

Pensare *i/n* libri

l'editoria e le letture di "REBECCA LIBRI"

www.rebeccalibri.it



IL SAGGIO

L'ANALISI

LA RECENSIONE

L'INTERVENTO

L'OPINIONE



In libreria

Fabio SCARSATO
(a cura di)

Bibbia Francese

Ed. EMP
Pag. 1920. € 29,00



Antonio SCIORTINO

Il grano e la pula.
I valori nell'informazione

Ed. SAN PAOLO
Pag. 96. € 8,00



Loretta SEROFILLI
Alberto BENEVELLI

Frate Francesco e la
perfetta letizia

Ed. EMP
Pag. 28. € 9,00



Franco BRAMBILLA

Viaggio nella terra di Gesù

Ed. DEHONIANA LIBRI
Pag. 176. € 14,00



Papa PAOLO VI

Discepolo di Cristo

Ed. EMP
Pag. 96. € 9,00



J.R.R. Tolkien, il linguaggio della gioia

Autore di un'opera cattolica sì, ma di qualità particolare, lo scrittore esercita il suo gusto filologico nel ricostruire un passato mitologico da frammenti linguistici e narrativi. Lontano dai modelli disneyani e più vicino ai Grimm.

La figura di John Ronald Reuel Tolkien suscita, ancora oggi, due questioni fondamentali. Molti intellettuali non si spiegano il suo successo, visto che niente del suo mondo sembra attrarli. A sua volta, questo successo è talmente vasto da aver dato forma non solo a un genere, ma anche a una serie di sottoculture (i movimenti pacifisti e hippie nei campus universitari americani degli anni Sessanta; i gruppi di scienziati, ingegneri, programmatori; creatori di giochi da tavolo e videogame; ma anche i campi Hobbit in Italia e numerosi gruppi musicali, spesso di genere metal) talmente diverse tra loro da non restituire una facile chiave di lettura – e questo forse spiega perché gli intellettuali facciano fatica ad apprezzare Tolkien.

Può sembrare temerario cercare di affrontare il tema in poche pagine, se si pensa che sono

stati pubblicati migliaia di studi accademici sull'argomento. Tenere conto di questa letteratura è pressoché impossibile e d'altra parte interessa soprattutto gli specialisti. Come spiegare, però, il successo mondiale di un libro (*Il Signore degli Anelli*) che, per numero di copie vendute, è tra i primi dieci di tutti i tempi, insieme peraltro a *Lo Hobbit*? Ecco, forse, un altro motivo di sospetto per gli intellettuali: come si fa a prendere sul serio un libro che piace a così tanta gente?

Anche Mozart o Shakespeare godono di un successo enorme, ma non c'è lo stesso sospetto nei loro confronti. Forse ad allontanare da Tolkien sono i risvolti teologici della sua scrittura. Ma temi simili non ricorrono anche in Mozart e Shakespeare? E Dante e Dostoevskij? Non serve accostare questi grandi classici allo scrittore inglese, dato che gli intellettuali che li apprezzano hanno bisogno di qualche ragione per ammetterlo tra i letterati. Proviamo allora a ipotizzare la spiegazione di un successo che, per una volta, potrebbe mettere d'accordo critici e pubblico.



Soldato, studioso, narratore

Una differenza sostanziale tra Tolkien e altri autori di letteratura fantastica – che si chiamino Orwell, King, Pynchon o Golding, per limitarci a qualche esempio in lingua inglese – è il background della sua opera. Come scrive Garbowski, Tolkien fu «soldato, studioso, narratore»: l'esperienza della battaglia della Somme, durante la Prima guerra mondiale, lo traumatizzò, lasciando molte tracce nei suoi scritti. Fu anche e soprattutto uno studioso di filologia comparata, con un'attenzione particolare alla dimensione narrativa dei testi che studiava, e un'ampia competenza su una serie di lingue antiche. Questa competenza ne raccomandò l'inclusione tra i 27 collaboratori all'edizione inglese della *Bibbia di Gerusalemme*, a tutt'oggi considerata una delle migliori traduzioni della Bibbia cattolica: pare che Tolkien si sia dedicato in particolare al libro di Giona.

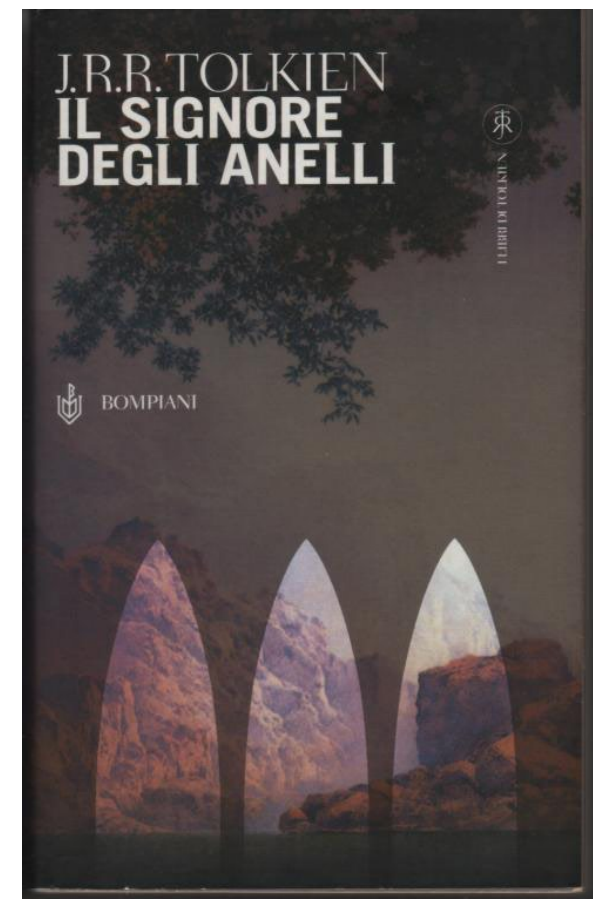
Il confronto con la natura del male è una, forse *la* questione al centro della narrativa di Tolkien, che però ha un punto di partenza peculiare. Come egli stesso scrisse in una lettera del 1955, il suo lavoro è «fondamentalmente linguistico nella sua ispirazione»: «Alla base c'è l'invenzione dei linguaggi. Le "storie" furono create per fornire un mondo ai linguaggi e non il contrario. Per me, prima viene il nome e poi la storia». Da qui si coglie un substrato che dà una profondità fuori dal comune alle storie che vengono narrate: è un progetto di «estetica linguistica», il cui profondo senso religioso appartiene alla trama stessa della narrazione. In un'altra lettera del 1953 indirizzata a padre

Murray, Tolkien definisce la sua opera come «religiosa e cattolica», cosa che gli si è rivelata in modo più chiaro al momento di rivedere la prima stesura de *Il Signore degli Anelli*. Un'opera cattolica, dunque, ma di una qualità particolare, nella quale il gusto filologico di ricostruire il passato a partire da frammenti linguistici e narrativi si coniuga con una narrazione mitologica. È una mitologia «cristiana», non esplicitamente apologetica come quella dell'amico C.S. Lewis, piuttosto costantemente volta a esplorare un nucleo che rimane misterioso. La lettura del *Silmarillion* – anteriore nello sviluppo della storia rispetto a *Il Signore degli Anelli* – esplicita ancora di più questa prospettiva, che rifiuta una lettura banalmente allegorica.

La qualità narrativa risulta così particolarmente elevata: prova ne siano non solo quanti sono stati ispirati da questo testo, ma gli imitatori (*in primis* Terry Brooks del ciclo di *Shannara*) che hanno reso particolarmente affollato il genere. Nessuno di questi ha però impiegato il proprio tempo a dar forma a un mondo come ha fatto Tolkien: per capire il suo lavoro, è più facile confrontarlo con figure precedenti, come Elias Lönnrot (l'autore del *Kalevala*) o Goffredo di Monmouth o i fratelli Grimm. Come loro, Tolkien rielabora materiali prodotti da lui e altri preesistenti, cercando di ricostruire un disegno coerente che restituisca una lettura cristiana della realtà: meglio fermarsi qui, prima di farne un emulo di Dante...

Le fiabe o fairy-storie

Nel saggio sulle fiabe (*On Fairy-stories*), con-



tenuto in *Albero e foglia*, viene esplicitata la visione di Tolkien: per una fiaba genuina è essenziale che sia presentata come «vera». Questo vale a due livelli: la fiaba deve essere percepita come vera, per così dire coerente, rispetto al suo mondo (Mondo Secondario). Deve essere insomma qualcosa che ci invita a credere, a prendere parte a una vicenda che può essere incredibile al di fuori del mondo in cui è ambientata. D'altro lato, è proprio la realtà, con la sua logica robusta, a rendere possibile la verità della fiaba. La fantasia, insomma,

vuole mettere l'immaginazione a servizio della creazione (*subcreazione*) di un mondo nel quale leggere la verità del nostro mondo reale (Mondo Primario).

