

Sul bordo dell'oscurità

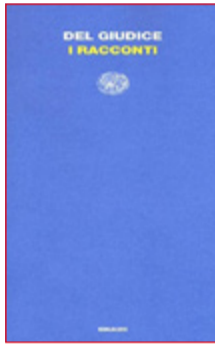
di Federico Francucci

Daniele Del Giudice

I RACCONTI

pp. 248, € 19,
Einaudi, Torino 2016

Troviamo il protagonista dell'*Orecchio assoluto* (racconto che apriva *Mania* prima di finire nel volume di cui ora parliamo) mentre viaggia verso una città lontana, dove dovrà uccidere un uomo, ancora non sa quale. Come altre decisioni importanti della sua vita, anche questa gli è stata dettata dalla musica: da una musica ascoltata per caso. Invasato lucidissimo, il protagonista, sradicato temporaneamente dalla sua cornice di vita abituale, in un posto dove nessuno lo conosce, dovrà compiere un atto che i parametri del senso comune definirebbero gratuito, assurdo e feroce (e che trova, d'altra parte, molte corrispondenze nell'enciclopedia di un



buon lettore occidentale: Dostoevskij, Camus...). Ma la sua cornice di vita abituale era già quella di uno sradicato. Privo di forti legami sentimentali (è divorziato dalla moglie), ha abbandonato il precedente lavoro per darsi a una lucrosa e mobile attività di mediazione: non ha a che fare con sostanze, ma con rapporti da tessere. Viaggia, incontra, chiacchiera. Uno di quei lavori che non sembrano neanche un lavoro – commenta lui stesso. Causare la morte di un uomo non potrà essere allora un modo, per quanto folle, di riaffondare le mani nel pieno della vita, dove scorre sangue e non denaro e parole inconsistenti?

Pochi come Daniele Del Giudice, tra gli scrittori affacciati sulla scena italiana degli anni ottanta (la prima decade "leggera", che ha incoraggiato l'individualismo spensierato e edonista; la prima in cui il personal computer e il telefono portatile si sono diffusi anche in ambienti non tecnico-specialistici), hanno saputo meditare e reinventare il lascito dei due convulsi decenni precedenti, immettendolo in una situazione letteraria e storico-culturale in forte e rapido cambiamento, per correggerlo sì, ma anche per usarlo come strumento di correzione o rimodulazione "in diretta", per così dire, della nuova fisionomia in corso di formazione. Del Giudice si è provato in un cimento difficile, e dalla posta molto alta: portare avanti senza cedimenti una letteratura di sempre perfetta autoconsapevolezza, che arriva alla tematizzazione dei propri processi ideativi e formativi e delle proprie tecniche; ma ben lungi dal pensarla per questo chiusa o alimentata solo da sé stessa, l'ha fatta attraversare, al contrario, dalle correnti esperienziali ed emotive più comuni e alla lettera elementari: l'attrazione e la ripulsa, la gioia, il dubbio, e altri affetti, più che emozioni, ancora scarsamente formati e nominati, la cui evocazione, registrazione e de-

scrizione è una delle riuscite più sicure di questo scrittore. Così, il meglio della trascorsa fase sperimentale serve a filtrare il meglio della nuova fase o epoca: il primo ordine imprime un cambio di rotta al secondo ordine, esposto a facili derive verso il puro intrattenimento immersivo, ma l'ordine dell'emozione o del sentimento si incarica a sua volta di riscaldare – dare corpo e sostanza – a ciò che, lasciato sviluppare secondo le proprie direttive interne, rischiava di diventare ginnastica formale altrettanto sterile e cognitivamente nulla. Per una definizione sintetica della scrittura di Del Giudice, e senza dimenticare il rischio di semplificazione che le etichette portano con sé, si potrebbe pensare a quello che etnologi e linguisti chiamano principio di partecipazione degli opposti: se si parte dal polo, così palese in Del Giudice, della visività e della chiarezza analitica, non si tarda a notare che esso lavora costan-

temente sul bordo, o nel mezzo, dell'oscurità; ma è pure vero che se viceversa ci si muove dal polo dell'informe, dell'invisibile, del non scrivibile e non descrivibile – altrettanto potente sulle pagine dell'autore – lo si scopre molto presto costeggiato, attraversato, ritagliato dai tentativi di tradurlo, di trasportarne qualcosa, sul piano della forma; proprio come le immensità di mare e cielo sono attraversate dalle rotte degli apparecchi che le solcano. E più si fa nitida l'esattezza nomenclatoria della lingua, più il sentimento della virtù illusionistica e costruttrice di mondi della parola letteraria diventa irrefutabile; e contrariamente a quanto vorrebbe il senso comune, i coefficienti di astrazione e empatia, così come quelli di pianificazione e aleatorietà, crescono in misura direttamente proporzionale. Infine, Del Giudice si contraddistingue per la discrezione esemplare con cui utilizza il guscio di una storia dai lineamenti molto semplici (anche se di semplicità enigmatica) e con un numero ridotto di personaggi per condensarvi, in modo spesso poco appariscente, una complessità multipiano che dev'essere il lettore a dipanare.

