La dimensione metanarrativa nella "giovane" narrativa svizzeroitaliana negli anni '90 : tendenze nichiliste ed estetizzanti

Autor(en): **Giudicetti, Gian Paolo**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Quaderni grigionitaliani**

Band (Jahr): **73 (2004)**

Heft 2

PDF erstellt am: **27.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-55724

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

GIAN PAOLO GIUDICETTI

La dimensione metanarrativa nella "giovane" narrativa svizzeroitaliana negli anni '90: tendenze nichiliste ed estetizzanti

Questo studio presenta la narrativa svizzeroitaliana degli anni Novanta, con attenzione soprattutto per gli scrittori meno conosciuti, e con un punto di vista che mira ad evidenziare la concezione di letteratura presente en abyme *nelle loro opere.*

Si tratta perlopiú di «prosa poetica», romanzi brevi caratterizzati da lirismo e autobiografismo. C'è poca attenzione al contesto sociale e poco spirito critico. Attraverso l'analisi di personaggi scrittori, di discussioni autoreferenziali sulla letteratura, si deduce che spesso la parola e la letteratura sono implicitamente considerate in maniera nichilista come l'unico punto di riferimento. Da qui nasce l'estetismo di gran parte di questa letteratura, che risulta riuscita solo nei casi in cui vi è a monte la coscienza dei significati esistenziali di questo modo pessimista di vedere le cose.

1. Tendenze o generalizzazioni?

Allorché si discute a proposito della letteratura italiana contemporanea, due tra le constatazioni piú frequenti e interessanti sono quelle di uno stile spesso carico, barocco, manierista, con ad esempio un dialetto non piú legato al realismo ma ormai espressionista, straniante, «un dialetto per diletto»[1] da una parte, e tanto la sottovalutazione del contenuto rispetto alla forma quanto l'abbandono di temi universali (l'amore, l'etica), minati dalla corrosione dell'ironia e dal rinchiudimento *nombriliste* e minimalista su sé stessi dall'altra[2]. Queste osservazioni, quando si riferiscono a un panorama ampio come quello della letteratura italiana, sono discutibili, sospette di generalizzazioni arbitrarie, dovute alla ricorrente, nella critica letteraria, *laudatio temporis acti*, e possibili solamente dopo l'esclusione anche involontaria di quegli scrittori che non rientrano nelle categorie fissate. Per essere certi del loro valore, è necessario metterle alla prova su un terreno piú ridotto,

---

[1] GIUSEPPE ANTONELLI, *La lingua dei narratori italiani negli anni Novanta*, in *Sguardo sulla lingua e la letteratura italiana all'inizio del terzo millennio*, atti del convegno di Bruxelles del marzo 2002, a cura di Sabina Gola, di prossima stampa (Cesati, Firenze 2004).

[2] Cfr. nello stesso convegno, le valutazioni dello scrittore Giacomo Sartori durante il dibattito finale.

come quello di tutte le opere pubblicate in una regione letteraria durante, ad esempio, un decennio. Solo studiando un oggetto nella sua completezza si può essere certi di procedere in modo non arbitrario. Nel nostro caso, questo campo di studio è una sezione della letteratura contemporanea: le opere narrative edite nella Svizzera italiana, o altrove, ma di penna svizzeroitaliana, negli anni '90.

2. Distacco dalla realtà

Prima di affrontare la questione piú puntuale della dimensione metanarrativa nella narrativa svizzeroitaliana del decennio scorso, è possibile riassumere alcune conclusioni piú generali, nate dalla lettura di circa sessanta libri di narrativa[3]. Il panorama generale, senza per il momento fare riferimento ai prosatori già affermati (Anna Felder, Giovanni Orelli, Alberto Nessi) e considerando anche alcuni autori non ticinesi ma che hanno pubblicato in Ticino, è quello, in primo luogo, di una letteratura poco ancorata alla realtà, che parla poco della Svizzera e del Ticino, spesso ambientata su sfondi astratti, nel passato o all'estero. I racconti e le prose liriche prevalgono quantitativamente sui romanzi *edificati*[4] e ampi. Si rinuncia alla distanza e all'ironia della costruzione narrativa e si ritorna sovente a un frammentismo di risonanze vociane[5], nel quale piú che raccontare storie si descrivono stati d'animo. Il narratore di *Remozione* di Fabrizio Locarnini esprime uno dei principi di questo lirismo: «solo di se stessi si può dire qualcosa che un poco s'avvicini al vero»[6].