Questo coinvolgimento – su cui Tolkien si sofferma in modo analitico – ha un chiaro sapore autobiografico: il suo narrare è una forma di subcreazione, nella quale il mondo che viene narrato deve avere una sua coerenza interna, per permettere al lettore di calarvisi dentro. Non è un'impresa "per bambini": in effetti l'opera di Tolkien non è pensata per i bambini, come invece avviene per Geronimo Stilton o Winnie the Pooh. La letteratura "per bambi-

ni" sembra considerarli degli alieni, non degli uomini che devono completare la loro crescita. Un elemento altrettanto peculiare è quello secondo cui la fiaba genuina debba avere un lieto fine. Non nel senso hollywoodiano del termine: piuttosto un capovolgimento finale (*eucatastrofe*), che mostra la speranza di un mondo migliore senza che per questo sia eliminata la sofferenza. Nelle parole di Tolkien: «La gioia della "buona catastrofe" [...] non è essenzialmente "escapistica" o "fuggiasca" [...] non smentisce l'esistenza [...] del dolore o del fallimento: [...] smentisce però, nonostante le molte apparenze del contrario, l'universale sconfitta

finale, e pertanto è *evangelium*». È un'esperienza di gioia «pura», una «grazia improvvisa» che svela per un attimo il senso del mondo: in quanto tale, la fiaba è uno strumento di speranza e produce commozione nel lettore. Chiunque abbia letto *Il Signore degli Anelli* sa di che cosa si parla: i personaggi di Saruman e Denethor sono sconfitti prima di tutto da se stessi, perché non vogliono ap-

profondire il significato delle storie, che invece Gandalf e i suoi amici, Frodo e Bilbo in testa, meditano in continuazione alimentando la propria speranza.

Emerge così un tratto che lega il soldato allo studioso e al narratore: se è vero che la narrazione di Tolkien si rivolge al mistero del male e del suo rapporto con il bene, è altrettanto vero che la forma di questo confronto è un combattimento, in larga misura spirituale. Nelle vicende della Terra di Mezzo si insiste in vario modo sul messaggio: all'origine di ogni azione malvagia sta sempre una corruzione della volontà e dell'intelligenza, un'incapacità a contemplare il mistero della bellezza, il tentativo di mascherare la verità con le menzogne, anche a fin di bene. È un crinale che attraversa non solo il mondo, popolato da creature fantastiche, ma anche i protagonisti principali, continuamente sfidati nel loro cuore a scegliere.

L'avventura che Bilbo vive ne *Lo Hobbit* e che suo nipote Frodo prosegue ne *Il Signore degli Anelli* acquista così una valenza paradigmatica: è un cammino volto a uscire da se stessi, dal proprio orticello, per capire più chiaramente il mondo e se stessi. In questo senso (cfr. «Avvenire», 30 agosto 2013) si esprimeva l'allora cardinale Jorge Mario Bergoglio quando, nel *Messaggio per la Messa* per l'educazione (23 aprile 2008), sottolineava come, accanto a Enea e Ulisse, nei due hobbit ritorni l'immagine dell'uomo chiamato a camminare, a conoscere e vivere il dramma del bene e del male.

Perché allora tirar fuori draghi, nani ed elfi?

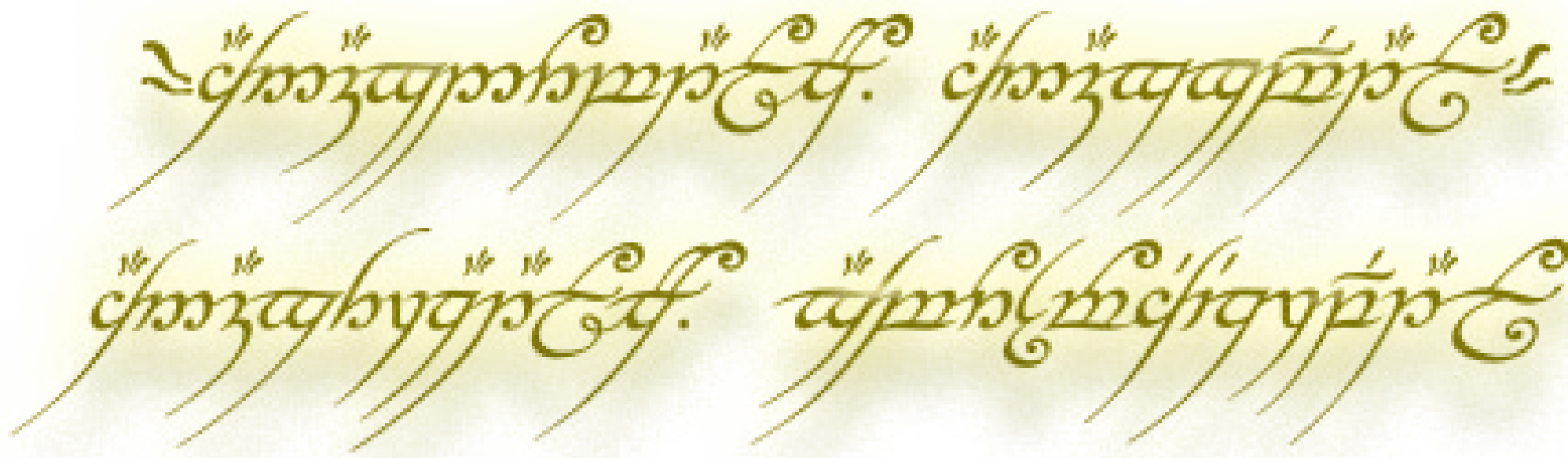


Non c'è molta realtà, qui: manca il sesso (come lamentò un recensore, i personaggi di Tolkien sono ragazzi che non diventeranno mai uomini) e non si può prendere sul serio una storia così palesemente *inventata*. Eppure, come direbbe Tolkien, se il mondo è stato costruito bene, è vero: proprio in questa subcreazione possiamo cogliere la Gloria della creazione: «Il Vangelo non ha abrogato le fiabe, le ha santificate, e ciò vale soprattutto per il "lieto fine"». Guardato da qui, il finale hollywoodiano si mostra per quello che è, una parodia di quel compimento che invece è il punto d'arrivo di una storia ben narrata. Non a caso Tolkien espresse a più riprese la distanza del suo mondo immaginario da quello di Disney: l'eucatastrofe non è un semplice lieto fine, ma un capovolgimento che mostra la possibilità della redenzione (senza peraltro che la fiaba finisca *davvero*).

La sintesi migliore dell'opera di Tolkien può essere allora cercata nelle righe finali della recensione che W.H. Auden pubblicò su «The New York Times» il 31 ottobre 1954: «Infine, se si deve prendere sul serio un racconto di questo tipo, occorre avere la sensazione che, per quanto i suoi personaggi ed eventi possano essere superficialmente diversi da quelli del mondo in cui viviamo, nondimeno regga lo specchio all'unica natura che conosciamo, la nostra; anche in questo Mr. Tolkien ha avuto un successo eccezionale, e quel che è accaduto nell'anno della Contea 1418 della Terza Era nella Terra di Mezzo è non solo affascinante nel 1954 d.C., ma è anche un avvertimento e un'ispirazione. Nessuna delle storie che ho letto negli ultimi cinque anni mi ha dato più gioia de *La Compagnia dell'Anello*». È in questa apertura alla gioia che troviamo la cifra di Tolkien, lo scrittore «affabile ma non

socievole» – sono parole sue – che scrisse tutta la vita per sé e per pochi amici e familiari, rimanendo sempre stupito del successo delle sue storie. Forse è un gusto un po' semplice, non adatto a palati molto raffinati; eppure le storie che ha costruito per spiegare le parole continuano ad accendere il desiderio.

Articolo precedentemente pubblicato
sulla rivista "Vita e Pensiero", n. 6, anno 2013,
<http://rivista.vitaepensiero.it/news-polemiche-culturali-jrr-tolkien-il-linguaggio-e-la-gioia-2186.html>.
La proprietà intellettuale è riconducibile
alla fonte specificata in testa alla pagina.



Letteratura e neuroscienze

in un sonetto di Petrarca

Si stanno facendo sempre più frequenti e positivi i rapporti fra la teoria letteraria e le nuove scienze cognitive. Rispetto a quando ne ho scritto nel libro *Convergenze* (Milano, B. Mondadori, 2010), i contributi importanti si sono infittiti e hanno toccato problemi di estetica, di ricezione, di analisi dell'immaginario poetico, narrativo, figurativo, filmico. [...]

