

Giuseppe Panella



N. 14

**ANATOMIA DEL ROMANZO-SAGGIO:
IL CASO DI *FRATELLI D'ITALIA* DI
ALBERTO ARBASINO**

(C) 2009 Giuseppe Panella

RETROGUARDIA

quaderno elettronico di critica letteraria a cura di Francesco Sasso

“Allora rientrai in casa e scrissi. E’ mezzanotte. La pioggia percuote i vetri. Non era mezzanotte. Non pioveva affatto”

(Samuel Beckett, *Molloy*, ultima pagina)

1. La tentazione del romanzo-saggio è sempre stata endemica nel Novecento letterario.

Le grandi esperienze narrative del secolo appena trascorso possono ritrovarsi in questa categoria il cui statuto, pur essendo sfuggente, è tuttavia saldamente radicato in alcuni momenti ancora non superati della sua sperimentazione in concreto (si pensi a Musil e al suo *L'uomo senza qualità* o al Proust “filosoficamente” costituito da *Il Tempo ritrovato*).

La scelta di adottare la forma linguistica del romanzo-saggio in prospettiva metanarrativa cui legare le sorti del romanzo in Italia è sicuramente una delle soluzioni più radicali adottate da Alberto Arbasino durante la sua ormai lunga attività di scrittore e “critico della cultura”. Al suo privilegiamento di questa dimensione letteraria¹ hanno indubbiamente contribuito una serie di influenti linee-guida nell’ambito della discussione novecentesca sulla sorte e sulla forma del romanzo quale genere letterario privilegiato. Una di esse è sicuramente quella che poteva ritrovare nelle conferenze sul destino del romanzo moderno tenute da uno degli autori da lui più amati e apprezzati fin dagli anni delle sue letture “di formazione”² e cioè Edward Morgan Forster³.

Nel 1963, nelle prime pagine del suo gigantesco affresco sull’Italia contemporanea, Arbasino esordisce proprio con una lunga serie di conversazioni critiche sulle possibilità residue rimaste al romanzo come forma espressiva privilegiata dell’indagine sulla Modernità.

Prendendo posizione sulle possibilità ulteriori della scrittura narrativa e sulle prospettive future del romanzo in Italia, Antonio (nel 1976 Arbasino gli cambierà nome in Andrea pur lasciandolo, tutto

¹ Scrive lo stesso Arbasino in *Certi romanzi* (Torino, Einaudi, 1977[2 ed]): “Ogni autore letterario del Novecento [...] si sente *dimezzato* fra la narrativa ‘pura’ alla quale manca ormai un “centro”, e una pratica saggistica anche troppo lucidamente *critica*, rispetto ai mirabili coacervi ‘bouvardiani’ dell’integrazione frammentaria *totale* di Musil e Proust e Joyce, e ai miracolosi ‘assoluti’ nella disperazione di Kafka e Gadda e Beckett, e al pastiche supremo di Borges e Nabokov e Bulgakov... mentre dilaga, epidemico, emblematico, questo morbo del Disagio del Narratore, tra le versioni personali diverse del Journal sull’impossibilità del Romanzo, e sulla rappresentabilità del Romanzo sul Romanzo... mentre i vecchi romanzi tipicamente ‘prosastici’ di Balzac o Dickens proseguono la loro carriera trasformandosi in opere di poesia ... e vengono insistentemente indicati come modelli narrativi soprattutto le ‘anatomie’, gli elenchi, i catechismi, gli inventari, le ‘note’ che costituiscono il vero contenuto formale di un’operazione narrativa ... [...] Al romanzo-saggio ho spesso pensato come a una seducente applicazione della comoda e forse ingiusta e probabilmente folle teoria di T. S. Eliot sulla “dissociazione della sensibilità” (pp. 50 e 73).

² Sul periodo di formazione culturale e sulle letture giovanili di Alberto Arbasino, cfr. Elisabetta Bolla, *Invito alla lettura di Arbasino*, Milano, Mursia, 1978 e il mio profilo di *Alberto Arbasino*, di prossima uscita nella collana “Scrittori in corso” della Cadmo Editrice di Firenze.

³ Cfr. Edward M. Forster, *Aspetti del romanzo*, trad. it. di Corrado Pavolini, prefazione di Giuseppe Pontiggia, Milano, Garzanti, 1991, p. 40: “[...] sì ... il romanzo racconta una storia. Questo è l’aspetto fondamentale di un romanzo, senza di cui non potrebbe esistere. E’ il massimo denominatore comune a tutti i romanzi, e preferirei che non lo fosse, che l’elemento comune fosse un altro: la melodia, l’intuizione della verità, non questa bassa espressione atavica. Infatti, più consideriamo la storia (la storia che sia una vera storia, badate), più la sfrondiamo delle cose più belle che le crescono intorno, e meno vi troveremo da ammirare. Una storia si sviluppa come una spina dorsale, o meglio come una tenia, perché il suo inizio e la sua fine sono del tutto arbitrari. E’ immensamente vecchia: risale all’epoca neolitica, forse alla paleolitica. Già l’uomo di Neanderthal ascoltava storie, a giudicare dalla forma del suo cranio”.

sommato, abbastanza simile a quello che era) che è, insieme all'Elefante, uno dei due protagonisti principali di un romanzo che probabilmente non ha affatto e non vuole avere protagonisti, confessa:

«"Bisognerebbe scriverlo, sì. E in fondo è anche giusto," fa Antonio tranquillamente. "Ma mi sembrerebbe di andare indietro. E mi vergogno, in un certo senso. E' inutile cercar di pretendere che il romanzo sia un'altra cosa. Preferiremmo tutti che fosse un'altra cosa. Avventura stilistica. Ricerca della verità. Colloquio con noi stessi senza testimoni. Gogna dei capricci d'una società che ci fa vomitare. Ma non lo è. E' (scusami tanto) un romanzo. Cioè soltanto una narrazione di fatti. Più o meno rozza o sofisticata o tendenziosa. Ma in sostanza sempre il medesimo affare che per quanto si vada indietro anche molto prima di Omero non è mai cambiato in niente. E ha ragione Forster, si capisce, a sostenere che si è ancora lì tutti quanti nella condizione del marito di Sheherazade, che si domanda 'e adesso cosa succede?' Oppure della tribù intorno al fuoco. Per un po' sta a sentire il narratore. E poi, una delle due: o si addormenta, o lo ammazza. Non per niente, il romanziere, lo ammazziamo ogni giorno. E non si salva certo trasformandosi in macchina fotografica o addobbandosi di imagerie e sensiblerie o mettendo il martedì prima del lunedì e la colazione dopo la cena. Il suo esercizio, poi, se non bada a raccontare dei fatti senza troppi escamotages, semplicemente non è più un romanzo"⁴.

E poi, dopo una serie di considerazioni sulla natura ben definita del romanzo come macchina narrativa, aggiunge:

«Un quadro o una sinfonia vanno benissimo, finché non pretendono di fare anche digerire oppure votare per un partito politico. Così un romanzo o una commedia si arricchiranno – non possono non arricchirsi – per l'aggiunta d'ogni elemento ideologico o scientifico". Più che all'abuso di sociologia e di psicanalisi penserei per esempio alle discussioni di teoria musicale nel 'Doktor Faustus', al sottofondo politicante del 'Leuwen' e dei 'Demoni'. Anzi, il romanzo-saggio, la finta autobiografia 'truccata' sono l'unica forma narrativa che mi interessi veramente oggi. Ma non oltre un certo limite. Gli elementi extra-narrativi bisogna proprio che siano subordinati alla 'trama'; mai il contrario. Per questo continuo a battere la testa sul romanzo 'tradizionale' e non riesco a liberarmene, anche se poi in pratica mi diventa un'altra cosa. E la finalità del romanzo o del dramma dovrebbe essere prima di tutto il *divertimento*. Peccato solo che 'divertimento' in italiano sia una parola sospetta, che odori tanto di avanspettacolo. Andrebbe usata in senso più alto, più esteso. Come 'entertainment', ma ancora più nobile. Fino a comprendere Mozart, Orazio, le Alpi»⁵.

Il rapporto con la prospettiva teorica di Forster è netto; eppure c'è qualcosa di più e anche di originale in questo manifesto arbasiniano per il romanzo italiano che ancora non c'è rispetto alle richieste avanzate dal critico di Cambridge sulla necessaria corrispondenza del romanzo alla sua natura di racconto fatto per interessare e tenere desta l'attenzione degli ascoltatori-lettori.

La novità è costituita dal fatto che per Arbasino il racconto di per sé non è più possibile né è possibile proporlo da solo come unico ingrediente per il piatto destinato al palato dei suoi futuri e possibili delibatori. Il romanzo deve essere un romanzo-saggio o non sarà: questo sembra venir fuori dalle dichiarazioni di Antonio (Andrea) quando sostiene che il romanzo è morto perché il romanziere, nonostante i suoi travestimenti da "macchina fotografica" (realismo e "Nuova

⁴ Alberto Arbasino, *Fratelli d'Italia*, Milano, Feltrinelli, 1963, pp. 37-38.

⁵ Alberto Arbasino, *Fratelli d'Italia* cit., p. 38.

Oggettività”, soprattutto, ma anche l’*école du regard* emergente e il neo-realismo agli sgoccioli) e da “viaggiatore nel tempo” (che scompagina la cronologia naturale o i tempi consueti del narrare in nome della logica ‘interna’ dei personaggi e della vicenda – da Virginia Woolf a Dos Passos al Sartre de *Il rinvio* e de *La morte nell’anima*), è ancora arenato nella sua condizione di scrittore metaforicamente dibattuto nella scelta delle immagini e dei sentimenti da illustrare piuttosto che da descrivere, da illuminare piuttosto che da utilizzare nel corso della sua ricerca letteraria. La capacità di ri-creare o di ri-sentire sensazioni o ricordi non bastano, di conseguenza, a permettere allo scrittore dotato di essa e della sua *allure* di riuscire a scrivere una “vera” storia.

Il romanzo deve *sempre* dire, però, qualcosa di più di un saggio e, nello stesso tempo, deve riuscire ad andare al di là di se stesso: il romanzo-saggio, quindi, sembra ad Antonio (Andrea – Arbasino? anche se credo proprio di no) l’ultima sponda da raggiungere, l’ultimo sentiero da percorrere, l’ultima carta da giocare se non si vuole rinunciare alla scrittura romanzesca narrativa.