---

[3] Cfr. anche Gian Paolo Giudicetti, *Alcune caratteristiche della narrativa della Svizzera italiana negli anni '90*, in *Sguardo sulla lingua e la letteratura italiana all'inizio del terzo millennio*, op. cit.

[4] Il termine di *edificazione* rinvia a Giuseppe Antonio Borgese, *Tempo di edificare*, Mondadori, Milano 1923, uno dei testi fondamentali della lotta, caratteristica nel Novecento italiano, tra romanzo e narrativa di ampio respiro da una parte, prosa poetica e frammentismo dall'altra. Borgese pensava che l'"edificazione', ossia la capacità di strutturare un'opera letteraria, di architettarla attraverso una riflessione estetica ed etica, fosse l'arma necessaria da contrapporre alle pagine levigate e a suo parere vacue di quelli che chiamava 'calligrafi', cioè i frammentisti autobiografici vociani degli anni '10 e i rondisti della prosa poetica all'inizio degli anni '20.

[5] Cfr. nota precedente.

[6] Casagrande, Bellinzona 1989, p. 42. Sono parole che richiamano un articolo del vociano Boine, dal titolo *Un ignoto*, su «La Voce» dell'8 febbraio 1912: "Giuditta di Hebbel. Tragedia: sintetizzamento di interiori tumulti, incarnazione insufficientemente breve di tutto un caos in travaglio. Par mostruoso dir ciò della Giuditta; ma ho sentita appunto in essa l'artificialità del sintetizzare cosí. Io ho in me Oloferne, – come a dire Giuditta ecc., – ho in me vivo Oloferne non come organizzata persona, ma come atteggiamento spirituale, come rotta, commossa materia, contraddittoria materia di dati atteggiamenti spirituali. E pare meritorio sforzo di creazione il trarre da tutto ciò, il costrurre con tutto ciò, che è vivo al modo amorfo delle cose impalpabili, vivo come sentimento e pensiero, trarne un uomo che sulla scena si muova. Ed io dico che questa è artificialità e mi ripugna. Dico che la vita non mi si presenta dentro sotto forma di persone e di racconto intrecciato di persone in azione, come breve azionato gioco di diverse persone simboli vivi, gioco alterno e conchiuso come di simboliche note in una musicale combinazione innanzi a me definita. E dico che sa di puerile il trasporre ciò che è dentro di me concreto e vivo, trasporlo nella forma goffamente convenzionale di un materiale simbolo. [...]
[...] Dico che mi ripugna incarnare (diluire, annegare, rabberciare, sfigurare, artificialmente trasporre), ciò che vive dentro di me senza incarnazione nessuna. Dico che ciò non è esprimere; che ciò è un modo di schiavitú spirituale che soffoca la matura complessità dell'anima nostra. Brevità d'espressione per una brevità abitudinaria di spirito. La complessità libera e nuova dello spirito nuovo dovrà quindi crearsi la libertà delle forme".

Alcuni esempi di una prosa lirica marcata dalla brevità (si tratta infatti di testi di poche pagine) sono, oltre a *Remozione*, *Pure sviste*[7] di Fabrizio Scaravaggi, *Le tentazioni del caos*[8], *L'ombelico del maligno*[9] e *La settima guglia*[10] di Carla Ragni, *Discordo*[11] di Gilberto Isella, *Mia bella signora*[12] di Salvatore Maria Fares. Del resto un'intera casa editrice, la Ulivo di Balerna, sembra aver fatto una scelta di campo in favore di questo genere.

La scelta del lirismo e della soggettività, ai quali si accompagna spontaneamente uno stile difficile, ermetico, non si limita ai testi brevi e impera in altri generi, tradizionalmente meno portati ad accoglierla. Anche nei libri di viaggio o nei romanzi storici, per esempio, si privilegia l'autoanalisi psicologica rispetto al racconto o alla descrizione paesaggistica o storica. Tra i primi si possono citare *Baltica. Appunti di viaggio*[13] di Gilberto Isella e *Inseguiti dal tempo. Frammenti svizzeri*[14] di Mattia Mantovani; tra i secondi *Il granducato di ***, storia di un ufficiale di carriera*[15] e *La nebbia vuota*[16] di Pierre Codiroli e *Sentieri di vetro*[17] di Renato Martinoni.