Prendo spunto dalle più recenti sperimentazioni e dalle teorizzazioni per provare a rileggere e interpretare un sonetto di Petrarca, che mi ha sempre colpito per il modo radicale con cui descrive l'esperienza (*Erlebnis*) dell'amore. Ho presente alcune letture e interpretazioni di poesie in chiave cognitivista che mi è capitato di incontrare di recente: [...] molte privilegiano alcuni strati specifici del testo poetico: lo strato ritmico (collegato con musica e corpo), oppure lo strato semantico e il gioco delle metafore (ma anche dei movimenti del corpo nello spazio). Alberto Casadei¹ chiede di considerare i testi poetici nella loro sostanza complessi-

va «legando i tratti stilistici dominanti non a una serie di costanti astratte ma alla fusione di ambiti concettuali diversi» e chiede di puntare al «senso d'insieme di un'opera, in particolare di quelle più complesse, che recano "incorporate" le tracce di un'esperienza rivissuta (*Erlebnis*) non riducibile al già noto». Forse è necessario fare un altro passo e scendere negli strati profondi del testo in esame. Forse la teoria dei neuroni specchio può darci un aiuto. Ecco il sonetto di Petrarca:

*Poco era ad appressarsi agli occhi miei
la luce che da lunge gli abbarbaglia,
che, come vide lei cangiar Thesaglia,
così cangiato ogni mia forma avrei.
Et s'io non posso trasformarmi in lei
più ch'ì mi sia (non ch'a mercé mi vaglia),
di qual pietra più rigida si 'ntaglia
pensoso ne la vista oggi sarei,
o di diamante, o d'un bel marmo bianco,
per la paura forse, o d'un diaspro,
pregiato poi dal vulgo avaro et sciocco;
et sarei fuor del grave giogo et aspro,
per cui i'ò invidia di quel vecchio stanco
che fa co le sue spalle ombra a Marroccho.*

Il tema dell'incontro con la donna amata e con il suo sguardo abbagliante (tradizionale tema della poesia stilnovistica) viene questa volta rielaborato e ha l'effetto di produrre una metamorfosi sia nella donna sia nel poeta. Per esprimere queste trasformazioni vengono rievocati due antichi miti 1) quello della ninfa Dafne, figlia del dio fluviale Peneo in Tessaglia, che respinse l'amore di Apollo e fu da lui trasformata in un albero di alloro (lauro; in greco l'alloro era chiamato dafne), il che istituisce un possibile rapporto di somiglianza fra Laura e Dafne; 2) quello del gigante Atlante, che fu pu-



¹ Docente di Letteratura italiana all'Università di Pisa, si occupa – tra le altre cose – di teoria letteraria e poetica cognitiva.

nito da Giove a portare sulle sue spalle l'intera volta celeste e successivamente da Perseo, offeso perché si era rifiutato di ospitarlo, e da lui pietrificato facendogli vedere la testa della Medusa (i cui occhi abbaglianti avevano l'effetto di pietrificare chi la guardava) e quindi trasformato nell'omonima catena montuosa del Nordafrica; ciò istituisce un rapporto di somiglianza fra Atlante e Petrarca (il cui nome, fra l'altro, conteneva la parola «petra», latino per pietra).

Il sonetto, se si considera l'insieme della sua struttura fonica, ritmica, sintattica e tematica, è assai più intricato di molti altri petrarcheschi, al punto da aver spinto i commentatori tradizionalisti, probabilmente irritati per la forte presenza di elementi allegorici e mitici, a definire, per esempio, «artificioso il contenuto, artificioso il linguaggio, strane e inusitate le rime» e a sentenziare: «di poesia, in questi versi arzigogolati, c'è poco o nulla». Si sente, in questi giudizi, la presenza della sensibilità romantica, che tende a considerare troppo fredde le allusioni ai miti classici e poco poetica l'allegoria. Vediamo.

Si notano, nella struttura sintattica del sonetto alcuni fenomeni vistosi: i periodi sono ampi e complessi, con salti logici e improvvisi rilanci, e un rapporto dinamico e poco abituale fra i periodi strofici delle quartine e terzine; notevoli inversioni grammaticali (come quella della frase «vide lei cangiar Thesaglia», con messa in rilievo dello stravolgimento naturale compiuto dalla metamorfosi e dall'effetto di stupore sull'ambiente); frequenti frasi relati-

ve, comparative e consecutive, a volte inserite a telescopio le une nelle altre; ordine poco simmetrico (alla coppia di aggettivi «vulgo avaro et scioccho» risponde con ordine variato l'unica altra coppia «grave giogo et aspro»); ritmo lento, regolare, accenti che cadono quasi su ogni parola e contribuiscono ad accrescere la tensione dinamica fra l'andamento solenne e pensoso del discorso e l'intrico tortuoso in cui esso si avvolge; sistema di rime fonicamente consistenti, che mettono in rapporto fra loro parole sempre semanticamente differenziate, grammaticalmente appartenenti a categorie diverse, di differente lunghezza, spesso anche rare, compresi gli unici due nomi propri di luogo («Thesaglia», «Marroccho»), che servono a identificare i personaggi mitologici non indicati per nome; numerosi richiami fonici interni; sistema drammatico dei personaggi e delle forze in presenza: «lei» (a indicare Laura-Dafne non direttamente nominata), «io», e, sullo sfondo, indifferente o addirittura nemico, il «vulgo avaro e scioccho» (che è indirettamente evocato, come spettatore anonimo, anche dall'immagine del poeta «pensoso ne la vista»), e inoltre, a diversamente impersonare (e rafforzare) gli attori principali del dramma, l'altra «lei», cioè Dafne, e «il vecchio stanco», cioè Atlante (non direttamente nominati), con i quali si identificano Laura e il pur giovane poeta, e infine Medusa, evocata soltanto dal ricordo implicito mitologico, ma capace di conferire ben altro e pregnante significato all'immagine iniziale della «luce che da lunge... abbarbaglia».

Per effetto di tutti gli artifici che ho notato vengono messi in rilievo e dinamicizzati i signifi-

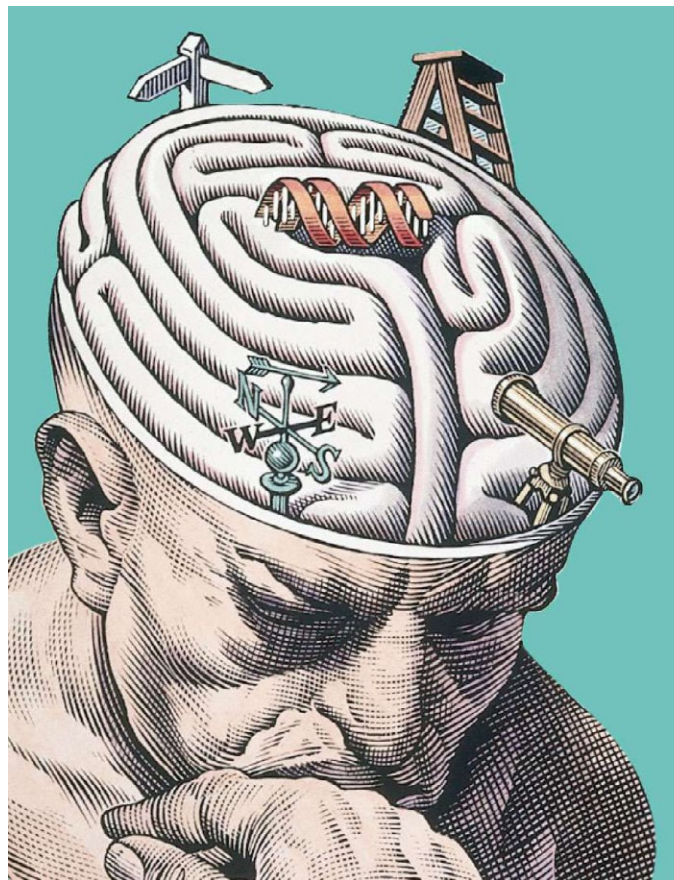


cati del sonetto, per cui di ogni singola parola viene sottolineato non solo il significato specifico (e la consistenza fonica), ma anche la ricchezza semantica (la polisemia). Il testo poetico non solo attiva il contenuto semantico degli elementi che lo costituiscono, ma tende a *catturare* significati (anziché eliminarli e rimuoverli) e presenta alle successive generazioni di lettori un'ampia gamma di reazioni e interpretazioni. Nel caso di questo sonetto, a riempirlo di densità semantica, narrativa e drammatica, e a fungere da centro generativo di immagini e temi, sono introdotte, allusivamente, due storie di metamorfosi: quella di Dafne inseguita da Apollo innamorato e tramutata in lauro, e quella di Atlante, tramutato in pietra, o montagna, per intervento di Perseo e di Medusa.

L'amore, sotto forma di luce abbagliante che colpisce attraverso gli occhi e tocca la sostanza profonda e vitale dell'essere umano (il cuore), è rappresentato come energia trasformatrice e forza metaforizzante, che può cangiare ogni forma (da uomini in piante, da uomini in altri uomini, da uomini in pietre minerali). Si costituiscono così alcuni campi metaforici e alcune polarità tematiche, che investono le azioni dell'«appressarsi», dell'«abbarbagliare», del «cangiare», del «trasformarsi», del «valere a mercé», dell'«avere invidia», e assegnano alla donna la funzione dell'emettere luce e all'uomo (rappresentato in Atlante) del fare ombra, e a lei quella d'impietrire e costituire un «grave giogo e aspro» e a lui quella di essere oppresso, e divenir bianco di «paura», e volersi trasformare, divenendo pietra preziosa o marmo, ed essere «rigido» e «pensoso».