Caratteristiche, quelle appena sommariamente tratteggiate, rinvenibili tutte nei racconti di questo collettore bipartito, che raccoglie nella prima sezione l'integrale dei testi narrativi brevi pubblicati da Del Giudice in volume, a cominciare da *Nel museo di Reims* (del 1988: a mio parere il capolavoro dello scrittore insieme ad *Atlante occidentale*), per continuare con i sei racconti di *Mania* (uscito nel 1997, ma contenente alcune prove precedenti di più di un decennio, tra le quali il molto celebrato *Dillon Bay*), e chiudere con *Mercanti di tempo* (uscito nel

libro più recente di Del Giudice, la miscellanea *In questa luce* del 2013); e riserva la seconda sezione ad una manciata di racconti sparsi o inediti, scritti tra anni ottanta e novanta.

Tra molti racconti ottimi, spicca un capolavoro: lo splendido *Nel museo di Reims*, che è, in fondo, una storia d'amore, la storia dell'allacciarsi di una coppia, ma anche un perfetto apologo sulla sfasatura tra ciò che si sa, ciò che si legge, ciò che si vede, ciò che si prova; e sull'importanza delle cose che non esistono. La traccia narrativa: Anne e Barnaba si incontrano per caso (ma per un caso molto ben studiato, come per altri protagonisti della scrittura di Del Giudice) al Musée des Beaux-Arts della cittadina francese eponima. Lui, quasi cieco, cerca faticosamente di restituire forma e colore alle macchie pressoché indistinte che percepisce; lei si accorge della sua condizione e lo affianca, leggendo i titoli dei quadri e descrivendoli all'uomo. Il quale, a un certo punto, comincia a sospettare che la donna gli menta: ossia che gli faccia immaginare, parlandogli, figure e colori che sui quadri non ci sono. Due personaggi, dunque; ma le entità in grado di prendere la parola sono tre. Delle dodici scene in cui il racconto è diviso, sei vedono Barnaba parlare in prima persona, mentre nelle altre sei si registra in azione un narratore esterno, e Barnaba diventa un "egli". A questo punto non è difficile inscrivere la situazione in una specie di proporzione matematica. Ciò che Anne fa per Barnaba all'interno del cerchio narrativo, il narratore esterno, o meglio liminare,



lo fa per il lettore fuori dal libro; proprio come Barnaba al museo, neanche noi vediamo, durante la lettura, le immagini di cui stiamo leggendo la descrizione. Non le vediamo, se non forse con l'occhio della mente, o con l'immaginazione. E come Anne mente a Barnaba, il narratore potrebbe mentire a noi. Forse lo fa: qualche ricerca sulle opere del museo di Reims può riservare a tal proposito delle sorprese. Capire il senso di questo mentire, arrivare ad accettarlo come un dono e a praticarlo insieme, è il compito sia di Barnaba (nei confronti di Anne) che di chi legge (nei confronti del racconto, se non vogliamo dire della letteratura). Come ha sostenuto Del Giudice in un eccellente saggio su Primo Levi, saggio gestito direi in piena consapevolezza secondo un'istanza proiettiva molto forte, la testimonianza e la finzione hanno la stessa radice. ■

federico.francucci@unipv.it

F. Francucci insegna letteratura moderna e contemporanea all'Università di Pavia

Fra bizzarrie ed esperimenti

di Matteo Moca

Giordano Meacci

IL CINGHIALE
CHE UCCISE
LIBERTY VALANCEpp. 452, € 16,
Minimum Fax, Roma 2016

Quando Franco Moretti definisce le "opere mondo", si riferisce ad un tipo di racconto costituito, tra le altre cose, da una notevole complessità, dalla libera espressione dell'interiorità dei personaggi e da digressioni che si innestano sul corpo centrale dell'opera. Inoltre, la vera natura rintracciabile in tali opere è quella di essere destinate all'intera società, non quindi scritte per un individuo, ma opere sociali, "innamorate delle bizzarrie e degli esperimenti". Il romanzo di Giordano Meacci, *Il cinghiale che uccise Liberty Valance*, non rientra, per ovvi motivi, nel canone di Moretti, ma intrattiene comunque con l'estetica dell'opera mondo, come si vedrà, indubbe relazioni. L'ambientazione del romanzo si concentra nel borgo immaginario di Corsignano, piccolo paese che è il ritratto di tutti i paesi, a cavallo tra l'Umbria e la Toscana, uno "strapaese" che offre il miglior quadro per rappresentare l'Italia di contadini ed artigiani.