La densità della prosa lirica e la ricerca stilistica convincono a pieno quando sono compensate dall'ironia e dalla leggerezza di tono, come nei racconti di Mario Giudici riuniti in *Piú di nove racconti*[18] o in quelli di Luciano Marconi in: *La casa d'aria*[19], *La donna-ragno*[20], *Homunculus albus*[21], *Lui*[22] e *Il fiore del desiderio*[23]. Altrove romanzi molto ambiziosi, quando persuadono, persuadono nonostante l'estetismo, nonostante un'eleganza della prosa che alla lunga avrebbe potuto diventare stucchevole: si pensi a *La luna nella Senna. Monumento all'inutile*[24] di Marco Alloni, a *Inganno turrito*[25] di Mattia Cavadini o a *Macocc. Quasi come libro*[26] di Carla Rossi Bellotto, tre opere di giovani di cui si parlerà ancora in questo articolo.

---

7 Casagrande, Bellinzona 1989.
8 Del Leone, Venezia 1993.
9 Ulivo, Balerna 1995.
10 Ulivo, Balerna 1996^2.
11 Dadò, Locarno 1993.
12 Sperling & Kupfer, Milano 1999.
13 Ulivo, Balerna 1999.
14 Dadò, Locarno 1993.
15 Giampiero Casagrande, Lugano 1989^2 (edizione riveduta. La prima è uscita presso Grandini, Pisa 1985).
16 Edizioni del Leone, Venezia 1995.
17 Edizioni del Leone, Venezia 1998.
18 Casagrande, Bellinzona 1995.
19 Casagrande, Bellinzona 1994.
20 Ulivo, Balerna 1995.
21 Ulivo, Balerna 1995.
22 Ulivo, Balerna 1996.
23 Ulivo, Balerna 2000.
24 Casagrande, Bellinzona 1990.
25 Casagrande, Bellinzona 1995.
26 Casagrande, Bellinzona 1994.

L'impegno politico e la critica sociale sono quasi del tutto assenti. Le poche eccezioni sono *Dietro il paravento*[27] di Manuela Benuzzi-Billeter, che ha per tema, tra gli altri, la denuncia della condizione femminile nella Spagna di Franco (si tratta di un'autrice che ha pubblicato in Ticino ma è di origine spagnola e vive nella Svizzera tedesca) e due volumi di racconti di Marco Cassinari, critici verso la realtà ticinese: *Italos*[28] e *Ucciso in Ticino 25 anni fa*[29]. In altre opere l'impegno politico o sociale è bonario o di maniera. Resta poco della carica eversiva e dell'impegno satirico di scrittori ticinesi piú noti (Giovanni Orelli, Alberto Nessi, Enrico Filippini).

Il panorama alienante è confermato dall'ampio numero di romanzi comici, che scelgono bonarietà, surrealismo e bizzarrie in luogo di un umorismo piú aggressivo. Alcuni titoli: *Mughetto. L'inebriante profumo della truffa*[30], *Switzerland. Quo vadis?*[31] e *Wolfgang Schongestorben è stato ucciso?*[32] di Carlo Steiger; *Innamorata della luna*[33] e *Nel mondo dei sogni*[34] di Gianna Parola; *La vetrina dell'ornitologo*[35] e *Crociera bestiale. Narración larga y ensúbriga*[36] di Ennio Maccagno; *C'era una volta il Natale*[37] di Giuseppe Veronese; *Baristi si nasce*[38] di Alberto Moccetti.

Anche linguisticamente si nota uno scarso contatto con il reale e con la storia. Mentre per ciò che riguarda la struttura narrativa si è piú arditi, a volte sacrificando la leggibilità e il racconto, e pochi sono i romanzi edificati tradizionalmente, ottocentescamente con un gioco di trama e di *suspense*, quasi mai vi è una ricerca linguistica, neppure verso la regionalizzazione (un'eccezione è *Venendo di Fiandra*[39] di Maria Luisa Pedotti-Polar). Questo sebbene si parli della Svizzera italiana, territorio in cui i dialetti sono ancora vitali.