Del romanzo ‘tradizionale’ Arbasino è sicuro che sia stato già da tempo suonato il requiem funebre definitivo⁶; nel romanzo-saggio, invece, crede ancora e in esso si cimenterà seguendo delle modalità che illustra vivacemente e a più riprese nel prosieguo del ‘viaggio in Italia’ dei protagonisti del suo *Fratelli d’Italia*:

«”No. Senti qui... Il romanzo essendo quello che è...” “Quello che è, cosa?” “Sì. Una narrazione di fatti. Negata alle aperture del saggio, ai trasformismi del cinema. Rimane sempre il più elementare e terra-terra dei generi. Anche se poi è uno dei più difficili. Forster, quando non vuol dire ‘generi’, preferisce chiamarli ‘organismi letterari’. Ma è lo stesso: la ‘narrazione di fatti’ rimane pur sempre il più elevato fattore comune di una quantità di sublimi opere, estremamente diverse l’una dall’altra, e note appunto come romanzi”. “Dietro Forster, però” osserva Jean-Claude⁷, “c’è la tecnica narrativa di tanti autori ‘convenzionali’ dell’Ottocento... come dietro Conrad. Il famoso esempio su Dickens ... In un capitolo si fa sfoggio di onniscienza per quello che riguarda tutti i personaggi. In un altro si fanno le cose solo in parte. Cioè si considerano certi personaggi dall’esterno, e certi dall’interno, ‘anema e core’. Poco dopo si cede la penna a uno di loro, che esprime delle

⁶ “Il romanzo tradizionale muore nel 1881, a metà dei *Fratelli Karamazov*, verso le tre del pomeriggio. Veramente già verso mezzogiorno qualcuno comincia a avvertire “qualche cosa”. Ma nessuno osa comunicarlo ad altri; tacciono “per riguardo”. Entrano ed escono tenendo il sospetto per sé. Si deve ad un’osservazione di Mary McCarthy sui miracoli nei romanzi l’illuminante identificazione fra l’odore di padre Zosima e l’odore “naturale e generico” del romanzo. Ma già Flaubert doveva aver percepito “qualche cosa di anormale”: se è vero come ha constatato testi alla mano René Descharmes fin dal 1920 che *Madame Bovary* è soltanto una prova generale per il *Bouvard et Pécuchet*: costruita mimando i romanzi sentimentali che l’Anti-eroina “potrebbe aver letto”, mettendole in bocca nei dialoghi più intensi le più imbecilli *idées reçues* prese ‘di peso’ dagli articoli del *Dictionnaire* ... Padre Zosima è dunque morto “in odore di santità”, il cadavere è pronto per la sepoltura dentro la sua bara nella stanza più grande, e a qualcuno che propone di aprire le finestre non si risponde neanche, pare indelicata e inopportuna l’idea che un cadavere simile possa decomporsi e puzzare. [...] Alle tre arrivano i becchini. Ma che orrore! Sono Bouvard e Pécuchet! (del 1881 anche loro). Gli astanti rimangono altro che *di sasso!* (“A questo punto ogni onest’uomo ha il diritto – esclama infatti Thibaudet, e sul serio – di restare *di ghiaccio*, e di rifiutarsi di seguire Flaubert nel suo temerario disegno!”). (Alberto Arbasino, *Certi romanzi* cit., pp. 46-47).

⁷ Si tratta di un personaggio che rappresenta la dimensione contemporanea della scrittura (in qualità di giovane scrittore francese in crisi) che utilizza la critica letteraria quale “materiale di riporto” per la pratica della letteratura. I suoi interventi servono a movimentare, in sostanza, i monologhi di Antonio (Andrea).

considerazioni estremamente soggettive. E più avanti ancora si arriva magari all'eccesso che tutti i personaggi siano al corrente di un segreto, e se lo sussurrino con circospezione lasciando all'oscuro fra tutti proprio il lettore. Così per duecento pagine questo viene trattato da stupido. Ignora per esempio che la vergine perseguitata⁸ è la figlia d'un ricco talmente potente ... che se lo venissimo a sapere in tempo anche noi non ci importerebbe più niente delle sue peripezie ... E anche Faulkner nel suo piccolo ...". "Si capisce," fa Federico. "Se non ci si ponessero dei limiti, volontari, rigorosi, questo sì, questo no, non sarebbero potuti esistere né l'ottava rima, né il capitello corinzio, né il valzer. Senza i limiti del romanzo storico, Renzo e Lucia troverebbero pronto un Ippogrifo sulla Milano-Laghi. Senza le convenzioni del poema cavalleresco, bevendo alla fontana dell'amore e dell'oblio non succedrebbe proprio niente. E le Mie Prigioni potrebbero in qualunque momento trasformarsi nel Conte di Montecristo, se fossero un po' disposte a slittare dall'edificante nel temerario ... Saranno anche pregiudizi, ma il fatto stilistico si decide lì, nelle scelte negative. Dovreste saperlo ...". "Da parte mia", fa Antonio, "mi pareva giusto 'montare' con qualche violenza la realtà vera in commedia, perché trovo che esprima meglio delle altre 'forme' il plot e insieme la sua 'morale'. Un personaggio secondario come testimonio-narratore, come Marlow in Conrad e come del resto nei 'Demoni' e nel 'Grande Gatsby'. E continue conversazioni per rendere sempre più legittimo l'uso dell'italiano parlato... presentandolo come se fosse la lingua più sottile e più duttile del mondo Senza nodi, senza cartilagini ... la più facile da adoperare ... nuovissima ... »⁹.

La precedente e chilometrica citazione da *Fratelli d'Italia* aveva lo scopo di sintetizzare nell'ampio arco della declinazione della specie-romanzo le ipotesi di lavoro di Arbasino nate e sviluppatesi a partire dalla lettura di Forster: l'idea che il romanzo abbia bisogno di un inizio, di uno sviluppo e di una fine consequenzialmente collegati gli uni agli altri¹⁰ si sposa alla necessità della sua dinamica trasformazionale sempre vigente, sempre in atto. La scrittura di un romanzo – ammonisce Arbasino – è un fatto di determinazione stilistica personale, di forza espressiva raggiunta attraverso la propria forza di volontà. Lui stesso sarà mai uno scrittore "naturale", ma la sua ambizione è quella di essere un 'tessitore', un costruttore di storie, un abile rifinitore di giochi di pazienza pressoché infiniti.

2. Ciascuno pone dei limiti a ciò che vuole fare, si misura con se stesso e con le proprie possibilità soggettive ed oggettive e trasforma il materiale di cui dispone articolandolo secondo sequenze stilistiche precise e predeterminate. Le regole e le connessioni che muovono e fanno articolare adeguatamente il plot sono stilistiche, non ideologiche o puramente morali: la forza dell'esperimento linguistico è tutta nel suo essere capacità di cogliere le trasformazioni della lingua,

⁸ L'allusione al saggio di Aleksandr Veselovskij sul tema tipico della "fanciulla (di solito vergine e martire) perseguitata" è emblematica (cfr. il volume dedicato a questo tema a cura di D'Arco Silvio Avalle, *La fanciulla perseguitata. Veselovskij-Sade*, Milano, Bompiani, 1977).

⁹ Alberto Arbasino, *Fratelli d'Italia* cit., pp. 49-50.

¹⁰ Scrive Forster a questo riguardo: "Ora giungiamo a un aspetto assai più elevato: l'intreccio, e l'intreccio, invece di trovare gli esseri umani più o meno tagliati a seconda delle sue esigenze, come nel dramma, li trova enormi, indistinti, intrattabili, e per tre quarti nascosti, come iceberg. Invano l'intreccio indica a queste creature informi i vantaggi del triplice procedimento, nodo, crisi e scioglimento, così persuasivamente esposto da Aristotele. Poche di queste creature hanno la forza di alzarsi in piedi e di prestarsi al gioco: il risultato in tali casi è un romanzo che avrebbe dovuto essere un testo teatrale" (Edward M. Forster, *Aspetti del romanzo* cit., p. 93).

le sue connessioni mancanti, le sue potenzialità ancora segrete, le sue disponibilità a riempire vuoti di senso rimasti inesplorati e tuttora vigenti.

Inoltre, per Arbasino, la logica dei personaggi è sempre quella combinatoria della loro dislocazione lungo tutto l'arco della diegesi: i personaggi sono funzioni narrative, più che creature viventi; sono marionette nelle mani del loro creatore (come Bouvard e Pécuchet o Murphy e Malone e Molloy nei romanzi di Beckett) e non *characters* autonomi e viventi, a tutto tondo.

Più che altro sono voci che esprimono il mondo del loro ideatore; sono espressioni non dissonanti delle sue possibilità creative nel collegare artificio a realtà e verità a menzogna.

Infine, in essi la conoscenza del mondo che li circonda, del proprio passato e del proprio futuro è assai limitato: il loro ruolo è quello di vivere alla giornata e di rendere, con la loro *parlerie*, possibile all'autore il non intervenire ricorrendo alla fastidiosa e sovrana naturalezza del narratore onnisciente del passato appena conclusosi con la morte del 'romanzo tradizionale'.

I personaggi (così come i romanzi) che Arbasino analizza e mette in scena nei suoi romanzi-saggio sono legati alla stessa logica della metamorfosi letteraria che "potrebbe trasformare" le *Mie Prigioni* di Silvio Pellico nel *Conte di Montecristo* di Alexandre Dumas. Dal classico "romanzo di formazione" (come *Fratelli d'Italia* sembra voler essere fin da subito e poi non si rivela) si passa subito al romanzo *on the road* alla Kerouac e dal romanzo-saggio alla *Doktor Faustus* si giunge al romanzo-sciocchezzaio-*poubelle* definitorio ed enciclopedico della lingua e del sapere contemporanei alla *Bouvard et Pécuchet* di Flaubert; così i suoi personaggi¹¹ (e non solo quelli di *Fratelli d'Italia*) sono espressione di altrettanti punti di vista e di altrettante possibilità di vita del romanzo come forma espressiva più che figure di uomini e donne in carne ed ossa.

¹¹ E' probabile che il non rendere psicologicamente evidenti e connotati i suoi personaggi derivi ad Arbasino dall'ammirazione (mai smentita) che nutre per una scrittrice, Ivy Compton-Burnett, che in Italia non ha mai avuto molta fortuna (nonostante le traduzioni fatte ne abbiano coperta quasi tutta la produzione maggiore). Nella sua *Introduzione* alla ristampa di uno dei romanzi più importanti della Compton-Burnett, infatti, egli annota: "Tutti i suoi personaggi parlano nello stesso modo – padroni e servi, vecchi e bambini – con un'allarmante affinità di fraseggio, senza mai alzare la voce, senza mai dir "pane al pane", e comportandosi costantemente come nel 1890, quantunque la trama d'ogni libro finisca per abbracciar volentieri parecchie generazioni identiche. Ma né le trame né le conversazioni hanno mai un minimo riferimento a qualsiasi realtà, in qualunque epoca, e meno che meno alla vita. Sono strutture formali estremamente stilizzate, strizzate, autosufficienti ... ma spolpando l'intero trovarobato del melodramma ottocentesco, senza buttar via nulla, meno che meno i colpi di scena e le emozioni violente ... lasciate freddamente seccare come vecchie felci in un libro di salmi ... Non si fornisce mai un'informazione su nulla. Mai un sospiro socchiude uno spiraglio sulla psicologia dei personaggi. Ma dietro le porte chiuse, si sfrena ansimando il Romanzo Nero: come minimo, si perpetrano omicidi e suicidi, adulteri e incesti, furti di testamenti, falsificazioni di documenti, sostituzione di lettere rubate... mentre nel salotto che resta l'unico *set* di tutti questi romanzi, la famiglia benestante esegue gesti perbene, stereotipi come nei quadri 'di genere' [...] fuori del Tempo, col suo carico di nonni e nipoti e cognate e cugine e governanti e precettori e cuoche, quasi tutti immondi e quasi tutti vittime, e tutti cinguettanti nello stesso falso...attraverso un dialogo sfacciatamente comico, di una *verve* scatenata e interminabile, che lascia indovinare eventi catastrofici, fra i più sinistri .. Non di rado, villanamente da *feuilleton* ..." (Alberto Arbasino, *Introduzione* a Ivy Compton-Burnett, *Più donne che uomini*, trad. it. di Orsola Nemi e Henry Furst, Parma, Guanda, 1994, p. 11 - questa riedizione del romanzo della Compton-Burnett è la ripresa di una precedente edizione Longanesi uscita nel 1974 che riproduceva a sua volta – con in più l'*Introduzione* di Arbasino – quella pubblicata alla fine degli anni Cinquanta).

