

L'ESORDIO DI UN NARRATORE SPERIMENTALE

Certi compromessi

di Giuseppe Pontiggia

Vorrei soffermarmi brevemente sull'*Arte della fuga*, romanzo che è uscito nel '68 e che ho scritto tra il '61 e il '67. Vorrei stabilire un raffronto tra la condizione in cui scrivevo allora e quella in cui scrivo oggi, per scoprire se ci sono analogie o divergenze, che riguardano evidentemente non solo il percorso mio personale, ma anche l'idea del romanzo che allora perseguivo non solamente io ma gli amici con i quali avevo lavorato nella redazione de *il verri* e con i quali ero in contatto, sia diretto, sia ideale. Per entrare subito in un dettaglio concreto, il primo capitolo dell'*Arte della fuga* doveva riassumersi in una parola sola: no. Poi ho cambiato idea e penso di aver fatto bene, l'ho soppresso.

Ma questo no, in fondo, che significato aveva? Era una sorta di rifiuto nei confronti del romanzo tradizionale, nei confronti dei compromessi narrativi a cui mi sembrava che l'opera dovesse sottrarsi. L'antiromanzo della Sarraute e di Robbe-Grillet aveva esercitato una profonda influenza sul gruppo che operava all'interno de *il verri* e che comprendeva scrittori e critici quali Guglielmi e Barilli. Questa suggestione non era solo legata ai risultati qualitativi ed espressivi, quanto all'idea di antiromanzo, di romanzo che rifiutava appunto certe rese che sembravano inaccettabili: in primo luogo la connessione spazio-temporale degli eventi, la descrittività psicologica, gli indugi informativi, le recensioni sentimentali, che erano lontani dalla ricerca che intendevamo compiere. A distanza di tempo direi che anche l'antiromanzo di Robbe-Grillet rivela i suoi limiti; in fondo, il suo rifiuto della psicologia, che lo porta ad una sorta di visibilità asettica, dà i suoi risultati più convincenti laddove risponde ad una motivazione psicologica, a una sorta di allegoria indiretta.

Per esempio nella *Gelosia*, la pura visibilità, l'indugio sui dettagli rispondono ad una concentrazione maniacale che è tipica della gelosia, ma che funziona meno in altri romanzi dove manca questa tensione emotiva. Quindi direi che la nostra ammirazione per Robbe-Grillet, a distanza di tempo, si è ridimensionata, per lo meno nel mio caso personale. Ma valeva, diciamo, il suo rifiuto verso i compromessi narrativi. Se considero la situazione attuale in cui opero e mi chiedo se ora io li accetto o no, direi che la risposta è sempre no.

Solamente è cambiato l'atteggiamento. Allora, rifiutando la connessione spazio-temporale della trama, avevo composto nell'*Arte della fuga* sequenze in cui valevano associazioni fantastiche-intuitive, che risultavano a volte indecifrabili al lettore. Oggi, fingo di accettare dei compromessi; in realtà cerco assolu-

tamente di eluderli, cioè so-no convinto che in un romanzo non devono sussistere compromessi narrativi, non devono sussistere parti di raccordo strutturale in cui l'autore debba rinunciare alla tensione espressiva, alla scoperta e all'invenzione di nuovi modi, per informare il lettore su determinati eventi. Non ho cioè abbandonato l'idea che avevo allora, che il romanzo non deve cedere ai luoghi comuni.

E allora che cosa deve fare? Deve, ogni volta che si prospetta l'occasione di nesi apparentemente convenzionali, in realtà eluderli e reinventarli, allo stesso modo che deve riscoprire il valore e il senso di ogni frase. Per questo è stato importante per me, non solo la lettura di Daumal, ma soprattutto l'orizzonte delle sue idee. Daumal dice: un senso ad ogni frase, ad ogni parola un senso. Cioè il narratore non può, come dire, indulgere a passi che servono da esplicazione, da commento, da informazione.

Ogni frase deve avere la sua tensione, la sua validità, la sua autonomia. Le frasi collegate tra di loro costituiscono la pagina, ma non può essere accettata la resa alla convenzione narrativa.

«Ogni frase deve avere la sua autonomia»

In questo senso, il mio atteggiamento non è cambiato; certo è cambiato il modo in cui risolvo o cerco di risolvere questo problema. Allora lo affrontavo in modi radicali, attraverso sequenze fantastiche, in cui i nesi erano a volte difficilmente percepibili. Per questo anche lettori molto intelligenti, molto penetranti, sono rimasti a volte sconcertati e disorientati. Ora cerco una connessione che è in realtà apparente, sotto la quale cerco invece nesi sotterranei, segreti, che di volta in volta scopro lavorando sul testo.

Se faccio un confronto tra il trattamento del dialogo di allora e quello che poi ho attuato in opere successive quali *Il giocatore invisibile*, *Il vaggio d'ombra*, noto che i dialoghi dell'*Arte della fuga* erano dialoghi per così dire ellittici, allusivi, in cui c'era un tono parlato, al servizio però di una tematica sfuggente, allegorica, spesse volte, tra virgolette, metafisica. Rileggendoli, mi sono convinto che avevano un aspetto debole, cioè indulgevano talora a un intellettualismo un po' astratto. Non era quello che mi proponevo, ma era quello che di fatto risultava. Allora ho cercato e cerco tuttora dialoghi di intonazione molto parlata, apparentemente quotidiani, ma che in qualche modo coinvolgono esperienze parallele molto più complesse.





Le battute, che hanno un significato preciso in rapporto ad un contesto emotivo, ad una situazione, vorrei avessero anche il potere di coinvolgere direttamente e soprattutto indirettamente altre esperienze, altri mondi. In questo modo il dialogo acquista, o si propone di acquistare, dilatazioni o amplificazioni che lo arricchiscono e oltrepassano l'immediatezza della scena.