Istituire un confronto con la Svizzera francese permetterebbe di sottolineare per contrasto alcune caratteristiche della nostra letteratura. La narrativa romanda appare piú legata alla realtà, piú attenta al sociale, piú portata a costruire opere di grande respiro e personaggi a tutto tondo e piú ancorata al territorio.[40]

Si verificheranno ora queste affermazioni piú generali ponendosi un quesito specifico a proposito delle opere narrative recenti svizzeroitaliane. Ci si propone cioè di riflettere sulle

---

[27] Dadò, Locarno 1999

[28] Pedrazzini, Locarno 1991.

[29] La Stalla, Arogno 1995.

[30] Gottardo, Lugano 1993² (1991).

[31] Gaggini-Bizzozzero, Muzzano 1996.

[32] Tipografica SA, Lugano 2000.

[33] Greco & Greco, Milano 1996.

[34] Greco & Greco, Milano 1998.

[35] Casagrande, Bellinzona 1992.

[36] Casagrande, Bellinzona 1999.

[37] Dadò, Locarno 1994.

[38] Dadò, Locarno 2001.

[39] Ulivo, Balerna 1997.

[40] Cfr. GIUDICETTI, *Alcune caratteristiche della narrativa della Svizzera italiana negli anni '90.*

concezioni della parola e della scrittura messe in scena in quei racconti e romanzi. Alcune delle domande a cui si cercherà di rispondere sono: che ruolo si assegna, a livello del mondo raccontato, al linguaggio, all'arte e alla letteratura? Qual è il rapporto tra arte e vita? Quale concezione dell'arte e della letteratura difendono i numerosi personaggi-artisti?

Nella risposta a queste domande si prenderanno in considerazione anche alcune opere di autori letterariamente piú anziani e anche pochi brani non narrativi.

3. I narratori o personaggi-scrittori

Un primo segnale del ruolo prioritario accordato alla letteratura e all'arte anche nel mondo narrato è quello dell'alto numero di personaggi o narratori che sono a loro volta artisti o scrittori, il che è anche un indizio, sovente, di autobiografismo, coerente con la difficoltà di inventare e costruire storie.

Alcuni esempi di personaggi e narratori artisti e scrittori sono il poeta che si finge morto tra i personaggi principali di *Crociera bestiale. Narración larga y ensúbriga*[41] di Ennio Maccagno; l'io scrittore e chiaramente autobiografico di *Salva col nome...Claudia*[42] di Mario Giudici, libro meno riuscito del precedente dello scrittore, la silloge *Piú di nove racconti*[43], costituita da fiabe fantasiose e meno direttamente legate al tema artistico; un pittore appare nei racconti *Ucciso in Ticino 25 anni fa*[44] di Marco Cassinari. Il protagonista probabilmente autobiografico di *Oltre*[45] di Alexandre Vigoni è pittore e regista. Jan De Vries è il quattrocentesco pittore fiammingo protagonista di *Venendo di Fiandra*[46] di Maria Luisa Pedotti-Polar, che contiene una parabola del potere dell'arte: un ritratto di De Vries rivela a un cardinale, che per questo la ucciderà, la malvagità di Usellina, sua giovane amante.

Il pittore «di poca fama»[47] Giovanni Coster è il protagonista del racconto principale di *Il dipinto murato e altri racconti brevi* di Enrico Diener. In un altro racconto della raccolta, *San Francesco parla agli uccelli*, la parola umana appare meno leggera del canto degli uccelli, una constatazione sui limiti del linguaggio che appare spesso proprio negli autori che maggiormente sembrano puntare su di esso. In *La voce ritrovata*[48] di Florinda Balli, oltre a uno scrittore parigino che aiuta la protagonista a trovare la via per un viaggio nel passato (si tratta di un romanzo parzialmente fantascientifico), appare il canto di un uomo del '700, che smette di cantare perché ha paura della propria voce. In *La ragazza in frac*[49], romanzo collettivo e anonimo, la protagonista è una direttrice d'orchestra.

---

[41] Op. cit.

[42] Hefti, Milano 1998.

[43] Op. cit.

[44] Op. cit.

[45] Pedrazzini, Locarno 1988.