L'uomo è ciò di cui parla – sembra ammonire Arbasino – mettendo in bocca alle sue figurine vezzi e deformazioni del linguaggio contemporaneo e forme linguistiche di sempre miscelati insieme: le scelte stilistiche si faranno a partire da esse e con il loro aiuto ed assistenza, non partendo dal punto di vista delle ideologie e delle opzioni morali e sociali (il cui luogo deputato – per Arbasino – è la “critica della cultura” quale espressione più alta e approdo terminale della scrittura saggistica, vero e proprio progetto politico di riforma della cultura nazionale). Da questo punto di vista, l'*only connect* del Forster di *Casa Howard*¹² (cui Arbasino è rimasto fedele fino ad oggi) risulta la strada più ardua e insieme quella più adeguata all'oggetto da perseguire (l'intreccio che si impone di per sé e la necessità di legarlo alla dimensione culturale in cui si sdipana e si articola) e lo stesso vale per l'interazione stilistica tra i personaggi e la loro lingua specifica (il che costituisce il loro rapporto susseguente ed interattivo con la lingua e il punto di vista dell'autore in un insieme sempre definito di cause e rapporti concreti e concordati a volta a volta con la realtà ad essi comune). Per questo motivo, le parole di Forster appaiono insieme pacate ed ammonitrici:

«La caratteristica peculiare del romanzo è che l'autore possa parlare dei propri personaggi non solo attraverso i personaggi stessi, ma anche facendo in modo che noi possiamo ascoltarli mentre discorrono tra sé e sé. Egli ha libero accesso alle autoconfidenze e da quel punto può calarsi ancora più in fondo per sbirciare nel subconscio. Un uomo non parla mai del tutto sinceramente con se stesso, nemmeno con se stesso; la felicità o l'infelicità che segretamente prova procedono da cause che egli non riesce a spiegarsi, perché non appena le solleva al livello del razionale smarriscono la loro qualità originaria. Qui il romanziere si trova in vero vantaggio. Può mostrarci il subconscio nel momento in cui, come per un improvviso cortocircuito, passa all'azione (cosa che il drammaturgo stesso è in grado di fare); può anche mostrarcelo nei suoi rapporti con il soliloquio. Egli domina l'intera vita segreta, né deve essere privato di questo privilegio. “E questo lo scrittore come l'ha saputo? Si dice a volte. “Qual è il suo punto di vista? Non è coerente: da una posizione circoscritta passa di continuo all'onniscienza, e poi torna di nuovo indietro”. Domande così sanno un po' troppo di tribunale»¹³.

Il punto di vista conta abbastanza poco per lo scrittore di Cambridge (a differenza che per il Percy Lubbock de *Il mestiere della narrativa*¹⁴ che lo privilegerà divenendo così il più significativo paladino del sistema narrativo di Henry James) e lo stesso avverrà in molti dei testi letterari di Arbasino. Questo vale in particolare proprio per *Fratelli d'Italia* nel quale il punto di vista sarà cancellato e reso assente grazie alla natura multi-dialogica del romanzo. In esso, invece, la nozione

¹² *Only connect* è il famoso (e intraducibile) motto che apre la narrazione contenuta in questo romanzo di Forster del 1910.

¹³ Edward M. Forster, *Aspetti del romanzo* cit., p. 92. Le ultime frasi riportate sopra sono quelle che ritornano pari pari nel romanzo di Arbasino.

¹⁴ Firenze, Sansoni, 2000 [2 ed.]. Lubbock considera il punto di vista nel romanzo (tema di rigorosa ascendenza jamesiana) come la novità assoluta e la caratteristica più importante della narrativa europea tra fine '800 e tutto intero il Novecento letterario.

di causalità e caoticità orizzontale del testo domina del tutto incontrollata nel proliferare dei linguaggi e delle conoscenze e dei viaggi e delle frequentazioni e dei litigi e degli accoppiamenti dei quattro protagonisti:

«[...] il movimento irregolare della conversazione non fa che facilitare la discontinuità e la frammentarietà, care ad Arbasino (forse congenialmente, ma anche autorizzate culturalmente), e infatti perseguite a oltranza (sempre l'eccesso di cui si parlava). Si allude, è ovvio, alle divagazioni, previste per statuto dentro una "narrazione" così composita, con le conseguenze ben note da Sterne in avanti: assenza del centro, instabilità programmatica, predominio della vocazione umoristica e paradossale. E ancora, si allude all'accumulo dei particolari il cui insieme prevale sul pur esistente disegno unitario; all'affollarsi concomitante di episodi "minori" e di personaggi secondari (più o meno persistenti) spesso con prerogative molto molto vicine a quelle dei protagonisti. Tutto ciò, l'ipotetico secondo piano della "narrazione", l'infinito catalogo di divagazioni, diversioni, dettagli ecc., grazie a uno slittamento prospettico, costituisce in realtà il tessuto testuale generale e primario. Infatti, la situazione narrativa per così dire di primo piano viene esposta con fittizio e illusionistico candore nella scena iniziale, dove, in un luogo tipico dell'epoca (un aeroporto), sono allineate le figure principali, i quattro protagonisti maschili, con relative schede di presentazione quasi in previsione di solidi eventi futuri, che non ci saranno. Dei quattro protagonisti e dei legami che li uniscono per la verità nel corso dell'opera non si aggiunge molto rispetto al capitolo d'esordio: si precisano meglio le condizioni e competenze intellettuali e professionali, la rete (vistosamente luccicante) di relazioni e amicizie, le pochissime fisse dimore, i frenetici movimenti. Da subito se ne annotano non solo passioni e avversioni culturali, ma anche le piccole abitudini e attitudini quotidiane, i motti di spirito, i giochi, e altrettanto minuziosamente gli abiti, i cibi, i gesti, gli arredi e gli oggetti circostanti, gli intrighi erotici. Tutto ciò con gusto da monumentale e pettegolo memorialista alla Saint-Simon. La storia non conosce sviluppi, né nell'ordine dei fatti, né in quello degli svolgimenti psicologici; salvo "forse" uno: il suicidio di Desideria (comprimaria d'eccezione), nell'ultima sequenza del testo, ma significativamente nel modo ambiguo che si dirà. Eppure, in questo romanzo, dove non accade niente, si registrano di continuo, si direbbe per contrappasso, inquieti vagabondaggi e spostamenti: una serie di viaggi italiani ed europei (con il ricordo di un viaggio americano), e in più un minuto affaccendamento quotidiano tra visite, incontri, festeggiamenti, gite, ricevimenti, spettacoli, colazioni, pranzi, in uno sparpagliato ed effimero moto perpetuo che non genera mutamenti di fondo»

rileva con grande lucidità Clelia Martignoni in quello che, a mio avviso, è uno dei saggi più interessanti su *Fratelli d'Italia* di Arbasino¹⁵, confermandomi, peraltro, nella mia convinzione che la costruzione dei personaggi di questo romanzo dipenda (sempre in una certa misura, ovviamente) dalla tecnica "a nascondere" che contraddistingue il sistema narrativo di Ivy Compton-Burnett¹⁶.

¹⁵ Il testo di Clelia Martignoni da cui è tratta la cit. precedente ("Arbasino. La coerenza della complessità") costituisce il primo saggio (in realtà una vera e propria introduzione alla scrittura arbasiniana nei suoi primi romanzi) del volume a sei mani di Clelia Martignoni – Elisabetta Cammarata – Cinzia Lucchelli, *La scrittura infinita di Alberto Arbasino. Studi su "Fratelli d'Italia"*, Novara, Interlinea, 1999 (che contiene anche un interessante scritto di Arbasino dedicato a Ennio Flaiano e già uscito su "Sette Giorni", novembre 1960 ma non compreso poi in *Sessanta posizioni* per motivi di spazio). La lunga citazione dal testo della Martignoni è alle pp. 14-15.

¹⁶ Lo stesso Arbasino (in *Sessanta posizioni*, Milano, Feltrinelli, 1971, p. 114) aveva già ben ricostruito il percorso e la poetica del romanzo della scrittrice anglosassone: "Ma l'autrice, intervistata anni fa da Frank Kermode, gli ha risposto bonariamente che lei "non distorce affatto" la realtà. "La metto semplicemente in cornice," specificava: "la realtà e la trama vengono un pochino adattate l'una all'altra ... ma non già distorte ...". Il romanzo deve avere una forma, dichiara la Compton-Burnett; naturalmente; ma questa "va aggiunta", empiricamente. I suoi romanzi sono "tutto dialogo"?"

In effetti, la ricerca delle influenze e delle “imitazioni” (Arbasino ama tremendamente scrivere “alla maniera di..” – come già aveva fatto Proust nei suoi *Pastiches* e poi Joyce dappertutto nell’*Ulisse*) eseguite dallo scrittore di Voghera nel corso di un romanzo come *Fratelli d’Italia* è un divertimento squisitamente intellettuale (ed è anche gratificante per il critico quando riesce a trovare la risposta giusta alle sue interrogazioni sulle fonti usate dal suo autore) che però porta assai meno lontano di quanto possa sembrare. Il fatto è che Arbasino non nasconde né mimetizza nulla: al contrario dichiara con una certa sincerità (anche con un po’ di divertita e ironica pervicace volontà di mettersi in evidenza) dove ha attinto le sue soluzioni linguistiche e strutturali e soprattutto perché.

E’ questo un discorso che vale per tutto il *corpus* della sua opera (non solo letteraria): il romanzo-saggio, il genere cioè che Arbasino ha sempre sostenuto di prediligere (come le citazioni precedenti mi sembra dimostrino a sufficienza¹⁷) è in realtà un’invasione della rappresentazione romanzesca di caratteri e vicende più o meno verosimili da parte di una dimensione legata non all’immaginazione ma alla verificabilità e alla razionalità della riflessione. In sostanza, la riflessione entra (con pieno diritto e a pari titolo) nella pratica dell’immaginazione come di solito è dispiegata nell’ambito della “verità romanzesca”¹⁸.

3. Se il romanzo moderno (così come lo stesso Arbasino lo esplora in *Certi romanzi* e in molti dei ‘camei’ presenti in *Sessanta posizioni*) presuppone una realtà che è già disposta quale scrittura prosastica e si legge come “prosa del mondo” (per dirla con Merleau-Ponty¹⁹), sul suo terreno esso

Benissimo, aggiunge: ogni frase *si deve* poter pronunciare ad alta voce ... Altrimenti non esiste il romanzo! ... Ma come! Replicava Kermodé: queste famiglie incredibili, che parlano un linguaggio inventato, in case improbabili di sessant’anni fa ... “La storia si ripete! – gli ha risposto lei – e del resto ha già cominciato: funziona sempre nello stesso modo. E la vita familiare, nella sua essenza, non cambia mai ... i fatti che racconto non sono affatto straordinari: anzi, molto più frequenti di quanto non si penserebbe. Mi dicono, non so se è vero, che oggi molta gente non si occupa dei propri figli: ma io non ho mai visto gente simile. E la vita che descrivo non è affatto anacronistica. Sopravvive in larghe zone, specialmente fuori Londra, e credo che si estenderà in futuro, perché moltissima gente desidera vivere così ... i rapporti umani sono sempre gli stessi ...”