Ma l'aspetto forse più interessante del sonetto sta nella rappresentazione di amore come pulsione, nella brama del poeta innamorato di attivarsi, quasi fosse un neurone specchio, e trasformarsi nella donna amata, di cambiare la propria forma nella sua, di divenire lei. Questo, che dal punto di vista delle concezioni d'amore sembra un apporto petrarchesco assai originale, offre al *Canzoniere* un modello di procedimento narrativo, drammatico e anche rappresentativo importante e fondamentale. Se il poeta può trasformarsi nella donna e la donna nel poeta, così, per la proprietà transitiva, tutt'e due possono trasformarsi negli stessi elementi e oggetti del mondo animale, vegetale o minerale: egli può divenire un cervo, ella una cerva; egli può essere pensoso e chiuso come

una pietra sepolcrale o un sasso, ella può essere rinchiusa, morta, sotto una pietra sepolcrale; egli può divenire bianco marmo, ella insensibile come pietra; ella può trasformarsi in lauro, egli può trasformarsi in lauro, e così via.



I campi tematici che abbiamo messo in rilievo in questo sonetto possono istituire rapporti, in modo più o meno esplicito, con alcuni settori dell'immaginario culturale petrarchesco (forse possiamo chiamarlo la sua 'enciclopedia culturale') e certamente, in questo caso a quel-

la parte di esso che si è soliti rubricare come: astrologia, cosmologia, fisica e fisiologia e che era consegnata a composizioni del mondo, storie naturali, bestiari, erbari, lapidari e presentava un sistema molto preciso di contrapposizioni degli elementi, dei segni e dei simboli, per cui alla coppia contrastiva degli elementi fuoco e acqua si opponeva, simmetricamente, la coppia contrastiva aria (aura) e terra (pietra) e a ciascuno di questi elementi si collegavano le qualità degli esseri (le coppie caldo/freddo e secco/umido in rapporto con le coppie aria/terra e acqua/fuoco), e con esse erano collegati, a loro volta, gli umori del corpo e i temperamenti umani (con l'aria erano collegati l'umore del sangue e il temperamento sanguigno, con la terra la bile nera e il temperamento malinconico, con il fuoco la bile gialla e il temperamento collerico, con l'acqua il flegma e il temperamento flemmatico). Questo sistema di corrispondenze era ulteriormente complicato, nella definizione dei destini umani e naturali, dalla posizione alla nascita del sole, dei pianeti e delle costellazioni, e nella scelta e descrizione di ambienti e persone, dalla topologia dei luoghi, dalla fisiognomica, dal dizionario dei gesti, dalla simbologia dei colori, ecc.

In questo sonetto mi par chiaro, per esempio, che l'aggettivo «pensoso», riferito al soggetto, va collegato con la pietra, in cui egli desidera trasformarsi, e va riferito all'ambito dei comportamenti del carattere malinconico; ed è possibile anche inferire, dall'attributo della luce e della forza abbagliante propri della donna, i suoi rapporti con l'elemento del fuoco e del temperamento collerico.

Va ricordato che nella scienza medica antica, e con un'elaborazione particolarmente ampia in Ippocrate e Galeno, la malinconia aveva un posto importante nella teoria dei quattro umori del corpo umano. La malinconia (letteralmente «bile nera») era, come le emorroidi, la dissenteria e le eruzioni cutanee, una malattia causata dall'eccesso nel corpo umano del liquido secreto dalla bile. Gli altri tre umori, e cioè il sangue, la bile gialla e il flegma, prodotti ciascuno da un organo del corpo, quando sono in quantità eccessiva, hanno come effetto di creare nella nostra natura un diverso tipo di squilibrio o malattia o «temperamento». Una quantità eccessiva di sangue produce un temperamento sanguigno, appassionato; una quantità eccessiva di bile gialla un temperamento collerico, facile all'ira, furioso (l'ira di Achille, Hercules furens, Orlando furioso); una quantità eccessiva di flegma un temperamento flemmatico, indolente, incapace di emozioni. Nella sua forma più elaborata e complessa, questa teoria comportava un'ampia rete di associazioni e corrispondenze: il sangue, la bile gialla, la bile nera e il flegma, in quest'ordine, erano associati di volta in volta con gli elementi fondamentali della natura: l'aria, il fuoco, la terra e l'acqua; con le sue qualità principali: caldo e umido, freddo e secco, freddo e umido, caldo e umido; con i quattro punti cardinali e i venti che provengono da essi: il Noto, vento del sud, Zefiro, vento dell'ovest, Borea, vento del nord, Euro, vento dell'est o sud-est; con le quattro stagioni: primavera, estate, autunno, inverno; con le quattro parti del giorno: mattina, pomeriggio, sera, notte; con le quattro età dell'uomo: infan-

zia, giovinezza, maturità, vecchiaia, e persino con i pianeti e le forze sovrannaturali e divine che governano il mondo: Venere e Giove erano collegati con il temperamento sanguigno, Marte con quello collerico, la Luna con quello flemmatico e, naturalmente, Saturno, il vecchio dio della terra, con il temperamento malinconico.

La concezione dell'amore come trasformazione radicale del soggetto è presente in parecchie altre poesie di Petrarca, ma forse qui lo è nel modo più estremo e radicale. Mi chiedo se la teoria dei neuroni specchio (forse intuita in modo pre-scientifico da Petrarca) possa aiutarci a comprenderla.

Articolo precedentemente pubblicato
sulla rivista "La ricerca",
il 28 aprile 2014,

<http://www.laricerca.loescher.it/index.php/attualita/letteratura/844-convergenze-11-letteratura-e-neuroscienze>.

La proprietà intellettuale è riconducibile
alla fonte specificata in testa alla pagina.



LA RECENSIONE

di Francesco Longo

Octavio Paz, autobiografia di un lettore

In *Anch'io sono scrittura* il premio Nobel racconta la sua vita di letture dai primi amori per Salgari e Verne a Góngora e Quevedo.



Le autobiografie degli scrittori sono sempre il racconto di come si forma un canone letterario. Se dettagliate, possono essere una miniera di consigli su poeti e scrittori da scoprire. Di solito, contengono prese di distanza da poeti che hanno imboccato vicoli ciechi e lodi per poesie e romanzi altrui. Le autobiografie degli scrittori sono sempre, insomma, prima di tutto biografie di lettori.

Edizioni Sur ha pubblicato il libro di Octavio Paz che si intitola *Anch'io sono scrittura* (pp. 160, euro 15) e che racconta il mondo in cui è stato immerso lo scrittore che nel 1990 vinse il premio Nobel: l'esplosiva politica messicana e la storia planetaria del Novecento che ribolliva intorno al suo Messico. Le rivolte giovanili in Europa nel 1968, l'India, gli intellettuali parigini.

Ad influenzare Octavio Paz – oltre al nonno e ai fuochi artificiali – sono i libri. «Fin dal bambino – scrive – ebbi accesso alla biblioteca di famiglia senza alcuna restrizione».

Nella sua vita tutto turбина. Il padre si unisce al movimento di Zapata e parte per il sud. Lui e la sua famiglia si devono rifugiare. Il padre

va negli Stati Uniti e stavolta lui e la madre lo seguono. L'unica sicurezza sono le letture. I primi amori sono Salgari e Jules Verne e una folgorazione per il mondo arabo avuta sempre attraverso i testi. Più tardi, la riscoperta della poesia barocca messicana, soprattutto Góngora: «Lessi molto Góngora, e continuo a leggerlo, e anche Quevedo. A scuola ci fanno odiare i nostri classici, eppure io, più tardi, sono tornato alla poesia medievale e tradizionale».