[46] Op. cit.

[47] Enrico Diener, *Il dipinto murato e altri racconti brevi*, Casagrande, Bellinzona 1993, p. 11.

[48] Lyasis, Sondrio 1998.

[49] Firmato Ermes. I Cameristi, Lugano 1999.

Un esempio piú noto è *Tutti discendono*[50] di Alberto Nessi, nel quale l'io fin da quando frequenta la Magistrale è dipinto come il difensore di una poetica realista. Infatti in quella scuola è mal visto e censurato dagli insegnanti perché scrive storie crude e usa parole come «seni». Alla concezione realista, poco presente negli scrittori piú giovani, si accompagna comunque la valutazione dell'arte come la ragione prima di vivere, tratto questo comune anche alle nuove leve: cosí l'io parla di un'arte poco conosciuta nella vita di provincia ticinese ma che «prometteva bellezza, eros e inquietudine, cose per le quali valeva la pena di vivere»[51].

4. La parola come divertimento: nichilismo e scrittura lirica

> *Nichts ist gefährlicher für den Künstler als die Überschätzung der Kunst*[52].
>
> (Friedrich Dürrenmatt)

> *Cuando un poeta te pinte en magnificos versos su amor, duda. Cuando te lo dé a conocer en prosa, y mala, cree*[53].
>
> (Gustavo Adolfo Bécquer)

La parola viene manipolata a scopi ludici, un po' come il «dialetto per diletto» di cui parlava Giuseppe Antonelli (cfr. nota 1), in tutti i romanzi di tendenza comica che si sono citati. La lingua spagnoleggiante-gaddiana di Ennio Maccagno in *Crociera bestiale*, le freddure dei romanzi di Gianna Parola e l'atteggiamento linguistico dei personaggi di Carlo Steiger. In *Mughetto. L'inebriante profumo della truffa*[54] la parola è usata dai personaggi principali in contesto ludico; cosi la figura piú bislacca, l'elefante-maggiordomo Le Corbusier[55], parla latino e spagnolo e cita Neruda. Durante l'altrettanto bizzarro processo, a cui il giudice arriva in monopattino e a cui una giornalista assiste dal lampadario, un testimone botanico-filosofo spiega come si diverta a usare baroccamente il linguaggio:

> Quindi, attraverso il mughetto, Quaranti può perseguire un'altra politica diversa da quella solita, la politica di sapersi estraniare dai valori materiali che gli vengono forniti dalla banca al punto di spossessarsene per un mughetto. Con ciò voglio dire che abbandona il governo della banca per un fiore, che per lui è un simbolo. Signor presidente, esponendo questi concetti, mi diverto un mondo[56].

---

50 Casagrande, Bellinzona 1990² (1989).

51 *Ibidem*, p. 60.

52 *Vom Sinn der Dichtung in unserer Zeit*, in *Literatur und Kunst. Essays, Gedichte und Reden*, Diogenes, Zürich 1980, pp. 60-69, p. 66, saggio del 1956 ('Niente è piú pericoloso per l'artista che la sopravvalutazione dell'arte').

53 'Quando un poeta ti dipinge in magnifici versi il suo amore, dubita. Quando te lo dà a conoscere in prosa, e cattiva, credi'.

54 Op. cit.

55 Che torna a sorpresa anche in *Wolfgang Schongestorben è stato ucciso?* (op. cit.).

56 Carlo Steiger, *Mughetto*, op. cit.

Nel sistema di valori medio della narrativa svizzeroitaliana degli anni '90, inoltre, la vita non vale la pena di essere vissuta. La prospettiva generale è quella del lamento. Nel terzo tra i *Dialoghi eretici*[57] di Renato Martinoni, Onan conclude vantandosi di non partecipare ad alcuna attività procreatrice e di non generare nuovi infelici:

> Meglio la solitudine, Giuda, meglio il seme disperso sulla terra spaccata dal sole. È come prendere l'oppio dei campi: ti porta dove vuoi, ogni volta che lo desideri, in compagnia di te stesso, e soltanto di te. E nessuno che, un giorno, possa dire che hai messo al mondo, per la follia di un istante, dei poveri infelici[58].