¹⁷ Sempre da *Fratelli d’Italia* nell’edizione Feltrinelli del 1963 un’altra citazione che credo valga la pena di evidenziare: “Bisogna che ci rifletta. Non ho delle certezze assolute da far valere. Come non ne ha nessuno, del resto, oggi. Meno che meno quelli che ci gridano dietro. Ma in fondo vediamo che questo distacco ‘saggistico’ nei confronti dei personaggi e delle situazioni rimane sempre l’atteggiamento più difendibile, oggi. A costo di ‘epicizzarli’, personaggi e situazioni, con una scelta critica di materiali realistici presi e rimontati con tagli e accelerazioni e riduzioni talmente ‘critiche’ da sfiorare l’effetto espressionistico. Il criterio comico-epico permette di usarli tutti, i vecchi mezzi tradizionali – la trama, i personaggi, gli sfondi, le descrizioni, i dialoghi, le riflessioni – sostituendo il ‘commento’, il ‘giudizio’, alla ‘identificazione’ sentimentale e viscerale. Criticando quindi la forma e lo spirito del romanzo tradizionale nell’ambito dello stesso romanzo tradizionale, da cui riprende quello che si ritiene opportuno, per i propri fini, con l’aria ancora di rendergli omaggio...” (p. 41).

¹⁸ Uso questo termine nell’accezione che mi viene dalla lettura dell’importante saggio di René Girard sulla narrativa del Moderno (*Menzogna romantica e verità romanzesca*, trad. it. di Leonardo Verdi-Vighetti, Milano, Bompiani, 1981 [2 ed.]).

¹⁹ Maurice Merleau-Ponty aveva progettato, prima di morire, di scrivere, una seconda parte della sua opera principale, *Fenomenologia della percezione*, che avrebbe dovuto intitolarsi *La prosa del mondo*. In realtà questo progetto rimase incompiuto e della seconda parte venne pubblicato soltanto il saggio “Il linguaggio indiretto e le voci del silenzio” nel

interpreta il ruolo che già aveva avuto la poesia epica e cerca, quindi, di interpretare il reale con i propri strumenti (che sono quelli che ad esso sono stati conferiti dalla de-mitizzazione del mondo e dalla sua ‘romantizzazione’ – se si deve credere ancora all’interpretazione che del romanzo ha dato il giovane Lukács²⁰). Tali strumenti gli vengono dalla consapevolezza della natura delle proprie strutture interne e della loro utilizzabilità in chiave epistemologica. Ma se esistono (come suggerisce Gérard Genette) sempre due "regimi letterari" (in sostanza, due *formae mentis* per accostarsi all’oggettoletterario-romanzo): un "regime costitutivo", cioè chiuso, ed un "regime condizionale", cioè aperto e sempre revocabile, come attuare la scelta tra di esse? E soprattutto come verificarne la qualità conoscitiva in atto? E’ abbastanza ovvio affermare che Arbasino preferisce la forma “condizionale” ed aperta (di cui negli anni in cui *Fratelli d’Italia* veniva scritto Umberto Eco veniva parlando²¹), ma è anche vero che per poterlo fare ha dovuto approdare ad una forma di romanzo-saggio abbastanza lontana dalla tradizione italiana vigente.

In essa, infatti, era possibile ritrovare la nozione di romanzo-saggio di carattere psicologico (dove il ruolo della trama passa in secondo piano rispetto al romanzo tradizionale e il personaggio principale può essere scarsamente carismatico o addirittura un “perdente”, ma è pur sempre continuamente in primo piano quale figura-chiave indispensabile per far procedere la narrazione).

In un’opera come *La coscienza di Zeno* di Svevo, il cui protagonista Zeno Cosini è un tipico esempio di sconfitto (meglio di *inetto*, per usare un termine che lo stesso Svevo avrebbe amato maggiormente), ad es., l’importanza narrativa e la “grandezza” morale del personaggio derivava proprio dal suo essere “normale” e l’interesse del romanzo era nella capacità del suo autore a

quale il filosofo francese ribadiva la sua tesi classica del primato della percezione rispetto al linguaggio verbale che risulta sempre inadeguato ad esprimere l’infinita ricchezza della natura del mondo e della sua “scrittura visibile”.

²⁰ "Il romanzo è l’epopea di un’epoca nella quale la totalità estensiva della vita non si dà più in forma sensibile, nella quale l’immanenza del senso nella vita s’è fatta problematica, ma che, nondimeno, anela alla totalità” (György Lukács, *Teoria del romanzo. Saggio storico-filosofico sulle forme della grande epica* (1920), trad. it. di Antonio Liberi, Roma, Newton Compton, 1972, p. 68).

²¹ *Opera aperta* di Umberto Eco viene pubblicato presso Bompiani di Milano in prima edizione nel 1962 (ma è composto da una serie di articoli in gran parte già usciti su rivista). Di questo suo importante saggio e di altri suoi libri di successo, Arbasino ha scritto: “*Opera aperta* e *Apocalittici e integrati* apparvero grandi romanzi d’avventure del pensiero per i figli del capitano Grant più seri e più ilari nella nuova cultura italiana: fitti d’originali trame di *Kulturkritik* e d’osservazioni filosofiche svolte come esplorazioni di territori esotici con la grazia di un divulgatore maestro nel Garbo e nel Porgere, e corredati di mappe d’Isole del Tesoro sotto forma di sostanziose bibliografie ... Con *La struttura assente*, Eco si riconferma come il più attrezzato apparatore di Walpurghe emerso in Europa dopo Karl Kraus: altrettanto risentito, più affabile, con la medesima attitudine a organizzare inesauribili *Sprüche* e *Widersprüche* in vasti organismi enciclopedici che diventano *Zeitgeschichte* “a caldo” attraverso una pratica sistematica e serrata di critica *sul* linguaggio, d’irrisione dei *mass media*, di rinnovata corrosione e costante dileggio dei miti culturali contemporanei, catalogati quali feticci scorreggioni da un mattedesco Linneo che castiga qualche volta ridendo e qualche volta no. E con rara autorità ‘interna’ sa sottrarsi ai rischi che insidiano tanta produzione saggistica ai margini dell’industria culturale e semantica: tradire attraverso l’oggetto dell’analisi le passionali predilezioni contenutistiche dell’analista, trasformarsi rapidamente in stupidario pécuchetiano quando il *Kitsch* effimero e banale appiccica questi suoi caratteri all’indagine che l’ha trovato esemplare e significativo” (Alberto Arbasino, *Sessanta posizioni* cit., p. 129). Piccolo fuoco d’artificio verbale e convincente lezione di lessicografia, questo saggio di Arbasino rende bene la natura enciclopedica e le aperture di senso che avevano contraddistinto l’uscita delle prime opere saggistiche di Eco.

cogliere tutti gli aspetti della psicologia del personaggio stesso (intorno al quale Svevo imbastisce il complesso meccanismo narrativo di un “monologo interiore” che riesce a rendere introspettivamente e quasi analiticamente – nel senso clinicamente “forte” del termine – tutti i diversi e più variegati stati d’animo del protagonista)²². I personaggi arbasiani saranno ben diversi e saranno “trattati” in maniera molto meno approfondita, molto meno analitica, molto meno “anagrafica”. Piuttosto che ad Italo Svevo e al suo modello di romanzo-saggio come verbale analitico o documento della complessa gestazione di una nevrosi che si trasforma in biografia immaginaria, Arbasino sarà più attento a figure di *uomini senza qualità* (come Ulrich, il personaggio eponimo al centro del grande romanzo di Robert Musil dal titolo omonimo che, a differenza della vicenda di Zeno, compare a più riprese nei “diari di bordo” di Arbasino)²³.

Del modello costituito dalla ricerca letteraria di Musil (connaturata al livello della vicenda che viene narrata, ma proseguita successivamente in una dimensione volutamente, compiutamente e epistemologicamente totalizzante), passa nello scrittore lombardo l’ambizione ad individuare e a modulare una forma-romanzo di tipo *costruttivo* (e cioè pur sempre narrativo) e *sintetico* (tutto fatto di idee e di riflessioni su di esse), anche se con la consapevolezza che esso non aveva avuto – né poteva probabilmente ottenere – il pieno compimento cui aspirare, pur rimanendo forse il livello più distante e più complesso esplorato (e forse esplorabile) dalla forma-romanzo in quanto tale.

Ma in Arbasino c’è anche di più di un’ammirazione e un’emulazione (più volte tentata) dello sforzo musiliano di fare del romanzo la forma compiutamente più riuscita della conoscenza umana.

²² Anche se, ovviamente, neppure qui le cose non vanno certo così lisce come a prima vista si potrebbe prevedere. Come ha scritto utilmente Federico Bertoni in un suo testo di sintesi dedicato al *Romanzo* (Firenze, La Nuova Italia, 1998, pp. 155-156): “Dopo un lungo rapporto di serena collaborazione con i narratori, dopo avere imparato a fidarsi della loro parola e ad apprezzare la coerenza dei loro racconti, il lettore dovrebbe introdursi nelle regioni sabbiose della menzogna, dell’ambiguità, della censura. Dovrebbe prendere atto che il racconto di Zeno, a dispetto di ogni migliore intenzione, non può essere considerato del tutto attendibile, se un’altra voce di cui non si può valutare l’attendibilità, il dottor S., pone sul romanzo un’ipoteca che pregiudica in qualche modo tutto quello che segue, facendo scattare mille campanelli di allarme. [...] La grammatica del romanzo non è insomma un dettato fisso, un canone assoluto, una lista di precetti ai quali conformarsi in modo rigoroso. Lo spirito del romanzo – lo abbiamo visto – è anzi essenzialmente critico, provvisorio, pronto a mettere in discussione le norme e le conoscenze acquisite”.

²³ Basterà citare questo passo illuminante da *Certi romanzi*, p. 90: “Apriamo Musil alla prima pagina. “Insomma, con una frase che quantunque un po’ antiquata riassume benissimo i fatti: era una bella giornata d’agosto dell’anno 1913”. Avanti. Con quale grazia si distribuiscono la ‘descrizione’ e il ‘raziocinio’ fra i capitoletti narrativi e quelli saggistici. Con quale rigore riappaiono i ‘frammenti mobili’, e si associano le ‘unità elementari’ secondo la sintassi compositiva del progetto strutturale: arricchendosi reciprocamente di significati secondo la “modulazione di coesistenza” teorizzata da Merleau-Ponty; come la coscienza ‘paradigmatica’ che governa i riverberi fra il testo e le note nell’*Adalgisa*. E come sta attento Proust a dare l’avvio alla *Recherche* con una riflessione intellettuale alla Montaigne non con una *pâmoison* sensitiva, non con una immedesimazione o immersione ‘integrale’ nel fatto o nella Immagine. “Nelle attuali condizioni della semantica nessuno si può più permettere di spersersi nella vaghezza circa i problemi linguistici dell’Immagine” o circa “la felice ignoranza di ogni guerra tra Immagine e Discorso”, osserva Frank Kermode davanti alla gran giostra storica e sperimentale delle metamorfosi dell’Immagine romantica e simbolistica francese quale “pigmento primario della Poesia”” (p. 90). Musil, Proust, Merleau-Ponty, Gadda e Kermode citati tutti insieme: una vera e propria carrellata degli autori arbasiniani per eccellenza messi in fila per dimostrare la preminenza del romanzo-saggio rispetto al romanzo ‘tradizionale’.

