avete potuto aver un’idea di quello che intendo per “parlato”, cioè un espediente stilistico per dare impulso e vivacità alla narrazione. Molti testi, molte confessioni, molti diari, se avessero adottato un tale stile, sarebbero apparsi migliori e li avremmo pubblicati. Sarebbero diventati più godibili, avremmo inciampato in un loro particolare gergo, in una loro dialettalità, forse, che

ci avrebbe contagiati e che avremmo ammirato. Invece di scegliere la strada della letterarietà e dell’ “altezza”, per molti andrebbe meglio quella opposta del parlato e dello sfogo gergale. In questo modo non saremmo passati indenni, e senza accorgersi di nulla, fra il racconto “autobiografico” di una ragazza di Torino e quello di una coetanea siciliana. Avremmo sentito che la loro lingua è diversa. Che certi modi di dire sono veri là e inesistenti qua. Che non esiste una lingua nazionale valida per tutti, così come i buoni libri sono spesso intraducibili. Avremmo capito anche solo con uno sguardo alla composizione tipografica della pagina la diversità della loro esperienza. E invece siamo passati indenni da un racconto a un altro, a un altro ancora, senza avvertire stacchi. Come se leggessimo, appunto, le prove d’esame di un concorso ministeriale, tutte scritte con lo stesso italiano burocratico e insipido.

Credo che tutti dovremmo imparare bene la nostra lingua (ma di quale periodo? Di quali classi sociali? L’italiano accademico di Carducci o quello piccolo-borghese di Fogazzaro?), ma impararla per avere poi la possibilità di muoverci e di percorrerla secondo la nostra fantasia e il nostro estro. E visto che ormai sono salito in cattedra, farò il professore e parlerò in latino:

*Ut silvae foliis pronos mutantur in annos,  
prima cadunt, ita verborum vetus interit aetas,  
et iuvenum ritu florent modo nata vigentque.  
[...]  
Multa renascentur quae iam cecidere, cadentque  
quae nunc sunt in honore vocabula, si volet usus,  
quem penes arbitrium est et ius et norma loquendi.*

*Come la foresta muta nel fluire degli anni le foglie  
e le prime cadono, così passa e finisce il tempo delle parole;  
e hanno la freschezza e il vigore della gioventù le ultime nate.*

*[...]  
Parole cadute in gran numero rivivranno, parole vive periranno,  
secondo che vorrà l’uso, signore assoluto del linguaggio,  
fonte del suo diritto e sua legge.*

Orazio, *Ars poetica*, 60-62, 70-72  
(traduzione di Enzo Mandruzzato)  
*GI:22-24*

La prima cosa che ho imparato nell'apprendistato eseguito sotto la guida di Aldo Tagliaferri, redattore editoriale e critico letterario, è stata quella di riscrivere. Quando mi presentai nel suo ufficio con un bel volumone, frutto di un anno di lavoro, mi aspettavo un'immediata pubblicazione. Giuro che non mi passava nemmeno per la testa il fatto che quelle quattrocento cartelle sarebbero state ridotte, strapazzate e, infine, dimenticate per far posto a quello che sarebbe diventato il mio libro d'esordio. Mi sembrava che dopo un bel po' di pensieri e scrittura il risultato fosse buono. Invece imparai, a mie spese, che niente viene al primo colpo, soprattutto quando si hanno vent'anni e non si è certo geniacci. Bisogna riscrivere, analizzare, rifare, buttar via, per arrivare a qualche risultato, soprattutto se si vogliono raggiungere l'immediatezza e la freschezza, qualità fatuosissime e per niente spontanee. Questo ho voluto fare con i testi dei ragazzi presentati in *Giovani Blues*: riscrivere. *GI: 25*

*“Il modo più semplice è scrivere come si parla (e questo già in sé un fatto nuovo perché la lingua cambia continuamente) ma non è più facile”.*

Queste sono dichiarazioni tratte da una sorta di lettera che uno come me rivolge ad un ragazzo di diciotto-vent'anni, quindi ad una persona che non ha ancora una formazione culturale assestata. In questi ragazzi che scrivono ho sempre riscontrato una letterarietà troppo scolastica, quasi fosse obbligatorio, per un giovane che si mette a scrivere, incominciare a parlare di grandi sentimenti e di sensazioni universali.