Ulisse nel secondo atto del *Philoctète* di Gide dice a Filotteto: «Ti esprimi bene per uno che soffre» e Valéry: «Una disperazione che scrive non è poi cosí disperata». Cosí nella letteratura svizzeroitaliana l'angoscia di vivere non conduce al suicidio, ma all'esaltazione della scrittura come unico valore. Raramente sono proposte soluzioni per lottare nella vita (da qui il rifiuto della politica e del sociale, ma anche della riflessione su princípi pragmatici da applicare nel mondo) e ci si rifugia invece nella letteratura.

La letteratura diventa di conseguenza anche l'oggetto principale del racconto. Del resto, quello di riflettere su sé stessa è un tratto frequente nella letteratura contemporanea e anche in Ticino già Enrico Filippini per esempio, in un racconto sperimentale degli anni Sessanta quale *Settembre*[59], costruisce tutta la narrazione, metanarrativamente, intorno alle riflessioni del narratore sulla propria scrittura. Carla Rossi Bellotto basa *Macocc. Quasi come libro*[60] su citazioni piú o meno dichiarate da un Borges che appare piú esplicitamente nell'epilogo e che già di per sé simboleggia nell'immaginario dei lettori europei la visione del «mondo come biblioteca». Nel racconto eponimo di *Il culto di Gutenberg*[61] Vincenzo Todisco difende la letteratura, minacciata dalla modernità, attraverso la valorizzazione del libro come oggetto, in una contrapposizione tra fantasia infantile e letteraria da una parte e ragione adulta dall'altra. Carla Ragni in *Le tentazioni del caos* riflette sulla musica, sulla scrittura, sull'arte ribelle di Baudelaire e sull'arte femminile.

Spesso il lamento sul mondo si estende ai limiti della scrittura e dell'arte. Non solamente non è possibile vivere, ma neppure si riesce a raccontare la vita. Neppure da spettatori si può trovare una via (anche se poi, naturalmente, il fatto stesso che si scriva e si scriva scegliendo una scrittura difficile e ambiziosa, rivela che anche questo lamento è spesso di maniera, raramente articolato in una riflessione piú complessa)[62]. È un lamento

---

[57] Ulivo, Balerna 1999.

[58] *Ibidem*, p. 34.

[59] Ora in *L'ultimo viaggio*, Feltrinelli, Milano 1991.

[60] Già citato.

[61] Dadò, Locarno 1999.

[62] Si pensi invece ad alcune tra le ultime opere di Calvino, a *Le città invisibili* o a *Palomar*, che raccontano anche la lotta contro la difficoltà del raccontare, ma senza abbandonarsi al lamento e spostando la riflessione dai limiti della parola, piú logicamente, ai limiti della conoscenza. Ma anche a Grytzko Mascioni, che nella *Nota d'autore* a *La vanità di scrivere* (Book, Castel Maggiore 1992) spiega come la consapevolezza della 'vanità dello scrivere' non debba sfociare nel silenzio (tanto il silenzio arriverà comunque). E in

che ritorna anche in scrittori tra i piú sperimentati del panorama svizzero di lingua italiana. Alcune citazioni da Gilberto Isella e Silvana Lattmann:

> Accordando un violino, una chitarra, ci illudiamo di poter prendere nel laccio l'eco della prima corda che si tese; [...]
> Ma chi ci assicura che quel grido, una volta gettato tra i dirupi del conclave terreno, saprebbe ancora intromettersi nel flusso delle cose senza schiantarsi contro gli scudi di sordità che s'innalzano dalle umane orchestre?[63]

> [una parola che] non nata / strozzata / fu impedita da un muro[64].

> la bocca pensò amore dondolando vocali / ma un uccellaccio sbatté nere ali[65]

> l'unica voce non trovo che cerco[66]

> la mia bocca chiusa al canto[67]

In *Malâkut*[68], sempre di Silvana Lattmann, la verità sembra trovarsi in una sorta di silenzio mistico e in *Deianira*[69] della stessa scrittrice, insieme ad altri racconti che vanno in quella direzione (*Storia di un tentativo di scrittura*; *Corruzione*), c'è *L'isola*, nel quale l'anziana protagonista dice: «Non è vero che la parola sia sacra. Dire questo è antiquato e falso. Il sacro non ha parole. È muto»[70] e in cui appare la «preghiera senza parole»[71] dei monaci buddisti.