L'opera di Musil ripropone, infatti, lo scrittore come moralista e come critico della *Kultur* vigente. Nel momento in cui egli compie il massimo sforzo per mutare drasticamente la forma-romanzo e per elevarla e adeguarla alla rappresentazione delle idee – che sono la sola realtà di cui si possa discorrere convenientemente senza entrare in questioni di psicologia spicciola e di realismo quotidiano – egli diviene contemporaneamente il critico di quelle stesse idee e le passa attraverso il proprio setaccio. Le trascoglie tra le molte a sua disposizione, le analizza a propria discrezione e finisce per sezionarle in maniera netta, precisa e severa. Inoltre non gli è possibile proporre di altre e di diverse (che siano originali e nuove, inedite e non condivise) perché in quanto critico può rappresentare e narrare *solo* la realtà che c'è.

In questo senso, il romanziere viene investito del compito e acquista (o almeno vorrebbe acquistare) la statura dell'uomo illuminato che impartisce una sorta di lezione di etica ai propri simili proprio quando sembrerebbe, invece, che, con il rifugiarsi nel reame della scrittura creativa, avesse voluto liberarsi del fardello della necessità della comunicazione nel sociale invece di farsene carico.

Ma in questo caso (e questo vale anche per la pratica non solo letteraria di Arbasino) la pulsione etica che anima la forma-romanzo (nel caso di Musil esplicitamente) è tutta declinata al negativo, con una possente carica di forza corrosiva dell'ideologia corrente (implicita ed esplicita), dei luoghi comuni tramandati, delle opinioni sociali dominanti nel proprio tempo; così accade talvolta che le idee rappresentate attraverso la scrittura richiudano la propria pagina sul fondo dimenticato del tempo che le ha espresse, senza lasciare che si elevi maggiormente.

Da qui la necessità di non chiudere mai l'opera (*L'uomo senza qualità* non è mai stato finito e si sarebbe potuto concludere in modi molto differenti) o di ri-scriverla continuamente per aggiornarla ai nuovi vezzi, ai nuovi tic, ai nuovi birignao, alle nuove forme di “stupidità” e di alienazione di massa. Ma probabilmente non c'era altra via alternativa che poteva essere percorsa e a Robert Musil è toccata il titanico compito di portare a conclusione un'epoca fondamentale dell'arte del romanzo (così come Arnold Schönberg ha dovuto, con grande consapevolezza della nuova epoca che gli si apriva, segnare, per la musica, la fine dell'armonia tradizionalmente intesa e con essa la fine della grande stagione classica – e romantica – della musica sinfonica e operistica).

Nell'ottica di Arbasino il romanzo, nato come uno dei tanti, possibili “riti di passaggio”²⁴ tra la vita e l'arte, tra la giovinezza e la maturità, diventa alla fine una forma assoluta di rapporto con la realtà in

²⁴ In onore di uno scrittore come William Golding, molto considerato da Arbasino (al punto da spingerlo a chiedergli un'intervista) e autore di un libro con questo titolo (*Riti di passaggio*, trad. it. di Pier Francesco Paolini, Milano, Longanesi, 1982). Il colloquio con Golding è dell'autunno 1958 (Arbasino l'ha pubblicato in prima battuta con il titolo “Conversazione con William Golding” in *Parigi o cara*, Milano, Feltrinelli, 1960, pp. 483-491 e poi, con il nuovo titolo di “Un Nobel a Salisbury” e l'aggiunta di una semplice frase in corsivo (*William Golding riceverà il Premio Nobel nel 1983*), in *Lettere da Londra*, Milano, Adelphi, 1997, pp. 53-63). La descrizione di Golding è memorabile (nella versione contenuta in *Parigi o cara* cit., p. 485: “Le “segrete parabole” di Golding sono invece non meno fuori del tempo che le storie gotiche della Karen Blixen. Fuori del presente, Golding è un artista visionario, irripetibile, in una

cui il mondo viene visto e rappresentato attraverso la propria disponibilità a giudicarlo e a rappresentarlo²⁵. Per questo motivo, Arbasino è costretto, nell'ambito del suo lavoro di ri-scrittore continuo non solo dei suoi romanzi ma anche della loro realtà interiore ed esteriore, ad assumere sempre il ruolo di "narratore"²⁶. Inoltre, riprendendo la teorizzazione di Gérard Genette già precedentemente evocata e verificandone la tipologia dei rapporti tra narratore e personaggio che il critico francese ha ripreso da un famoso schema enunciato da Tzvetan Todorov, Arbasino appare sicuramente come "un narratore" che alcune volte "dice meno di quel che il personaggio sa" e altre volte "non dice che quello che il personaggio sa"²⁷.

E' il caso di *Fratelli d'Italia* dove il narratore e i suoi personaggi coincidono; in *Specchio delle mie brame*, invece, l'autore ne saprà sempre *meno* dei suoi personaggi e sarà gestito da essi fino ad essere condotto in piena zona meta-narrativa. L'essere "narratore" di Arbasino comporta la sua "residualità" come autore in senso tradizionale: il suo sguardo sul mondo e la sua funzione diegetica coincide con quella dei suoi personaggi e la sua competenza è riconducibile a quella di un "relatore" di vicende altrui che avvengono poi al di fuori della sua sfera d'azione e spesso anche di visione 'diretta'.

Ma sarà poi sempre del tutto così o l'autore, invece, sarà definitivamente condannato a scomparire compiutamente dietro l'opera visto che la sua presenza è ingombrante da un lato e insufficiente

dimensione assolutamente *diversa* dalla realtà quotidiana; la sua violenza fantastica crea il "romanzo di immaginazione" moderno con un senso dell'infinito molto più vasto che in Stevenson o in Conrad, e nello stesso tempo con una precisione descrittiva "visuale", "fisica", molto più angosciata e potente. Pritchett ha definito bene Golding come "il più originale dei contemporanei", per la sua capacità di suscitare emozioni primordiali, cupidigia, odio, dolore fisico, esaltazione – e il terrore. "semplicemente ci scuote finché sentiamo in fondo alle ossa la perenne agonia della nostra specie"²⁸) anche se sembrerebbe essere uno scrittore lontano anni luce dalla concezione del romanzo e della letteratura perseguita da Arbasino. La verità è che lo scrittore di Voghera ama talmente tanto la Letteratura come evento e come strumento conoscitivo da essere attratto anche da quelle esperienze narrative che pure sono molto lontane dalle sue. Il suo amore per la forma letteraria è totalizzante, nonostante l'apparente distacco critico.

²⁵ Con una formula tolta ancora una volta dalla già evocata *Teoria del romanzo* di György Lukács: "Per il romanzo del diciannovesimo secolo ha assunto maggiore importanza l'altro aspetto del rapporto necessariamente inadeguato tra l'anima e la realtà: l'incongruenza derivante dall'essere l'anima più estesa e più vasta del destino che la vita può offrirle [...]. Qui, dunque, si tratta di un apriori concreto, qualitativo e sostanziale, che si contrappone al mondo esterno; si tratta cioè non del generico conflitto tra la realtà e l'apriori, ma dello scontro fra due mondi. Il che rende ancora più profonda la scissione tra interiorità e mondo". E ancora "Ciò dà la misura della problematica necessariamente inerente a questo tipo di romanzo, proprio come l'impossibilità di fronteggiare il peso e la forza eccessivi del tempo reale sono all'origine dei pericoli che minacciano il romanzo della disillusione: lo smembramento e la mancanza di una forma" (cit. questa volta dall'edizione più attendibile a cura di Giuseppe Raciti, Milano, SE, 1999, pp.105 e 124).

²⁶ Nella teoria della narratologia, è sempre fondamentale la distinzione fra "autore reale", inteso quale precisa figura storica e "narratore" quale è "colui che narra in quanto iscritto nel testo" (Gerald Prince, *Dizionario di narratologia*, trad. it. di Isabella Casabianca, a cura di Annamaria Andreoli, Firenze, Sansoni, 1990, p. 85), vale a dire "il ruolo che l'autore escogita e fa assumere al suo delegato interno" (Marcello Pagnini, *Pragmatica della letteratura*, Palermo, Sellerio, 1980, p. 29).

²⁷ La tipologia genettiana è poi questa: "Narrateur > Personnage (où le narrateur en sait plus que le personnage, ou plus précisément en dit plus que n'en sait aucun des personnages); Narrateur = personnage (le narrateur ne dit que ce que sait tel personnage); Narrateur < Personnage (le narrateur en dit moins que n'en sait le personnage)" (Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 206).

dall'altro²⁸? Ingombrante perché in realtà sa (e deve sapere) tutto (come nel romanzo tradizionale); insufficiente perché c'è sempre qualcosa che non saprà mai (come in Forster o in Henry James o nel romanzo francese sperimentale degli anni Sessanta). Alla fine del romanzo, infatti, il bloc-notes che l'Elefante trova tra le carte lasciate da Antonio (Andrea) nella camera d'albergo che dividono a Londra risulta contenere un romanzo o forse si tratta solo di appunti per un romanzo o è invece il Romanzo (cioè quello che il lettore sta finalmente finendo) a costituirne il contenuto, visto che contiene molte delle dichiarazioni di poetica e molte situazioni presenti nella parte iniziale del testo narrativo?

«A letto, coi miei giornalotti presi a Leicester Square; e col bloc-notes che ha lasciato fuori in mezzo alle sue carte: nuovo, quindi, come espediente. Note in vista di un libro: o un libro in forma di note? Chissà quando mai ha cominciato, non me ne ha mai parlato, questo sciocco»²⁹.

Il Narratore è sempre stato lo stesso per tutto il romanzo o quello che il lettore credeva fosse il Narratore non è altro che un personaggio come gli altri e l'Autore domina tutte le proprie creazioni letterarie dall'alto del proprio 'sapere creativo'? O anche l'Autore è, alla fin fine, un personaggio come gli altri? La domanda è legittima, ma la risposta non sarà altrettanto certa, anche perché qui, a differenza di quanto accadeva ne *L'Anonimo lombardo*, non c'è neppure il ricorso all'"Autore del manoscritto"³⁰ come possibile *escamotage* metanarrativo.