La considerazione [...] nasceva da un fatto piuttosto banale: le lettere di presentazione dei manoscritti che io ricevo il più delle volte usano un tono colloquiale e personale. La lettura di queste lette-

re, a volte, è più piacevole e più viva delle trecento pagine di racconto vero e proprio che presentano.

Credo che il suggerimento così come l'ho impostato sia stato utile: volevo che il giovane si ponesse nei confronti di ciò che c'era da scrivere, come se avesse dovuto comunicare qualcosa ad un'altra persona. *PA:359-361*

Innanzitutto bisogna capire cosa vuol dire scrivere. Per me una risposta può essere: “La scrittura ha a che fare con un percorso che insegue tutta la gamma dei linguaggi possibili. Non può e non deve esserci un parametro di letterarietà”. Proprio per questo non mi interessa assolutamente proporre modelli a senso unico. Mi piace invece incoraggiare quelle che sento, nel testo, come trasgressioni rispetto al linguaggio stereotipato di certa letteratura... Il problema fondamentalmente sta nella consapevolezza di come poter usare il linguaggio. Preferisco senz'altro quelle scritture che tentano una mimesi del parlato, che fanno ricorso all'uso dello slang giovanile, sempre in continuo aumento. Anche se però non escludo altri esiti, altre impostazioni... *PA:362*

Tutti siamo usciti dagli studi sullo strutturalismo, sulla Scuola di Francoforte, sulla semiologia. È diventato un patrimonio che poi viene elaborato a seconda dell'individualità e della sensibilità di ognuno.

Trovo ridicolo che uno si presenti adesso e faccia dei “coccodè coccodè”, come accadeva alla fine degli anni Sessanta. Chi dovesse continuare ad applicare la pura lezione sperimentalista, per me risulta vecchio e anacronista. *Altri libertini* si ribellava proprio contro questa sottocultura. E lo faceva in modo ironico e scanzonato.

L'importante è interrogarsi per trovare una modalità che realizzi un discorso letterario o per elaborare forme e stili nuovi, a seconda del tempo che è cambiato.

[...] Credo che la questione reale, oggi, sia capire qual è questa

categoria di contemporaneo e come debba essere espressa. Lo scrittore deve chiedersi se è opportuno usare delle tecniche che possono essere della neoavanguardia o invece delle forme che magari si riallacciano a impianti più classici di romanzo. Penso che ognuno di noi, in questi anni, abbia cercato di risolvere il problema della contemporaneità. C'è chi ha usato il parlato, chi uno stile più letterario, chi il retrò e chi ancora quello più prettamente cinematografico. Nessuno si è messo a scrivere un libro così ingenuamente come vogliono far credere. Anzi, la preoccupazione formale è stata forse quella preliminare per la nuova narrativa italiana. PA:356

Penso soprattutto a quegli scrittori e agli intellettuali che hanno continuato con indefessa fedeltà, quasi categorica, a porsi sotto la bandiera del Gruppo 63. Non credo però siano preparati o almeno abbiano gli strumenti critici adeguati per capire quello che ognuno di noi ha fatto in questi anni. Credo che anche loro ci abbiano etichettato con griglie interpretative abbastanza vecchie.

[...] Quando, con *Camere separate*, coerentemente, almeno credo, con me stesso, ho cambiato il mio modo di scrivere e mi sono dedicato ad altri temi, questi stessi intellettuali e critici hanno interpretato tutto ciò come un tradimento. Non è possibile voler imbrigliare la scrittura, la letteratura, l'idea anche della vita di un autore, all'interno di un cammino prestabilito. Ognuno cresce, parte da un sociale e poi arriva a se stesso. E questa dovrebbe essere una colpa? PA:355