5. La coscienza della priorità della letteratura

Che si esalti la letteratura o si lamentino i suoi limiti, essa è al centro del mondo non solo di molti scrittori, come è naturale, ma anche di molte delle loro opere e dei loro personaggi. Questo non sarebbe in sé un difetto estetico se non si producesse in maniera poco consapevole e se la priorità della letteratura sulla vita fosse riconosciuta fino in fondo. In molte opere invece ci si illude di parlare d'altro, senonché l'estetismo tradisce gli scrittori. Per essere piú chiari: è difficile credere alla sincerità della disperazione o della gioia quando la disperazione e la gioia sono espressi con una lingua piú attenta alla sonorità

La notte di Apollo (Rusconi, Milano 1990, p. 84) la riflessione non solo si estende dalla scrittura al pensiero ma prende in considerazione tanto i limiti che la necessità dell'una e dell'altro: "Una piú attendibile chiarità, la ritrovavo piuttosto in Apollo, nel suo esplicito invito a esercitare lucidamente il pensiero, ma solo perché, appena sciolto un enigmatico oracolo, scopra la ridicola verità: che non serve a niente".

63 ISELLA, *Discordo*, p. 18. Cfr. anche p. 21 sulla complessità del mondo non riducibile alla scrittura.

64 SILVANA LATTMANN, *Il viaggio*, Casagrande, Bellinzona 1987, p. 13.

65 *Ibidem*, p. 31.

66 *Ibidem*.

67 *Ibidem*, p. 35.

68 Scheiwiller, Milano 1996.

69 Casagrande, Bellinzona 1998.

70 *Ibidem*, p. 65.

71 *Ibidem*, p. 66.

degli aggettivi che alla precisione del pensiero. Non è strano che alcune delle opere che convincano maggiormente siano quelle che riconoscono compiutamente ed esplicitamente il nichilismo o almeno il minimalismo di fondo e la scrittura come valore primario.

Minimalismo piuttosto che nichilismo o estetismo è quello dei racconti riuniti in *La donna sulla panchina*[72] di Edvige Livello, ma si tratta perlappunto di un minimalismo consapevole. Nei racconti non accade quasi niente ma essi sono riusciti proprio perché tematizzano l'assenza di storia. Anche quando c'è una morte, come in *L'anatra*, questa impedisce a una vecchia di scoprire che la sua amica anatra è stata uccisa da ragazzi di quartiere e rende cosí impossibile la tragedia.

Di nichilismo si può parlare per il romanzo *La luna nella Senna*[73] di Alloni. Già il sottotitolo *Monumento all'inutile* è indicativo. Il protagonista è ancora una volta uno «scrittore», che vive da solo a Parigi, non è andato al funerale del padre ma vive dell'eredità dopo aver vissuto cinicamente di sciocchezze giornalistiche. Lo scrittore è creazione del «Tale», che scrive a sua volta e la cui vita è fatta di sofferenze. Infine c'è l'«Uomo», personaggio un po' nietzschiano[74] inventato dallo Scrittore e unico a vivere una storia d'amore nel romanzo. È la costruzione inversa a *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Calvino, nel quale la storia d'amore e il matrimonio finale tra il lettore e Ludmilla si trovano al livello della cornice, il piú esterno e vicino al reale, mentre in *La luna nella Senna* l'amore è sepolto sotto tre strati di scrittura (la creazione dello Scrittore, la creazione del Tale, la creazione di Alloni). È lo Scrittore a esprimere la poetica piú precisa. Egli dichiara la necessità di perseguire una scrittura assoluta, che parli del Tutto e non dei temi minori:

> Sí, il Grande Tuffo dell'uomo sopra la Luna nella Senna, il suo scomparire fulmineo in essa afferrando il Tutto senz'altro pensare. Tutto e Luna. Morte e Luna contemporaneamente. Altro che temi minori! Altro che pianure desolate e compromessi e adeguamenti! Via! Luna! Morte! Annegamento! Tuffo nell'assoluto![75]

Parlare di grandi temi non significa parlare del mondo, ma della morte, unica verità. Amicizia, sacrificio ed etica sono illusioni. Ogni fede e ideologia è fustigata[76].