Quando la società salta per aria, tra disordini studenteschi e minacce di espulsione dal paese, i libri diventano i pilastri della sua vita. Come tutti i giovani della sua generazione, è stato orientato verso il marxismo e i partiti rivoluzionari e infiammato dalla parola *rivoluzione*. Ma per ogni Bucharin o Plechanov c'era una scoperta poetica: come Neruda («grande vulcano taciturno»), Pound, Williams Carlos Williams, Wallace Stevens. «Sono stato un lettore disordinato e avido; divoravo romanzi e libri di storia; in compenso affrontavo lentamente le raccolte di poesia, leggendo e rileggendo i veri che più mi colpivano: volevo imparare». Gli anni Trenta sono quelli dell'incanto per

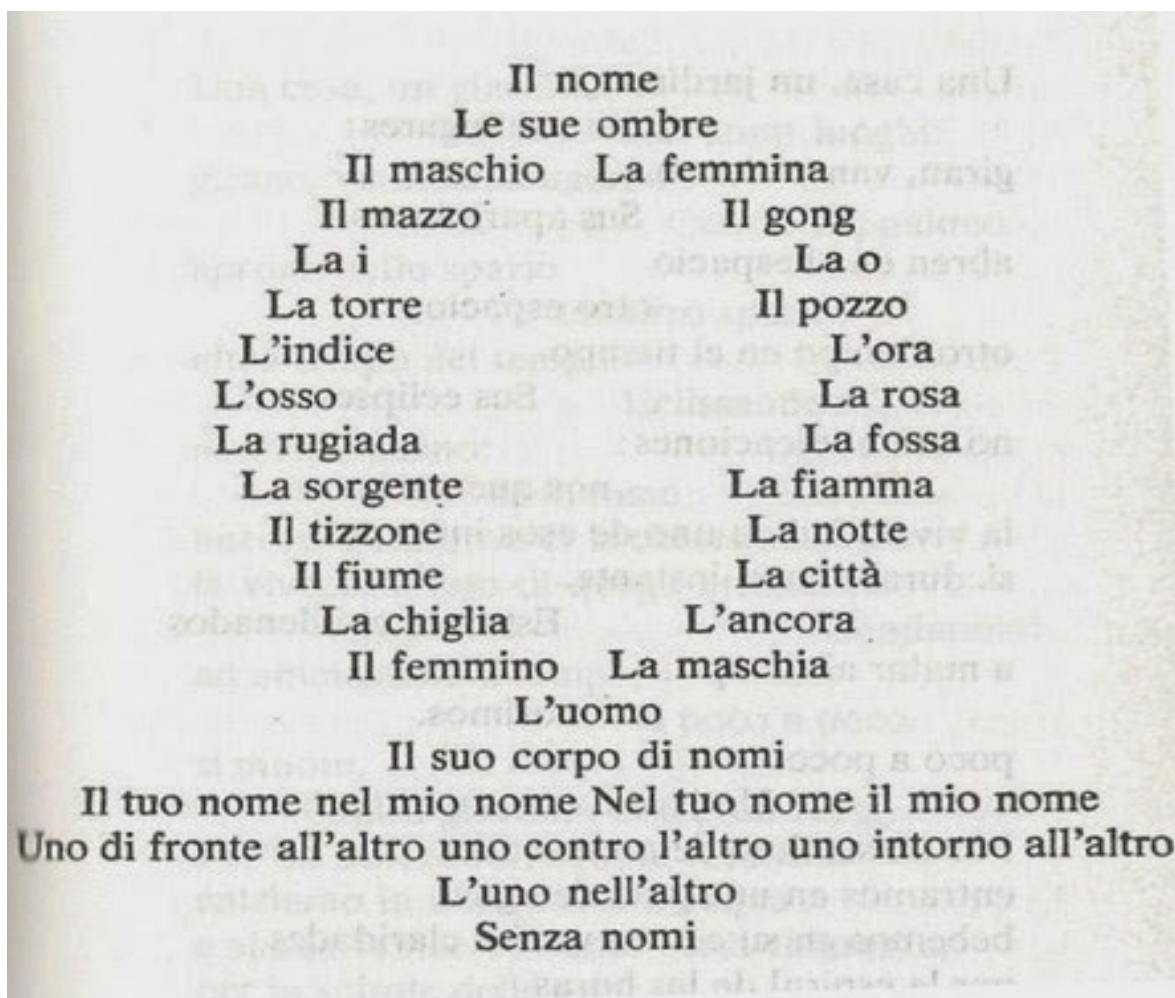
T.S. Eliot, D.H Lawrence («mi colpì profondamente»), Kafka, Faulkner, Malraux e Thomas Mann, Paul Valéry. La vocazione si fa presto chiara: «Volevo essere un poeta, nient'altro».

Anch'io sono scrittura restituisce la passione di un lettore onnivoro, il continuo interrogarsi di un uomo che si chiede quale sia lo scopo della Storia e che ha una profonda devozione per la letteratura: «Le mie poesie non erano sociali né combattive come quelle degli altri, erano poesie intime».

Rispetto a libri usciti negli ultimi anni in Italia, che hanno svelato la vita di importanti scrittori (*Diario d'inverno* e *Notizie dall'inverno* di Paul Auster, *Joseph Anton* di Salman Rushdie, *Una specie di solitudine* di John Cheever), questo è quello in cui la vita privata resta di più sullo sfondo, l'universo emotivo è tangenziale al racconto («Ci sposammo laggiù. Sì, sotto un grande albero»), perché tutto ciò che ha fatto di importante Paz è stato abitare il suo tempo. Spingerlo e contrastarlo. Cavalcarlo e osservarlo da lontano, ma soprattutto raccontarlo con le parole: «Può diventare un peccato mortale se lo scrittore dimentica che il suo mestiere si fa con le parole, e che tra queste una delle più brevi e convincenti è NO». Con gli anni, molti dei quali trascorsi all'estero – tanti i soggiorni europei e lunghi quelli tra India e Giappone –, le delusioni politiche diventano sistematiche. Per Paz, la letteratura e gli scrittori, per essere incisivi, non devono essere compromessi con poteri e istituzioni: «Io non credo che gli scrittori abbiano dei doveri specifici nei confronti del loro paese. Ne hanno nei confronti del linguaggio – e della loro

coscienza». La sua coscienza di intellettuale si affila sempre di più: «Mi pareva immorale che uno scrittore desse per scontato di avere la ragione, la giustizia o la storia dalla sua parte». Sembra, insomma, che il percorso di Paz sia quello di una spoliatura perché tutta la sua vita si faccia cenere e resti solo la sua opera: «Ho il raro privilegio di essere il solo scrittore messicano che abbia visto bruciare la propria effigie su una pubblica piazza».

Articolo precedentemente pubblicato sul quotidiano "Europa", il 22 aprile 2014, <http://www.europaquotidiano.it/2014/04/22/octavio-paz-biografia-di-un-lettore/>. La proprietà intellettuale è riconducibile alla fonte specificata in testa alla pagina.



La casa abbandonata.

Sentieri dell'abbandono in Murakami H.

Era il maggio del 2005 quando, per caso, mi ero trovata a sfogliare le prime pagine di *Norwegian Wood. Tokyo Blues* (Murakami, 1987)¹, uno tra i più popolari romanzi di Murakami Haruki (il cognome precede il nome, come vuole la lingua giapponese). Scorrevo avidamente con lo sguardo le parole che si rincorrevano sotto i miei occhi ed erano bastati pochi minuti per rapirmi da tutto ciò che mi circondava, fino a scivolare su queste righe: «E mi chiedo dove siamo andati a finire noi due. Come è potuto



¹ Murakami H., *Tokyo Blues. Norwegian wood*, Feltrinelli 2005.

succedere? Dove è andato a finire tutto quello che ci sembrava così prezioso, dov'è lei e dov'è la persona che ero allora, il mio mondo? Ma è inutile, ormai non riesco nemmeno a ricordare facilmente il viso di Naoko. Quello che mi resta è solo lo sfondo: un paesaggio senza figure»².

Abbandono, perdita, fallimento, solitudine, disorientamento, ricerca della propria identità: in quei capoversi erano già presenti i principali motivi dell'opera di Murakami che, in seguito, ho ritrovato in tutti i libri e racconti che sono stati finora pubblicati in italiano. Il successo di pubblico che negli anni ha confermato il lavoro dell'autore, credo risieda nella sua capacità di descrivere in parole e immagini semplici, chiare e autentiche i vissuti emotivi legati alle esperienze di solitudine e trasformazione.

Molte delle vicende narrate da Murakami, infatti, prendono avvio da un personaggio che subisce un abbandono, in alcuni casi dovuto alla morte di una persona amata: nel libro *Norwegian wood* Watanabe viene abbandonato da Kizuki, il suo migliore amico che si suicida

² *Ivi*, p. 11.

inaspettatamente, e da Naoko, la ragazza di Kizuki, della quale Watanabe si innamora dopo la morte di quest'ultimo; ne *L'uccello che girava le viti del mondo* (1997)³ Okada Tōru viene improvvisamente abbandonato prima dal suo gatto e poi dalla moglie Kumiko; in *Kafka sulla spiaggia* (2002)⁴ il piccolo Tamura Kafka viene abbandonato dalla madre e dalla sorella e lui, una volta adolescente, abbandonerà il padre per scoprire le sue origini; in *Dance dance dance* (1988)⁵ il protagonista racconta di essere stato abbandonato da tutte le persone a cui teneva, a causa della sua inaffidabilità emotiva.

In altri racconti, invece, è il protagonista ad allontanarsi dalla persona amata e/o da ciò che costituisce la sua quotidianità alla ricerca di sé stesso, a volte entrando letteralmente in un'altra dimensione surreale: in *A sud del confine, a ovest del sole* (1992)⁶ Hajime

³ Murakami H., *L'uccello che girava le viti del mondo*, Einaudi 2007.

⁴ Murakami H., *Kafka sulla spiaggia*, Einaudi 2008.

⁵ Murakami H., *Dance dance dance*, Einaudi 2010.