In quegli anni, nei confronti della parola esisteva una condizione di disagio e di incertezza che non si è superata, e giustamente. Allora se ne davano spiegazioni sociologiche, di stretta osservanza, come dire, ideologica e teorica. Oggi l'atteggiamento ha acquistato connotazioni e sfumature più complesse, ma sostanzialmente la parola e il linguaggio sono sempre un soggetto malato che dobbiamo in qualche modo recuperare. Kraus diceva: il linguaggio è una prostituta a cui dobbiamo restituire la verginità. Oggi il problema è ulteriormente aggravato dagli abusi e dalle distorsioni dei mezzi di informazione, dal dilagare dei gerghi, dalla banalizzazione continua del linguaggio.

Una fiducia difficile nel linguaggio l'ho recuperata attraverso lo studio dei classici, attraverso l'analisi di quanto un classico può ottenere con la massima economia espressiva; un lavoro sulle parole, un lavoro sui nessi sintattici, un lavoro sulla concisione. Al tempo stesso ho visto con un altro occhio problemi che negli anni '60 giudicavo in un'altra prospettiva. Faccio un esempio: Hillmann considera le parole come eredi di una potenza visionaria capace di inquietare e sconvolgere, e ritiene che l'insistere sugli aspetti formali del linguaggio sia anche un modo per non affrontarle di nuovo in tutta la loro potenzialità espressiva, perché questo comporterebbe anche il coraggio di affrontare nuovamente temi che ci riguardano troppo da vicino.

Io non so fino a che punto questa teoria, questa interpretazione sia fondata, però mi ha incuriosito, mi ha interessato come un contributo, un apporto nuovo a un problema che in quegli anni eravamo abituati ad affrontare nei termini della linguistica strutturale e della sociologia.

L'ultimo punto riguarda l'attesa nei confronti del testo; attesa mia personale, e attesa che anche, in qualche modo, proietto sul lettore. Direi che l'atteggiamento più serio di fronte allo scrivere non sia quello di dire che si scrive per sé, né di dire che si scrive per gli altri: li trovo sempre atteggiamenti inadeguati di fronte alla complessità del problema. Si scrive per quel sé che è diventato gli altri. Per quel sé che è diventato una sorta di proiezione in un vaglio critico, che poi è quello che decide della validità di quello che scriviamo.

Scrivendo *L'Arte della fuga* avevo una specie di attesa mistica per quello che scrivevo. Rifiutavo, in un certo modo, tutto quello che sapevo, e pensavo che il testo dovesse superare ogni dato di partenza. Quest'idea la conservo ancora oggi: penso che il fascino della narrazione, l'aspetto più importante sul piano speculativo sia di rivelare quello che l'autore

stesso non sapeva di sapere; una sorta di viaggio, di cui si conosce il punto di partenza, ma non la meta, e la meta risulta sempre un arricchimento, una scoperta, una sorpresa, rispetto al punto di partenza.

Trovo che sia anche l'esperienza più importante che può fare il lettore. Un senso di conferma, perché in qualche modo il riconoscimento di una verità è sempre una conferma, accompagnata però da un senso di sorpresa e di scoperta. Solo che, se vogliamo tradurlo in termini psicologici, l'atteggiamento che avevo di fronte alla scrittura, lavorando all'*Arte della fuga* era appunto di una attesa mistica. Ogni giorno mi mettevo a scrivere non sapendo quale sarebbe stato lo sviluppo di un capitolo, di una pagina e puntavo tutto su una concentrazione per così dire «orientale».

«Una sfida, un continuo paradossale confronto con le mie idee»

Anche qui sono andato incontro a qualche delusione, nel senso che ho notato una sproporzione tra le mie ambizioni e quello che il testo effettivamente dava; non perché il testo non avesse una sua tensione espressiva, ma perché, in qualche modo, puntando al massimo non lo ottenevo. Come il tiratore con l'arco che non deve mirare al centro del bersaglio, ma lo può centrare se mira a un pulito che non coincide con il centro. Puntando al massimo di essenzialità e di efficacia, volevo rinunciare a tutto quello che possiamo considerare «compromesso narrativo», decorazione, illustrazione, informazione. Rinunciando a tutto questo arrivavo a un'essenzialità che aveva però anche un'imprevisto colorito patetico e sentimentale: non sempre, di alcune cose sono soddisfatto, ma di altre meno.

Ritengo che questo fosse un atteggiamento inadeguato della poetica che allora seguivo, e che poi non riguardava solo me personalmente, ma un gruppo di scrittori che lavorava in questa prospettiva. Oggi ho ancora una sorta di attesa nei confronti del testo; penso che il testo alla fine debba saperne più di me, lo penso come allora. Ma la strada per arrivarci penso non sia quella di un'attesa mistica, ma quella di un lavoro più indiretto. Lavorando per esempio su materiali realistici, cercando di ottenerne il massimo di complessità, di ambiguità, di stratificazione, ritengo che si possa arrivare a risultati di maggiore ricchezza espressiva.

In questo senso, l'ho detto più di una volta, non c'è affatto una rinuncia nel mio cambiamento di scrittura. Non è un cambiamento che riguarda le mie ambizioni, è un cambiamento che riguarda il mio modo di scrivere, il mio atteggiamento non di fronte al problema, ma al modo di risolverlo. Mi rendo conto che questo rappresenta una sorta di sfida e di continuo confronto paradossale, anche con le mie stesse idee. Su questo tema Angelo Guglielmi ha scritto cose essenziali che mi hanno aiutato anche a capire il senso del mio lavoro. D'altra parte questa continua sfida, questo paradosso, penso che sia l'aspetto più interessante del lavoro letterario.