Il romanzo *Fratelli d'Italia* coincide con un romanzo da scriversi durante un forsennato viaggio in Italia e che vede la luce sotto forma di appunti? Il Romanzo sfugge al suo Autore o è l'Autore che, producendo il suo romanzo, finisce per andare al di là di esso? O il tutto appartiene ad un Testo

²⁸ In questa fase della scrittura arbasiniana, sembra che debba andare proprio così. E infatti Antonio (Andrea) non si tira indietro quando deve discutere della funzione dell'autore: "“Va bene”, fa Antonio vergognandosi moltissimo. “Ne abbiamo sfondate tante di porte aperte, per tutta la sera. Però, adesso, senti un po’ sul serio. Non è mica un paradosso, ma come mai allora quando leggo un romanzo mi interessa poi così poco la storia che mi viene raccontata? La piglio come una convenzione a cui non crediamo né io né l’autore. Solo a questo patto andiamo d’accordo. Fa in fretta Henry James a dire che si accetta come norma-base della narrativa un autore primario che racconta la storia, e che viene dimenticato subito dopo le prime pagine, per consuetudine, man mano che la storia si sviluppa. Questo, perfino nel caso di Conrad, quando i narratori si moltiplicano, diventano magari numerosi come i protagonisti, e si passano la storia di mano in mano tipo staffetta, e il racconto è quasi tutto virgolettato sulla pagina, perché è ‘detto’”. “Io non me lo dimentico mai. Non ci riesco. Me lo vedo sempre lì davanti, l’autore, quel ventriloquo maledetto, fra i suoi personaggi e me. Se poi lo conosco di faccia, è finita. Me lo vedo travestito da donna, da prete, da poeta o contadino, da principe o studente, da zingaro o barone. Sento la sua voce che fa dei falsetti per non lasciarsi riconoscere. Ma è sempre la sua, come quando il lupo di Cappuccetto Rosso finge d’essere la nonna. Quindi finisco per interessarmi al ‘come’, al ‘perché’, ai trucchi di mestiere e non al ‘cosa’, alla sostanza. Puro Cappuccetto Rosso: da dove vengono quei denti o quel naso che il personaggio-nonna non dovrebbe avere? E se il lupo insiste sui ‘fatti’, mi viene subito da arrabbiarmi: non me la conta giusta, quel che mi interessa è come fa a nascondere le orecchie nella cuffietta”. “Come odierrebbe tutto questo discorso, il marito di Sheherazade”. “Si capisce. Ma in compenso come lo amerebbe Brecht. Non riesco ad amarlo del tutto, te l’ho già detto: e del resto non sarà una grande scoperta critica, però credo che varrebbe la pena di rifletterci sopra un momento, su una applicazione alla narrativa della sua teoria della alienazione” (Alberto Arbasino, *Fratelli d'Italia* cit., pp.39-40).

²⁹ Alberto Arbasino, *Fratelli d'Italia* cit., p. 517.

³⁰ Come si sa, l'espediente del "manoscritto ritrovato" è sempre di manzoniana ascendenza.

ancora più grande che comprende tutto a sua volta, visto che l'autore continua a ingrandirlo e farlo lievitare in numero di pagine? A questo punto, la vertigine afferra il lettore e lo trasforma in un volto di Medusa che cerca (ma non riesce) di fermare il proliferare infinito del romanzo e fissarlo in una condizione il più possibile adeguata alle sue esigenze di controllo del testo che ha davanti.

Si tratta, però, di un tentativo destinato probabilmente a rimanere senza esito.

E' questo (almeno in parte) il fascino di un romanzo che non cessa di crescere e che può essere considerato davvero in-finito. La sua 'tessitura di segni', anche se non è paragonabile a quella de *L'uomo senza qualità* di Musil, tuttavia la insegue, alla ricerca di una fitta rete di rimandi e di potenzialità narrative e descrittive; in essa, infatti, vengono esaminate tutte le possibilità che restano al romanzo e la loro parabola formale e strutturale in vista di una verifica sul campo.

E' questo, dunque, il vero "contenuto" della forma esibita di *Fratelli d'Italia*: la sua dimensione formale e ciò che essa veicola come evento narrato, in sostanza, vengono a coincidere.

In ciò consiste, a mio avviso, l'insistito confrontarsi con le forme musicali di inizio secolo e le sue realizzazioni più compiute: anche in queste ultime, infatti, la forma nuova della partitura e dell'opera prodotta coincide con il suo emergere quale sonorità altrettanto nuova e altrettanto strutturalmente differenziata rispetto alle realizzazioni dei musicisti del passato.

A questa comparazione-rimando-inclusione provvede lo stesso Arbasino:

«I temi di *Fratelli d'Italia* sono sempre stati questi:

Il dilemma sempre più straziante fra decadentismo parossistico e rigore astratto. Come emblemi: Webern e Mahler, il più ascetico e il più fastoso tra i musicisti moderni; la Francia amata e vilipesa; la morte di Desideria battendo ancora le ali, come una grande farfalla misteriosa e tragica; la polemica letteraria declamata neuroticamente nel nulla, in luoghi deserti e sordi, una Milano simile a un negativo fotografico o a una ghost town³¹. Le delusioni dei maestri. Tutti i protagonisti li hanno cercati, appassionatamente, disperatamente. E si sono imbattuti in clerics traditori e mediocri: scrissero forse dei bei libri in passato, ma diventano personaggi ufficiali pomposi e filistei, quando poi non ne avrebbero più bisogno. Oppure scelsero una posizione politica pericolosa e giusta, ma dicono delle sciocaggini sulla musica moderna (che è la loro materia d'insegnamento, poi). Pagarono comunque di persona, un tempo, o rischiarono qualche cosa: ma oggi eccoli naufragare appagati non si capisce di cosa nella viltà morale travestita da Settecento (mentre un certo Settecento funziona a sua volta come maschera per dissimulare un'eleganza morale autentica)»³².

Ecco qui: la musica come icona della ricerca in letteratura e come modello per essa; la ricerca dei padri morti (o per ora transitoriamente affondati nella plumbea palude del trasformismo morale che si rivela volontà di potere e rifiuto dell'impegno quale istanza esistenziale); la ricerca della stilizzazione formale e dell'eleganza letteraria come icona a sua volta di un'impegno autentico e

³¹ O a un film di Antonioni come *La notte* (ambientato per l'appunto a Milano nel 1960) e tutto dedicato a dibattere dell'alienazione incombente, della falsità del "benessere economico", della crisi degli intellettuali di sinistra e del ruolo di Adorno nella cultura italiana?

³² Albero Arbasino, *Certi romanzi cit.*, pp. 110-111.

non barattabile con una poltrona o una cattedra. E, infine, la teoria letteraria come strumento di emancipazione della Letteratura da se stessa e dai suoi vezzi antichi e fallimentari in nome di una concezione della scrittura come pratica totalizzante che sia in grado di unificare passione critica e creatività concreta. Ancora (mettendoci sulla strada delineata da Arbasino quale critico di se stesso):

«La morte brutta e dolorosa. Tutto il romanzo è pieno di gente giovane che muore male, buttandosi via e diventando santa involontariamente – mentre gli stupidi e i cinici chiacchierano e pranzano interminabilmente e stanno benissimo di salute. L'ambiguità dei personaggi. Non li conosciamo mai veramente, neanche i nostri amici. Non si conoscono in realtà neanche fra di loro. Parlano enormemente. Ma si dicono (e ci dicono) le cose più contrastanti. Non di rado mentono; e l'accumulo dei particolari allontana invece che ricondurre alla verità. E sono poi personaggi? Qualcuno bara anche lì... La 'spia' più esplicita di questi 'inganni interni' si dovrebbe trovare nel fatto che i personaggi più ufficiosi del libro spendono pagine e pagine di dialogo protervamente programmatico affannandosi su una teoria del romanzo tutto sommato ancora molto forsteriana, mentre *abitano* un romanzo-saggio in aperta 'dissoluzione' secondo questa linea molto 'up to date' che va dal *Bouvard et Pécuchet* all'*Uomo senza qualità*, in apparente abbandono informale, gaspillage espressionistico-astratto ... ma imbattendosi presto nel madornale volontarismo strutturale dei Formalisti Russi»³³.

Qui sembra che Arbasino voglia mostrare tutte le carte che ha in mano e giocare a viso scoperto.

Il che, da un lato, confermerebbe la perspicuità e la qualità della nozione di romanzo-saggio da lui utilizzata (e programmaticamente evocata), dall'altro, può far sorgere qualche dubbio.

Dirà la verità in questo caso? Fino a che punto si può pensare ad un 'inganno' deliberato?

Per quanto riguarda le fonti sicuramente è veritiero (si tratta di testi che conosce, che ha letto e che padroneggia abilmente, fin troppo); ma per quanto riguarda la struttura?

4. In *Fratelli d'Italia* c'è anche qualcosa di più di quanto si possa ritrovare in un romanzo-saggio.

C'è la volontà di costruire un romanzo totale che sia contemporaneamente un saggio e un libro di memorie, un testo narrativo e una discesa *ad inferos* in una società (quella italiana del 'boom' e del nuovo modello di produzione contrassegnato dal passaggio dall'operaio professionale all'operaio-massa e alla catena di montaggio), sociologia sul campo e critica letteraria, *gossip* di altissimo profilo sulla società letteraria italiana di sempre e scavo in profondità delle sue contraddizioni non transeunti né redimibili.

«*Fratelli d'Italia* è stato scritto per la prima volta in un'epoca di spropositata euforia italiana, neanche tanto remota nel tempo (gli anni del Boom, tra la fine dei Cinquanta e i primi Sessanta), però attualmente così 'slontanata' e indecifrabile che riesce quasi impossibile spiegarla plausibilmente a chi non l'ha vissuta per ragioni di età: questa postface è dedicata ai lettori nuovi del libro»³⁴. (Come diceva Palazzeschi: vengono a sapere che c'è questo vecchio futurista ancora in

³³ Alberto Arbasino, *Certi romanzi cit.*, *ibidem*.

vita, e arrivano qui a farmi delle domande per le loro tesi sul futurismo; e a me sembra di raccontare cose più antiche dell'impero romano..). Eppure le origini di tutte le nostre crisi attuali non si trovano fra i Quaranta e i Cinquanta, e nemmeno dopo il Sessantotto: le radici vere sono là»³⁵.

In *Fratelli d'Italia* c'è il tentativo di creare una sintesi tra tutti i modelli possibili di scrittura (non solo romanzesca) in nome di una volontà di azione letteraria a tutto campo che copra quei settori di solito trascurati nella pratica della scrittura.

Ma c'è anche il tentativo (mostrato con una certa esitazione “teorica”, anzi spesso ‘velato’ dalla dimensione esibita del romanzo-saggio) di far coincidere struttura del Romanzo possibile con il romanzo stesso.

«Proprio in quella fase così pionieristica e sperimentale – prima della divulgazione, prima dell'industrializzazione e dell'accademismo e dello sputtanamento – la felicità della scoperta degli strumenti critici e tecnici proposti dal formalismo russo e dallo strutturalismo francese, sospingeva a una intensa ‘progettualità’ nella formalizzazione delle strutture narrative: però, per la prima volta, adoperando consapevolmente nella fase della “messa a punto” creativa del romanzo, le medesime tecniche adoperabili nella “messa a nudo del congegno” da parte del critico. (Ah, quell'eccitazione creativa e critica nello smontare e rimontare il Giocattolo all'incrocio fra tante euforie ... con tutte quelle cassettoni ricolme di attrezzi affascinanti ... provando una ‘chiave’ dopo l'altra finché la ‘serratura’ cede..)»³⁶.

³⁴ Il testo dal quale sto citando è presente solo nell'edizione Einaudi del 1977 e ha come titolo, per l'appunto, *Postface 1977 a "Fratelli d'Italia"* (pp. 197-210). Si tratta di un testo fondamentale per capire le modalità di scrittura di Arbasino e la logica di funzionamento della sua mente letteraria (che è ben lungi dall'essere *simplicissima* ...).