⁶ Murakami H., *A sud del confine, ad ovest del sole*,



abbandona Shimamoto quando sono adolescenti, ma il ricordo della ragazza lo accompagnerà, con rimpianto, per tutti gli anni a venire; in *La fine del mondo e il paese delle meraviglie* (1985)⁷ il protagonista è un “cibermatico” che sotto la guida di un vecchio scienziato deve sventare un complotto che vuole la fine del mondo e contemporaneamente – ma in un altro universo spazio-temporale – cerca di salvare la sua Ombra che gli è stata strappata appena varcata la soglia del “Paese delle meraviglie”; in *1Q84* (2009)⁸ Aomame entra, suo

malgrado, nella realtà dell'1Q84, nella quale dovrà uccidere il capo di una potente setta religiosa e ritrovare l'amore della sua vita, Tengo.

In un'intervista del 2005 Murakami ha affermato: «Dobbiamo imparare a convivere con le situazioni di caos che il mondo ci presenta. È questo, credo, che cerco di dire nei miei romanzi»⁹ e spesso è proprio l'esperienza dell'abbandono a sprigionare dentro di noi il caos perché, come ha scritto Pier Vittorio Tondelli, ci getta in quella «zona dell'esperienza dove tutto è possibile» (Spadaro, 2002)¹⁰; è un trauma che ripropone il momento del concepimento quando, strappati dal caldo liquido amniotico materno, ci ritroviamo nell'esistenza (dal latino *ex-sistere* = stare fuori) con le sue opportunità di vita e l'ineludibilità della morte. La solitudine che langue sulle ceneri del distacco è lo spazio in cui si celebra il passaggio dalla morte alla rinascita ed è così rischioso e difficile in quanto ci espone a infinite declinazioni di vita, un labirinto di scelte che può decifrare e risolvere solo chi si trova ad attraversare il deserto. L'obiettivo di questo articolo è descrivere, attraverso le parole e le immagini dell'autore, un sentiero attraverso il quale sia possibile penetrare i territori dell'abbandono e del dolore, per approdare a una nuova consapevolezza di se stessi nel mondo.

⁹ Murakami, *Il mondo danza sul precipizio*, intervista a cura di S. Vitulli, pubblicata su «Il corriere della sera», il 24 settembre 2005.

¹⁰ Spadaro A., *Lontano dentro sé stessi. L'attesa di salvezza in P.V. Tondelli*, Jaca Book 2002, p. 164.

«... se questa scelta comportava qualche problema, doveva trattarsi di un problema inerente alla mia stessa natura.»¹¹

Ogni storia d'amore è composta da due individui che si sentono coinvolti dal comune desiderio di costruire insieme un rapporto che duri nel tempo. Tuttavia, la relazione simbiotica rappresentata dal legame madre-figlio è, frequentemente, il modello archetipico al quale le persone si affidano nella speranza di vivere un rapporto eterno, privo di conflitti, al riparo dai cambiamenti della crescita. All'interno della fusione affettiva gli amanti iniziano a mescolare le proprie identità (valori, bisogni, obiettivi, desideri) al punto da non riuscire più a riconoscersi come entità separate dalla coppia. Nel romanzo *L'uccello che girava le viti del mondo* Okada Tōru viene lasciato all'improvviso dalla moglie che sparisce senza dare alcuna spiegazione, così disorientato e turbato, inizia a ripercorre le vicende che lo hanno condotto a sposare Kumiko:

“La famiglia, pensavo. In seno a essa noi svolgevamo i ruoli che ci eravamo assegnati, lei parlava del suo lavoro, io preparavo la cena e ascoltavo. Era una famiglia che non corrispondeva affatto all'immagine che ne avevo prima di sposarmi, ma comunque fosse, me l'ero scelta io. [...] Certo difficilmente la si sarebbe potuta definire perfetta, però io ero sostanzialmente pronto ad accettarla, qualunque problema si presentasse. Insomma era qualcosa che mi ero scelto io, e se questa scelta comporta-

¹¹ Murakami, *L'uccello che girava le viti del mondo*, p. 61.

Einaudi 2013.

⁷ Murakami H., *La fine del mondo e il paese delle meraviglie*, Einaudi 2008.

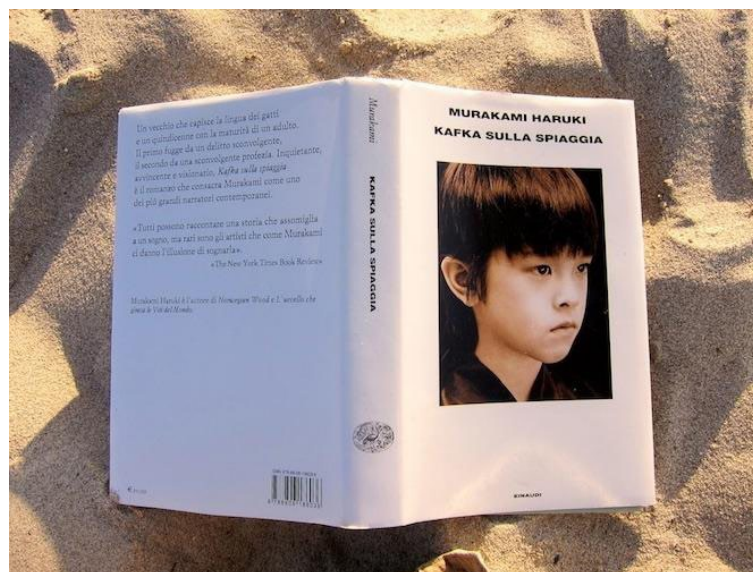
⁸ Murakami H., *1Q84*, Einaudi 2011.

va qualche problema, doveva trattarsi di un problema inerente alla mia stessa natura".¹²

Il protagonista non attribuisce tutte le responsabilità dell'abbandono alla moglie, ma comprende che il tradimento subito è il prodotto di dinamiche e sentimenti condivisi da entrambi. Tōru realizza che per risolvere l'enigmatico processo di eventi che hanno condotto Kumiko a lasciarlo deve indagare nei meandri della sua stessa psiche, fare chiarezza sul ruolo che egli ha assunto durante la storia d'amore. Il tradimento corrisponde etimologicamente alla consegna di un messaggio (dal latino tradere = consegnare, mettere in mano) che ci viene affidato per rivelarci qualcosa di cruciale sulla nostra natura. È un evento doloroso e drammatico che elicitava nelle persone il senso di impotenza di chi si sente vittima innocente di un torto. Mettersi al riparo dal dolore indossando i panni del "bambino abbandonato" è un meccanismo schizo-paranoideo comprensibile nella fase iniziale della separazione, ma presto diventa necessario riprendere in mano le redini della propria vita, ricordando che solo i bambini possono essere abbandonati nel vero senso della parola, perché se privati delle cure genitoriali non hanno gli strumenti cognitivi ed emotivi per sopravvivere in solitudine. Un adulto può essere lasciato, ma è in grado di contare su un bagaglio di esperienze e strumenti che gli consentiranno di attraversare il lutto della perdita, trovando nuovi orizzonti e rivelazioni sulla propria vita.

¹² *Ibid.*

La maturità affettiva consiste nella capacità di essere responsabili di ciò che viviamo, assumendo in prima persona il "peso" delle situazioni che vengono a delinearsi all'interno della relazione. In questo modo possiamo prendere coscienza delle dinamiche disfunzionali o evolutive che hanno messo in crisi il rapporto, per ricostruirlo su basi nuove oppure assecondare la rottura del legame, se si diventa consapevoli che non ci sono più i



marginari per una trasformazione adattiva. Uno dei temi chiave dell'opera di Murakami è che l'essere umano, per decodificare la realtà, deve passare necessariamente per il suo inconscio, calarsi all'interno di esso come fosse un pozzo torbido e oscuro, affrontando il rischio e il pericolo di guardare in faccia il nucleo della sua (in)coscienza. Dunque, il primo passo suggerito da Murakami per confrontarsi

con l'esperienza caotica della separazione è rivolgere lo sguardo all'interno di sé stessi, alla ricerca delle responsabilità condivise con il partner, arginando le proiezioni rassicuranti dei ruoli di vittima e carnefice.

«Quando è necessario attendere, bisogna limitarsi ad attendere.»¹³

Una parte della critica letteraria giapponese ritiene che i romanzi di Murakami siano "troppo occidentali" e che non rispecchino la visione del mondo tipica del Giappone. È bene ricordare che l'autore in questione è stato il primo traduttore in Giappone di scrittori americani come Raymond Carver, Truman Capote, Francis Scott Fitzgerald e J.D. Salinger; è stato ricercatore all'Università di Princeton e ha scritto la maggior parte dei suoi romanzi tra l'America e l'Europa. La distanza che Murakami ha messo tra sé e il suo paese natale è stata dettata, per sua stessa ammissione, dall'esigenza di sentirsi libero dalle istanze pressanti del collettivo, una dimensione molto forte in Asia¹⁴. Personalmente credo che, nonostante la sua prosa sia molte volte scandita dal ritmo del jazz e le storie raccontino di uomini che lottano contro l'omologazione e le aspettative sociali, il sentimento orientale emerga con forza, in particolare nella capacità dell'individuo di sostenere il peso del vuoto e della mancanza, coltivando

¹³ *Ivi*, p. 240.