Allo stile è assegnato il compito di esprimere la morte (anche se al di là di questo programma, che nel romanzo arriva abbastanza presto, lo stile cambia di fatto solamente nelle ultime pagine, nella quarta parte, dal titolo *Il dominio della fantasia*):

> (Il linguaggio usato d'ora in poi, fino all'incontro con l'uomo, sarà tendenzialmente sgrammaticato senza essere sgrammaticato, tendenzialmente ambiguo senza essere ambiguo, e assolutamente libero. Al concetto di «acquisizione di morte» deve accompagnarsi il suo ritmo: passività e indifferenza verso tutto ciò che è vita. Pertanto

---

[72] Casagrande, Bellinzona 1997.

[73] Op. cit.

[74] Soprattutto zarathustriano. Cfr. *Ibidem*, pp. 256-257, dove Nietzsche è un riferimento esplicito.

[75] *Ibidem*, p. 134.

[76] Cfr. *Ibidem*, pp. 153-154.

> si comunica al lettore di tener presente che tale linguaggio di morte, libero libero, avrà per la logica una pietà relativa)[77].

Lo Scrittore non trova una soluzione neanche nella morte, comprende che «la coerenza è dei morti!»[78] e che da adulti bisogna vivere «nella vita»[79], ma crede poco in questa conclusione razionale e difende fino all'ultimo il distacco della letteratura. Nel finale il narratore esprime la speranza di poter trovare alternative in futuro, nel caso contrario come scrittore, dice, non potrà evolvere. Scrivendo questo, Alloni dimostra la propria consapevolezza dei pericoli estetici generati da un sistema di valori che ponga la letteratura e la parola in primo piano.

L'ultimo romanzo sul quale ci si sofferma è *Inganno turrito*[80] di Cavadini. Il tono lirico, ispirato a Manganelli, a volte appare eccessivamente estetizzante, ma il romanzo affronta fino in fondo il sistema nichilista da cui nasce. La distruzione è la premessa per cercare la verità:

> Farsi carnefici, antropofagi, distruttori, questo era l'insegnamento, questo il prezzo della salvezza, questo *le salut*. Sicché presi anch'io dall'appestata mensa lorda di sterco ed al pari delle arpíe, anch'io provai soddisfazione nello sgombrare civiltà, nel maciullare con ferocia, nell'osteggiare eroismi[81].

Il delirio è il «solo ordine, l'unico cardine che [può] mantenere perlomeno in sospeso l'assurda macchina dell'universo»[82], la follia è «affrancamento dalla vita»[83] e a un certo punto anche il linguaggio viene distrutto e scomposto:

> tutto sembrava essersi perduto in coacervi di calce e zinco: la scienza, il poema, l'arte erano d'uno sul fondo inscandagliabile della notte.[84]

Il protagonista incontra alcuni esseri surreali che parlano una lingua babelica:

> Lo spettacolo fu dei piú atroci, urlato a squarciagola per la disperanza di rompere l'impossibilità del Dire, di trasmettere l'intrasmissibile dell'esperienza, singhiozzato, a tratti in pancia soffocato, quindi vomitato fuori nel bisogno di condividere, spartire quel luogo d'elezione, ove il delirio regna imponendo e proponendo la conoscenza di ciò che deve essere conosciuto, il fuori-di-sé ch'è al tempo tenebra e luce[85].

La scomposizione della lingua è una messa in scena della difficoltà di raccontare,

---

[77] *Ibidem*, p. 218.
[78] *Ibidem*, p. 297.
[79] *Ibidem*.
[80] Op. cit.
[81] *Ibidem*, pp. 32-33.
[82] *Ibidem*, p. 34.
[83] *Ibidem*.
[84] *Ibidem*.
[85] *Ibidem*, p. 55.

ma nella difficoltà di trovare un senso al reale la lingua e la ricerca letteraria restano l'unico valore sostenibile, anche quando la letteratura può parlare solamente di morte. Le iniziali delle fiere incontrate dal protagonista sul suo cammino formano la scritta *In articulo mortis*.

Il «raccontare è solo un'evasione, un vivere vicario e surrettizio»[86], ma rimane comunque un «impegno, il solo che abbia giustificato da sempre questo mio lento morire tra i vivi»[87].

[86] *Ibidem*, p. 66.

[87] *Ibidem*.