A rendere precisa tale descrizione stanno i personaggi, giovani e adulti, innocenti e colpevoli, vivi e morti, di cui Meacci racconta i caratteri e gli scontri tra follie e desideri, attraverso un linguaggio articolato e complesso, costituito dalla mescolanza del registro alto e di quello basso, da toscanismi e dall'invenzione di un linguaggio dei cinghiali (di cui viene riportato in apparato un prontuario di grammatica e fonomorfosintassi).

Ed è proprio attorno alla parola che si muove la vicenda del vero protagonista del romanzo, il cinghiale che si chiama Apperbohr "per i suoi", e che invece è il cinghiale dalla "frezza rossa", dalla criniera rossa, per gli "Alti sulle Zampe", gli uomini. Il nome Apperbohr si riferisce alla sua capacità di trascendere la natura animale cioè di fare esperienza di quella che Leibniz chiamava appercezione, la capacità di prendere coscienza dei propri processi cognitivi, siano essi sensazioni o pensieri più complessi. Il cinghiale può quindi commuoversi ascoltando le note di pianoforte di Glenn Gould da una finestra, comprendere la lingua degli uomini ma soprattutto avere percezione di sé e della morte. Esempio a tal proposito la pagina in cui Apperbohr è vicino al suo compagno morente Chrawwnissst che lo interroga, in quanto dotato di un'intelligenza superiore, sulla natura della morte;

ma a tale domanda Apperbohr non sa naturalmente rispondere e allora, quasi come un animale-sco Leopardi, si rivolge alla morte stessa, in un dialogo lirico di grande bellezza: "È questo, morire? Quest'ammasso di carne, e di sangue, e di peli, che non si muove più? Sei questo, morire? Tutta quella vita inutile che c'era e che non c'è più? Aiutami, se puoi, ché io non capisco".

Il cinghiale è allora una figura che si situa al confine tra uomo e animale, ma che non è né l'uno né l'altro. E sta proprio in questa particolare natura una delle chiavi di lettura del romanzo di Meacci, nella riflessione su una coscienza che permette di indagare i funzionamenti del mondo, ma nello stesso tempo lascia solo Apperbohr perché estraneo, oltre che ovviamente agli uomini, anche agli altri animali che non ne riconoscono la natura. Apperbohr è quindi un impresentabile, un disadattato in entrambi gli ambienti, schiavo di quella illuminazione senza la quale probabilmente avrebbe vissuto meno consapevole ma più felice. Il punto di vista animale diventa allora la chiave di lettura di tutto il romanzo: il cinghiale, avido di conoscenza, tenterà di comprendere le attività umane, passando dall'esperienza della morte all'assassinio, dalla parola al tradimento, fino all'amore. Ed è proprio su quest'ultimo sentimento che si concentra il romanzo di Meacci, mostrandone la molteplicità delle forme (il sincero amore animale, quello tra una donna matura e un ragazzino, l'amore che si interrompe vicino all'altare e l'amore che dura anche dopo la morte) e concentrandosi soprattutto su quello incompiuto, sottolineando la marginalità e il ruolo di semplice comparsa dell'uomo all'interno di questo sentimento universale.

Impossibile infine leggere il romanzo ignorando i continui riferimenti al cinema, evidenti anche dal titolo. Se la visione de *L'uomo che uccise Liberty Valance*, il western con John Wayne, è l'oggetto della discussione tra Walter e Andrea in tutti i capitoli (dodici) ambientati nella notte tra il 19 e il 20 luglio del 1999, molti altri sono i rimandi, diretti e indiretti, al cinema, da Polański al Fellini di *Amarcord*. Ma cinematografica è anche la struttura del romanzo, costruito su continui movimenti temporali (tutta la storia è ambientata tra il 1999 e il 2000) che spostano continuamente l'azione dal presente al passato e al futuro, secondo un meccanismo faticoso che rende però la narrazione diffratta nel tempo lo strumento perfetto per il racconto dell'esperienza temporale, altresì spezzettata, del cinghiale Apperbohr. ■

matteo.moca@u-paris10.fr

M. Moca è dottorando in letteratura italiana a Paris Ouest e all'Università di Bologna