¹⁴ *Haruki Murakami e il realismo della metafora*, intervista a cura di L. Parmiani, pubblicata su "Cacofonie", 28 aprile 2003, www.harukimurakami.it/text/intervista01.htm

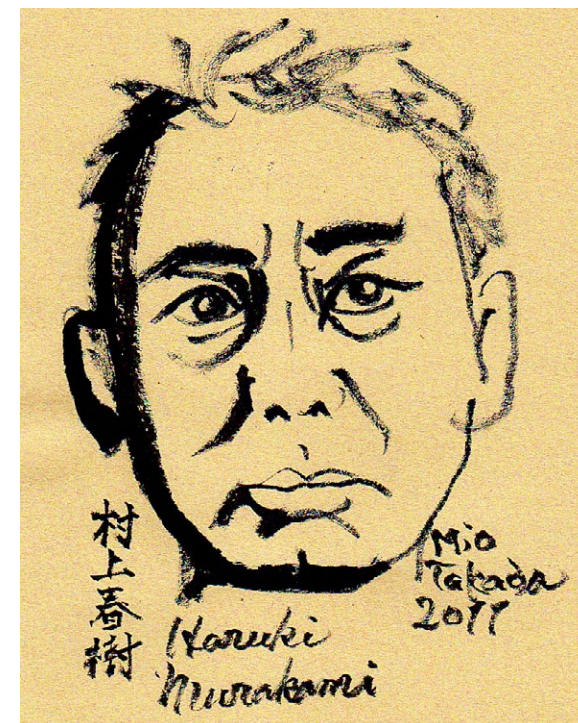
le dimensioni dell'attesa e della pazienza. Lo spazio cavo, aperto dall'abbandono, provoca una sofferenza tale da spingere il soggetto a cercare di ottenere immediatamente dall'Altro risposte, soluzioni e/o consolazioni, attraverso agiti comportamentali, eppure questa frenesia impedisce di sentire e capire più profondamente cosa è successo e perché. Quando i protagonisti di Murakami si trovano all'interno di un uragano esistenziale, vengono richiamati da eventi o personaggi a fare esercizio di pazienza: «Cerco di captare dei segnali, aspetto che prendano forma, e poi agisco di conseguenza. – Che vuoi dire esattamente? – chiese. – Che bisogna aspettare, – spiegai. – Aspettare con calma il momento giusto. Osservare che piega prendono le cose, senza cercare di intervenire a tutti i costi. Sforzarsi di guardare la situazione in modo imparziale. Facendo così si capisce naturalmente cosa è giusto fare. Ma sono tutti troppo occupati. E sono troppo presi da sé stessi per pensare seriamente a come comportarsi in maniera equanime»¹⁵. La pazienza dell'attesa è quella virtù che permette ai significati di apparire a tempo debito, anche se si fanno aspettare. Non è una caratteristica passiva ma si esprime in termini di opposizione alla fretta e all'insoddisfazione¹⁶. Essere pazienti non significa restare immobili e impotenti, bensì muoversi lentamente nel vuoto, lo spazio naturale in cui il desiderio ha la possibilità di affiorare in superficie, per orientarci rispetto a noi stessi, attra-

verso nuove connessioni e forme di pensiero. Wilfred Bion descrive tale disposizione (da coltivare anche all'interno del lavoro psicoanalitico) come "capacità negativa"¹⁷. In *Dance dance dance* il protagonista si trova nello stallo della solitudine e comprende, a poco a poco, che il punto di partenza è rientrare in contatto con il proprio mondo interno e da lì ricostruire nuovi collegamenti rispetto alla realtà:

“Per quanto la situazione potesse sembrare incomprensibile, dovevo armarmi di pazienza e districare a poco a poco la matassa. Districare la matassa, e poi collegare i fili. Risanare la situazione. Da dove cominciare? Non c'era un vero punto di partenza. [...] Io collego ogni cosa a tutte le altre, in modo che non si disperdano. Questo è il mio compito. Collegare. Le cose che cerchi, quelle che hai trovato. Collegare tutto. Capisci? [...] Hai perso molte cose, hai sciolto troppi legami, e non hai saputo sostituirli. Perciò sei confuso. Ma una cosa ti rimane: sei ancora in contatto con questo luogo”¹⁸.

«Dimentica tutto... per dormire, per sognare...»¹⁹

Murakami attribuisce grande importanza al mondo inconscio e alle sue immagini, riconoscendo di essere stato influenzato in questo dal profondo rapporto di amicizia con il dottor Kawai Hayao (1928-2007) – primo psicoana-



lista ad aver introdotto in Giappone la psicologia analitica e la sandplay therapy di Dora Kalff –: «Il subconscio è molto importante per me come scrittore. Non leggo molto Jung, ma quello che scrive ha alcune somiglianze con la mia scrittura. Per me il subconscio è una terra sconosciuta. Non voglio analizzarlo mentre Jung e gli altri psicoanalisti analizzano sempre i sogni e il significato di ogni cosa. Non voglio fare questo. Considero il sogno semplicemente come un tutt'uno, nella sua interezza»²⁰. Nelle sue storie i sogni hanno una grande rilevanza, compaiono frequentemente e sono il mezzo at-

¹⁵ Murakami, *Dance dance dance*, p. 317.

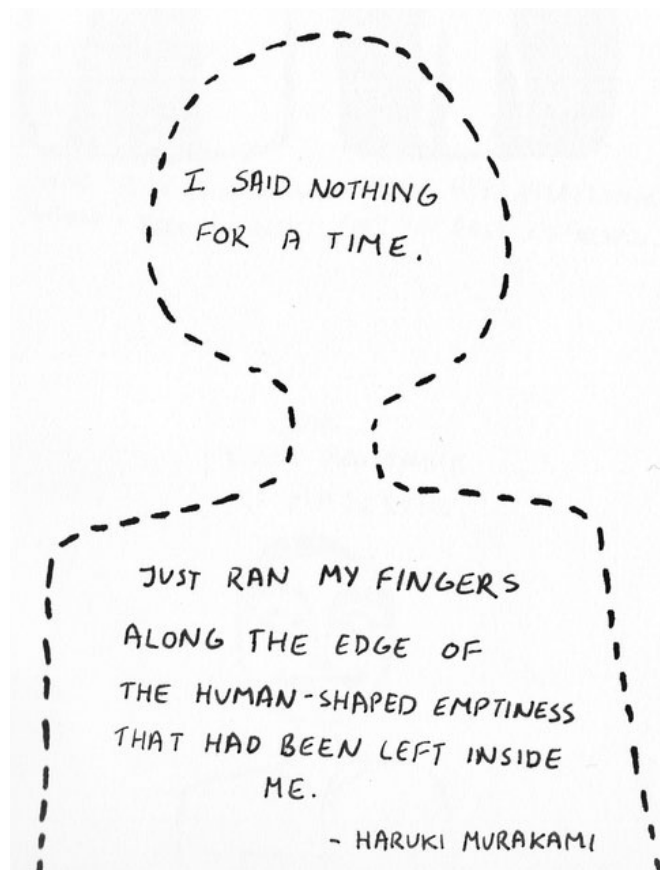
¹⁶ Trevi M., Fedrigo A., *Dialogo sull'arte del dialogo. Psicoanalisi e psicoterapia*, Feltrinelli 2008.

¹⁷ Bion W., *Attenzione e interpretazione*, Armando 1970, p. 169.

¹⁸ Murakami, *Dance dance dance*, p. 317 e 111.

¹⁹ Murakami, *L'uccello che girava le viti del mondo*, p. 257.

²⁰ Murakami tra l'oscurità del subconscio, l'attacco alla metropolitana del culto Aum e l'essere individualista in Giappone, intervista a cura di L. Miller, pubblicata su «Salon Magazine», il 16 dicembre 1997.



traverso il quale i personaggi riescono a comprendere e modificare la realtà che abitano: «Mi accade spesso di sognare l'Albergo del Delfino. Lì dentro c'è qualcuno che piange. E io so che piange per me. L'albergo mi comprende dentro di sé. Riesco a percepirne le sue pulsazioni e il suo calore. Nel sogno, sono una parte dell'albergo»²¹. I protagonisti murakamiani cercano la trance onirica, la attraversano con timore ma anche con determinazione, sapendo che la discesa negli inferi del sogno è l'archeti-

po che prelude alla trasformazione: «Mi piace la storia di Orfeo, la sua discesa... il mondo della morte, in cui tu entri a tuo rischio...»²². Essere in contatto con il proprio mondo onirico ci consente di capire in che momento siamo della nostra vita, quali aspetti relazionali hanno generato il blocco attuale e quale sentiero seguire per risolvere l'impasse: i sogni, fedeli e sinceri, saranno guida nell'oscurità in cui versa la vita diurna, mostrandoci i nostri limiti e le potenzialità da coltivare per vivere un Eros libero e creativo.