³⁵ Alberto Arbasino, *Certi romanzi* cit., p. 197. Il passo poi continua con una circostanziata analisi economico-sociale della questione e delle sue conseguenze: “Forse nessuno, allora, in Italia, si stava seriamente accorgendo di agire sopra una crosta sottile e precaria di facoltosità parvenue e apparente, indubbiamente allarmante in un territorio povero, sovrappopolato, propenso alle spese balorde, alle gestioni corrotte, a una fondamentale sventatezza nel ravvisare i propri fini e le proprie funzioni (secondo le indicazioni costanti della Storia, dell'Antropologia, dell'Economia, e dei Viaggiatori). O forse ci si muoveva per lo più fra gli esigui margini ‘di rappresentanza’ delle autostrade gremite di macchine e fiorite di autogrill, e delle strutture culturali tribali che cominciavano a rinnovarsi tra le dichiarazioni volenterose dei ‘responsabili’ ai quali non si era ancora ritirata ogni fiducia ... Ma tant'è, tutto questo fa parte della svagatezza storica del carattere italiano – “volage” (“qui est changeant et léger”, Littrè), e “folâtre” (“qui aime à se faire gaiment des petites folies”, ancora Littrè), malgrado il suo ingannevole aspetto di cupa e seria tetraggine – e qui ci troviamo in un romanzo anche antropologico-culturale, appunto, oltre che storico” (pp. 197-198).

³⁶ Alberto Arbasino, *Certi romanzi* cit., p.199. E non per ripetere ancora quanto detto precedentemente ma perché ora, a mio avviso, tutto rientra più o meno bene all'interno dello schema prefabbricato prima: “Insomma, *Fratelli d'Italia* nasceva in quegli anni ormai remoti innanzitutto come gesto di intenso amore per alcuni monumenti e momenti della Classicità Moderna: romanzi-saggi ‘totali’ come la *Recherche* e *L'uomo senza qualità* e il *Doktor Faustus*; e operazioni di tutto-è-possibile critico-creativo come la mirabolante redenzione contemporanea di un ‘genere’ anacronistico e perento come l'Opera, nel *Rake's Progress* di Stravinskij e Auden (e prima ancora, nel *Rosenkavalier* di Strauss e Hofmannsthal); nonché la tradizionale riflessione empirica intorno al proprio mestiere e ai suoi strumenti da parte di romanzieri e poeti eminentemente consapevoli (come James, Conrad, Forster, Eliot), confrontata però, e spesso coincidente con la ricerca russa e francese sulle strutture formali del manufatto letterario. E naturalmente, la critica letteraria fatta sotto forma di Grande Mimesi e addirittura pastiche da un narratore-critico come Proust ... Così, questo romanzo progettato a lungo, lentamente, nel corso degli Anni Cinquanta, è poi stato eseguito in pochi mesi euforici tra il '61 e il '62, sulla spinta della scoperta entusiastica della “messa a punto del congegno narrativo” secondo Šklovskij (attraverso l'edizione Mouton del *Russian Formalism* di Erlich), delle suggestioni inaugurali dell'Attività Strutturalistica secondo Barthes, e della constatazione di una coincidenza rigorosa, impressionante, fra il progetto empirico di questo romanzo già “messo a punto”, e le analisi di Poulet e Rousset e Richard e Starobinski sui ‘modelli’ di Proust e di Flaubert. Era davvero una fase di inverosimile ‘creatività’, e insieme di una ‘progettualità’ addirittura maniacale nell'allestimento del manufatto letterario... E non solo all'incrocio tra formalismo e strutturalismo: nei

Sembrerebbe tutto risolto a questo punto (*Fratelli d'Italia* è un romanzo-saggio con aperture verso la teoria della letteratura, da un lato, e la critica militante dall'altro, dove all'omaggio diligente a una serie di classici della Modernità dispiegata si accompagna la *mise en abyme*³⁷ della struttura stessa del romanzo che viene ad essere così il centro stesso di esso nel mentre ne riproduce l'universo narrativo che lo contiene). In questo modo, la tentazione centrifuga del romanzo viene ad essere 'compensata' dalla sua necessità centripeta: i modelli narrativi scappano da tutte le parti e si disseminano in giro per il romanzo mentre la Struttura si sforza con successo di tenerli fermi al proprio interno. Eppure c'è ancora un punto importante da chiarire ed è proprio Arbasino stesso a metterlo in evidenza parlando del romanzo dal punto di vista stilistico:

«Queste note vengono ovviamente dedicate soprattutto alle scuole, giacché da quando si usa dar tesi e tesine sulla letteratura contemporanea, gli autori superstiti vengono sovente richiesti di fornire didattiche. Ora, questo romanzo è stato scritto davvero un po' troppo à la diable³⁸ in quelle remote stagioni di grande attività e gran fervore, tra viaggi e passioni e allestimenti di film e spettacoli e un'attività specialmente intensa di Kulturkritik: sovente polemica, e circondata da un'ostilità vivissima da gran parte dell'Establishment letterario (allora si diceva così), perché sembrava intollerabile quel certo tipo di rivolta o insofferenza per la prima volta manifestata dall'interno del 'sistema', ove dovevano regnare la compiacenza e la colleganza e la convenienza e la soddisfazione e l'ossequio, mentre soltanto agli 'esclusi' si addicono la rabbia e la protesta, finché non vengono lentamente 'filtrati' e accolti fra i notabili (non solo non c'era stato ancora il '68, allora, ma neppure il '63...). E così, uscito appunto nel '63, *Fratelli d'Italia* si avviava a una sua carriera di "classico underground"... Ma in effetti, mi sembrava il meno 'scritto' dei miei libri. Che non dovesse poi essere troppo 'scritto', cioè troppo letterato, questo era già, veramente, nei propositi: privilegiare dei nonnulla "per il solo fatto che esistono", ecco il *top* dell'Autentico! Però, poi, è risultato invero un po' troppo *poco* 'scritto'; e proprio per questo ho sempre desiderato e previsto una revisione totale.

territori delle discipline 'interdisciplinari' associate e aggregate fra le gran braccia informali della Nouvelle Critique, si venivano scoprendo i nomi e i testi che (oltre ai Raymond e Béguin e Spitzer già "cotti mangiati" nelle fasi precedenti) avrebbero *dovuto* in qualche modo 'sprovincializzare' questa nostra cultura rimasta così ferma e così letteraria dal Trenta al Cinquanta, malgrado la magnitudine di eventi quali la guerra, la Resistenza, la transizione tra il fascismo e la democrazia e tra l'ermetismo e il togliattismo e la Dolce Vita e la riemersione del conflitto tra *Dovere* e *Godere* e *Soffrire* e *Provare per Credere*"(pp. 199-200).

³⁷ Sulla falsariga, per intenderci, de *Les Faux-Monnayers* di André Gide del 1925 (che contiene al suo interno la narrazione di come si stia scrivendo il romanzo stesso che si sta leggendo) o *La Vocation suspendu* di Pierre Klossowski del 1950 (dove la "vocazione interrotta" è sia quella del narratore che del protagonista).

"*J'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre par comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à mettre le second en "abyrne"*" (André Gide, *Journal* del 1893).

³⁸ Questa dichiarazione così radicale *potrebbe anche* essere, però, una criptocitazione da T. S. Eliot, visto che in *Certi romanzi* (a p. 7) si legge: "Erich Auerbach prenderà molto sul serio la sincerità programmatica dei Goncourt: un intero capitolo di *Mimesis* sta lì a testimoniarlo. Però dieci anni prima di *Mimesis*, nella famosa prefazione a *Nightwood* di Djuna Barnes, T. S. Eliot doveva proprio pensare a un bilancio 'aggiornato' del romanzo naturalistico secondo la ricetta Goncourt: "Dichiaro che la maggior parte dei romanzi contemporanei non sono realmente 'scritti'. Essi ottengono quella *realtà* che possiedono soprattutto da un'accurata ripetizione dei rumori che gli esseri umani correntemente eseguono giornalmente nei loro semplici bisogni di comunicazione; e quelle parti di romanzo che non sono composte di questi rumori consistono in una prosa non più viva di quella di un capace cronista di quotidiano o funzionario governativo". Forse la dichiarazione di Arbasino riguardo la scrittura *à la diable* del suo *opus major* viene direttamente da qui...

Anche perché una certa indifferenza ai ‘materiali’ usati per l’esecuzione e per l’imbottitura di quelle strutture formali che sole m’interessavano allora mostrava davvero la qualità un po’ scadente di certe ‘merci’ impiegate»³⁹.

Perché Arbasino si sente in dovere di fare una dichiarazione di questo tipo?

Le ragioni (a mio avviso) sono due: una la enuncia molto bene Clelia Martignoni nel suo saggio già precedentemente citato a lungo:

«Nonostante la prima meraviglia (l’iperletterario Arbasino poco “scritto”?), i conti tornano del tutto, ma qualcosa va chiarito. Il progetto di creare il mosaico linguistico di un gruppo intero nell’effimera Italia del benessere e dell’euforia, e di escludere intenzionalmente l’approfondimento delle differenze individuali (certo per evitare la deplorata trappola del ritratto psicologico, cui Arbasino è ferocemente refrattario), ha prodotto infatti un idioma variegatissimo, ricco di *humour*, *gags* e trovate, ma necessariamente “medio”. Questo vuol dire *in primis*: lontananza calcolata da involuzioni e appesantimenti sintattici, dunque il bisogno prioritario di costruire un periodo leggero e non impacciato, di far correre la frase avventurosamente, anche “à la diable”, usando perciò il più possibile paratassi, agili costrutti nominali, e tipi sintattici snodati e in fuga (come il prediletto elenco [...]). Ma vuole anche dire, sul piano delle scelte lessicali: lontananza da insostenibili eccessi di preziosità e di elezione (da Arbasino deprecatissimi), a favore di un difficile “abbassamento”, che restituisca la lingua, efficiente ma non eccelsa, di colui che dice io, ma anche e insieme lo sbrigliato parlare degli amici intellettuali e snob, e inoltre il chiacchiericcio corale di un ambiente tra *café society* e *demi-monde*: insomma i tratti colloquiali più vivi, tra fatuità e no, del gergo collettivo, accortamente saccheggianti devono convivere con forme basiche e correnti»⁴⁰.

Ma la seconda è, in realtà, forse più profondamente radicata nel suo ‘mestiere di scrittore’: *Fratelli d’Italia* è un libro sulla Letteratura costruito con gli strumenti (i ‘mattoni’ della costruzione letteraria) stessi usati per realizzarla.

Ora (ed è una pratica notoria in tutti i settori del lavoro della e sull’immaginazione), proprio perché si tratta dei “fondamentali” del mestiere e della loro necessità assoluta in vista del risultato da raggiungere, di solito si preferisce non mostrarli o almeno non evidenziarli troppo⁴¹ (come si fa

³⁹ Alberto Arbasino, *Certi romanzi* cit., pp. 207-208. Data l’importanza dell’argomento per il discorso generale sulla sua opera che Arbasino sta facendo in un contesto (falsamente) ‘autobiografico’, si riporta anche il prosieguo della sua argomentazione: “Proprio come quando si prepara un’inquadratura di film, e non si hanno a disposizione lì subito tutti gli oggetti giusti perché la produzione è un po’ povera; e allora, per non perdere tempo e anche perché il giorno dopo si deve sempre smontare il set, si ricorre a estremi ‘dell’ultimo momento’, a surrogati che si sistemano là in fondo, perché “tanto – come dicono quei direttori di produzione che sanno sempre tutto – *dopo, non si vede*”. E invece no. Si vede sempre tutto, dopo. E soprattutto si vede quell’oggetto là, che non era giusto, e si sapeva che non andava bene, e non lo si sarebbe dovuto accettare mai. Dunque avevo previsto sempre: bisogna riscriverlo ‘meglio’. Cioè: bisogna sviluppare, ‘tirar fuori di più’, le cose ‘che ci sono dentro’. E invece, è poi vero che il Tempo trasforma rapidamente anche gli organismi narrativi: come quei capi d’abbigliamento che furono ‘segni’ di cupo decoro una volta, e oggi di folle frivolezza; o come fogli d’album ‘buttati là’, per divertimento d’artista bohémien, e diventati presto “un buon investimento di capitale”. Così certi romanzi cambiano involontariamente, nello scatto fra i decenni, la propria fisionomia e il proprio destino” (p. 208).

⁴⁰ Clelia Martignoni, “Arbasino: la coerenza della complessità” in Clelia Martignoni – Elisabetta Cammarata – Cinzia Lucchelli, *La scrittura infinita di Alberto Arbasino* cit., pp. 12-13.

⁴¹ Uno scrittore che ha molti punti in comune con (e presenta certamente anche notevoli differenze rispetto a) Arbasino, Raffaele La Capria, così si esprime riguardo al mostrare o meno la fatica dello scrivere e dello stile in vista dell’armonia nel risultato finale: “Va da sé che ogni scrittore ha la sua maschera perché ha un suo stile, ma ci sono maschere più

ricoprendo, con una robusta passata di spesso intonaco impermeabilizzato, i mattoni che costituiscono la ‘quantità’ necessaria per la robustezza di un edificio). Qui, invece, Arbasino li dispone ‘a vista’ e li mostra spesso con l’orgoglio dell’artigiano che sa di aver eseguito un ottimo lavoro ed è fin troppo consapevole di averlo fatto in piena coscienza.

Salvo probabilmente desiderare di rimetterci le mani e rendere i lavori meno ‘evidenti’.

In un simile contesto, l’idea di un libro poco ‘scritto’ potrebbe risultare essere quella di un libro troppo poco ‘letterario’ o ‘troppo poco letterariamente determinato’ e interamente giocato invece sulla presa diretta dei linguaggi e dei ‘dialetti’ epigonali parlati nella dimensione tutta “tribale” della società dello Spettacolo e della Conversazione. Il timore di Arbasino è stato probabilmente quello di aver mostrato troppo e interpretato troppo poco, di aver messo in scena e non aver ‘sublimato’ il presente con la scrittura. Ma sicuramente il progetto di *Fratelli d’Italia* resta legato alla capacità di rendere conto di tutto ciò che è accaduto in quegli anni (e oltre) attraverso la loro messa in scena a livello di Struttura: le Forme (su cui Arbasino insiste così a lungo e con tanta precisione) restano in atto nella scrittura che le sorregge mentre i Contenuti debbono necessariamente cambiare. A differenza di un libro come *Miti d’oggi*⁴² di Roland Barthes (un’opera dalla quale Arbasino ha attinto parecchio, sia a livello di metodo che a livello di temi provocatoriamente scelti) i cui contenuti risultano oggi sicuramente datati dall’evolvere e dal precipitare del corso sociale degli eventi e che tuttavia resta importante a livello di metodo e di discussione teorica dei problemi trattati, *Fratelli d’Italia* è probabilmente leggibile oggi *anche per la sua scrittura* “à la diable” in quanto rifiuto di una compostezza formale che male avrebbe retto alla pressione del Tempo della Letteratura (il cui Testo rapidamente si scompone e scompare) e che male avrebbe permesso alle soluzioni letterarie di diventare frammenti di un discorso di Antropologia Culturale e di Sociologia Applicata (in chiave ovviamente e fortemente ironica!).

«Ecco, allora, le ragioni e i modi di questo lavoro d’integrazione. Da una parte, ‘tirar fuori’ diversi temi appena sfiorati nel vecchio testo, sviluppando accenni allora molto ovvi e oggi addirittura

trasparenti, che si vedono meno o che sono meno ostentate, e maschere più visibili, come quelle degli scrittori “iperletterari” che ho nominato. Non volevo però dire che i bravi stanno da una parte e i meno bravi dall’altra, ma solo far notare che l’“iperletterarietà”, “l’operazione linguistica” e l’“operazione letteraria”, o come meglio si preferisce chiamarla, sono una caratteristica della nostra letteratura, mentre nelle altre letterature non sono così frequenti (anche se non assenti del tutto, se si pensa a Borges, a Beckett, a Queneau, per esempio). E così dalle altre letterature ci arrivano alcuni romanzi ben raccontati e dalla nostra più spesso alcuni libri ben scritti. Ma se dovessi proprio dire qual è lo stile che preferisco, dirò che è quello dell’anatra, che senza sforzo apparente fila via tranquilla e impassibile sulla corrente del fiume, mentre sott’acqua le zampette palmate tumultuosamente faticosamente si agitano: ma non si vedono” (*Lo stile dell’anatra*, Milano, Mondadori, 2001, p. 162). Non tutto quello che La Capria dice è ovviamente condivisibile (la letteratura francese contemporanea e quella americana sono ricche di operazioni linguistiche di grande forbitezza formale e di “iperletterarietà” – si pensi solo ad Alain Robbe-Grillet o a Don DeLillo), ma la sua posizione ha sicuramente il pregio della chiarezza.

⁴² *Mythologies* di Roland Barthes (trad. it. di Lia Lonzi, Torino, Einaudi, 1974) è stato pubblicato in realtà nel 1957 e poi riaggiornato con frequenza. Si tratta di un testo del critico francese che Arbasino conosce bene così come leggerà con attenzione il suo *Système de la Mode* del 1967 (le cui tematiche riaffiorano con continuità e competenza in tante pagine dello scrittore di Voghera).

incomprensibili (a meno di non corredare le pagine di frequenti note...). D'altra parte, ridurre a meri segnali certi 'spunti' che venivano allora ampliati con una certa ridondanza solo per qualche loro carattere di 'scoperta' o di 'novità' abbastanza pubblicitaria e stagionale ... Anche stavolta, cercando di evitare qualunque "senno del poi", giacché non solo una *idea*, basta un aggettivo non esattamente *d'epoca*, e siamo veramente all'orologio da polso in un film in costume. "Ma non è difficile recuperare un *mood* così lontano?". Certo. Dunque un lavoro "da buon ebanista", che restaura i comò solo con legni coetanei dei comò stessi. E solo qualche alterazione, là dove la Realtà, nel frattempo, ha talmente imitato il Libro, da funzionare come libello nei *suoi* confronti. [...] Non sarà più possibile – né ai "nuovi lettori" né a noi – percorrere un'Italia ancora molto bella e molto vuota, "trovando posto dappertutto", né arrivare in pochi minuti a un mare pulito davanti a una spiaggia pulita, né mangiare e bere piacevolmente con pochi soldi, né parlare e comunicare e forse anche amare senza schemi mentali e verbali farraginosi; e quelle corse frenetiche di scoperta culturale ingordissima di Šklovskij, e Adorno e Saussure e Barthes e Benjamion e Jakobson e Lévi-Strauss non ancora 'carosellizzati? Stanno diventando miti e rimpianti e Follies come un'altra Belle Èpoque, un'altra Jazz Age, in effetti. Scompare Desideria tra i fantasmi del Vespro e della Notte, trascinandosi dietro un universo d'affetti perenti. Svaniscono o franano 'posizioni' sempre (e forse inutilmente) 'più avanzate' ... ma di che cosa, poi? ... Rimangono, solo, intatti, alcuni grandi libri molto amati. E' il "tema mortuario" di questo romanzo, del resto»⁴³.

Era il 1977: arriva tanto presto la Nostalgia per un autore capace di correre attraverso il proprio tempo nel tentativo di precederlo? Forse non era solo Nostalgia, tutto sommato, ma capacità di cogliere le "forme" tipiche del "momento" e di trasformarle in Struttura formale di un Romanzo ancora possibile da scrivere.

⁴³ Alberto Arbasino, *Certi romanzi cit.*, pp. 209-210.

Saggi pubblicati su Retroguardia

1. Giuseppe Panella, **ELOGIO DELLA LENTEZZA. Paul Valéry e la forma della poesia**
2. Giuseppe Panella, **D'ANNUNZIO E LE IMMAGINI DEL SUBLIME. L'Alcyone, la Fedra e altre apparizioni**
3. Giuseppe Panella, **DINO CAMPANA: LA POETICA DELL'ORFISMO TRA PITTURA E SOGNO**
4. Giuseppe Panella, **REGOLE PER SOPRAVVIVERE. Modelli di analisi per una storia della fantascienza italiana**
5. Giuseppe Panella, **LE METAMORFOSI E I MITI. Indagine su Pietro Civitareale**
6. Giuseppe Panella, **RIFLESSIONI SULLA POESIA PER LETTORI UN PO' ANNOIATI (A RAGIONE ?)**
7. Giuseppe Panella, **IL SUBLIME RIVENDICATO: ADORNO E LA VERITA' DELLA BELLEZZA**
8. Giuseppe Panella, **TEMPO DELLA RIVOLTA E MOMENTO DEL QUOTIDIANO. Il racconto degli anni di piombo**
9. Giuseppe Panella, **LE IMMAGINI DELLA POESIA. Due modelli di descrizione lirica: Bartolo Cattafi e Mario Benedetti**
10. Giuseppe Panella, **GARANTIRE IL COLPEVOLE. Logica dell'errore giudiziario. (Postfazione al volume L'errore giudiziario. L'affaire Dreyfus, Zola e la stampa italiana di Massimo Sestili)**
11. Giuseppe Panella, **IL NATURALISMO E ZOLA: UNA TEORIA FILOSOFICA DEL ROMANZO** (introduzione al volume **ÉMILE ZOLA, SCRITTORE SPERIMENTALE. Per la ricostruzione di una poetica della modernità di Giuseppe Panella**)
12. Antonino Contiliano, **DIVISIONI SPOSTATE E ALLEGORIA "RIFLETTE"**

13. Antonino Contiliano, **IL TEMPO E LA POESIA ANTAGONISTA. I PROCESSI ASIMMETRICI**

14. Giuseppe Panella, **ANATOMIA DEL ROMANZO-SAGGIO: IL CASO DI FRATELLI D'ITALIA DI ALBERTO ARBASINO**

In rete:

Saggio pubblicato su *Retroguardia 2.0* (<http://retroguardia2.wordpress.com/>) e *La poesia e lo spirito* (<http://lapoesiaelospirito.wordpress.com/>).

Biobibliografia di Giuseppe Panella:

<http://retroguardia2.wordpress.com/biobibliografia-di-giuseppe-panella/>

Saggi letterari in formato PDF pubblicati su *Retroguardia 2.0*:

<http://retroguardia2.wordpress.com/saggi-letterari-pdf/>

Leggi tutti gli articoli di Giuseppe Panella pubblicati su *Retroguardia 2.0*:

<http://retroguardia2.wordpress.com/category/panella-giuseppe/>