«Okada Tōru, trova il mio nome, per favore.»²³

Un altro aspetto interessante che ricorre all'interno dei romanzi dell'autore giapponese è l'importanza attribuita ai nomi delle persone. Sposando l'aforisma dantesco *nomina sunt consequentia rerum*²⁴ per esprimere la convinzione che i nomi rivelino l'essenza o alcune qualità della cosa o della persona denominata, Murakami descrive personaggi che, a un certo punto della storia, modificano il proprio nome per sancire l'avvento di un cambiamento interiore. Tutti noi ci trasformiamo continuamente, a volte impercettibilmente, altre volte in maniera evidente, e questo si riflette nei rapporti di coppia. Durante la separazione gli amanti perdono il proprio nome, non si

ri-conoscono più. L'Altro non si volta quando lo chiamiamo con il nome che eravamo soliti usare, e noi non sappiamo più identificarci nel nostro nome amputato dall'assenza del partner. Così diventa necessario ri-nominare la realtà, spogiarla dalle proiezioni, accettando la trasformazione di chi per noi aveva contato profondamente, prendendo atto del fatto che ora quel nome è legato a obiettivi, bisogni e/o desideri nuovi, incompatibili con la relazione che ci vedeva coinvolti. Chi viene abbandonato deve darsi, nel tempo, un altro nome che identifichi sia l'esito della frattura avvenuta, sia la ricomposizione della propria identità in una nuova forma.

«Se cerchi una vera rivelazione, devi passare attraverso l'agonia.»²⁵

Ciò che rende i racconti di Murakami così perturbanti è il fatto che rappresentino la condizione dell'essere umano che deve necessariamente attraversare la morte (intesa come solitudine, perdita irreversibile di un amore, malattia psichica) per conquistare una nuova possibilità di vita. Il messaggio che pervade ogni scritto del romanziere giapponese è che il dolore abbia un senso ampio e cruciale nella vita di ognuno di noi. Il dolore non è il contrario della vita ma ne è parte indispensabile e integrante: riuscire a percepire il dolore ci consente di muoverci, di salvarci da una minaccia imminente. Solo i morti non sentono il dolore e solo chi possiede un cuore può correre il rischio di vederlo andare in

²¹ Murakami, *Dance dance dance*, p. 3.

²² Murakami tra l'oscurità del subconscio, intervista a cura di L. Miller.

²³ Murakami, *L'uccello che girava le viti del mondo*, p. 257.

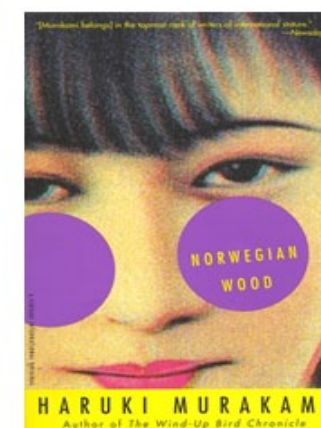
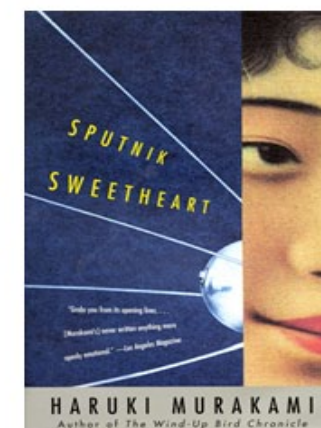
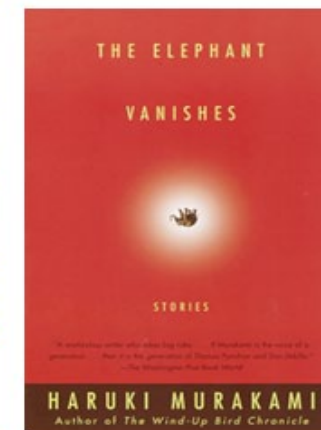
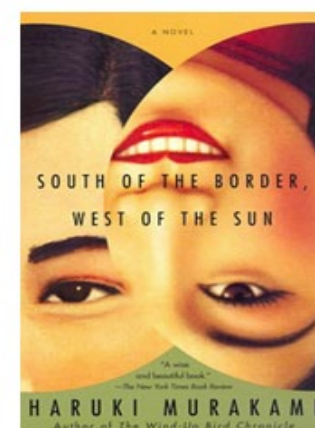
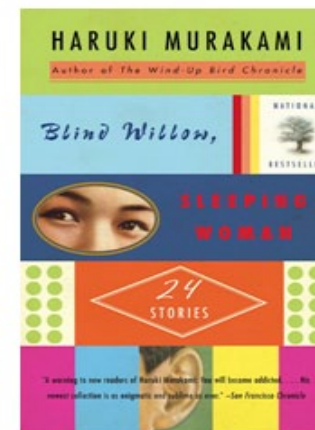
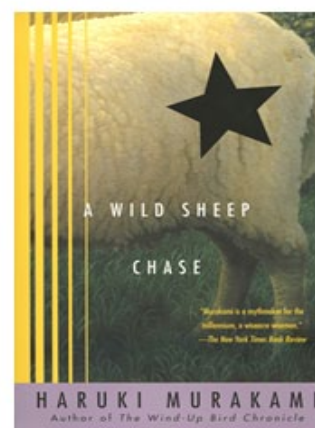
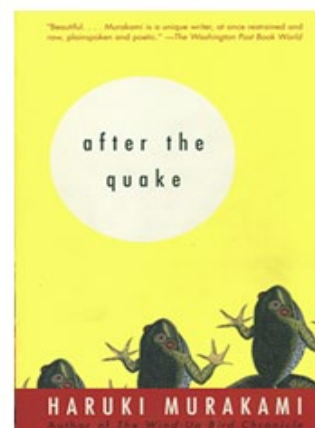
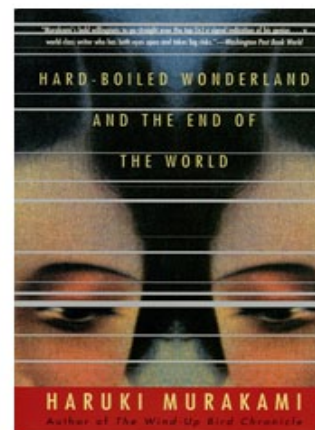
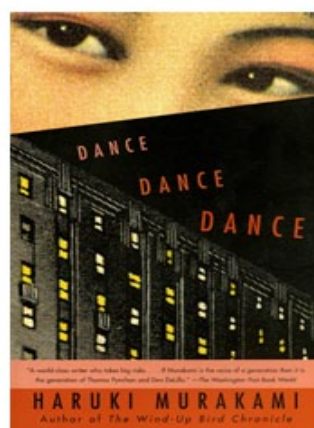
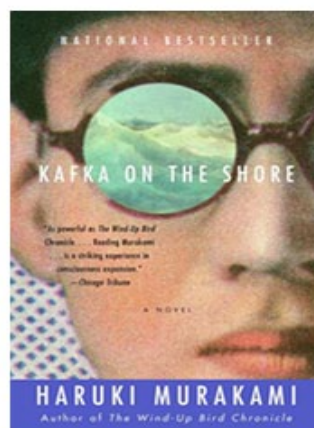
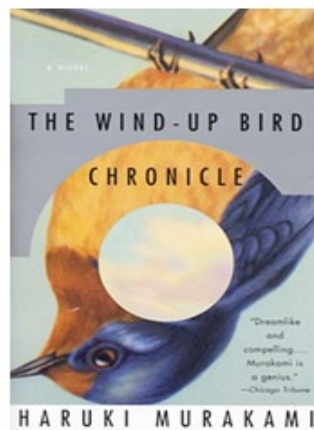
²⁴ Alighieri D., *Vita Nova*, XIII, 4, a cura di G. Gorni, Einaudi 1996.

²⁵ Murakami, *il mondo danza sul precipizio*, intervista a cura di S. Vitulli.

frantumi. L'avventura della vita inizia quando veniamo "traditi" dalla simbiosi materna e gettati nel mondo, per andare alla ricerca di noi stessi come individui: ogni separazione ci lancia la stessa sfida, lasciandoci soli e disorientati di fronte a una realtà da ricostruire, per risolvere l'enigma della nostra verità (chi sono, cosa desidero). La dissoluzione di ogni legame amoroso comporta ferite ma lascia in dono ("abban-dono"), a entrambi gli individui, un insieme di insegnamenti che possono illuminare il lato Ombra – la parte nascosta e complessuale di noi stessi – per consentirci di diventare persone più consapevoli dei propri desideri.

Murakami scrive che quando tutto attorno è buio, non si può fare altro che attendere il momento in cui gli occhi si abitueranno all'oscurità. Da quel momento in poi la bussola per riemergere in superficie sarà la fiducia, ossia ri-conoscere ciò che si ama nella vita, perché sole se non si conosce ciò che si ama, ci si può davvero perdere²⁶.

Articolo precedentemente pubblicato
sul "Giornale Storico" del Centro Studi
Psicologia e Letteratura, n.17:
"Abbandoni", ottobre 2013,
<http://www.archiviocaltari.it/2014/01/07/la-casa-abbandonata-sentieri-dell'abbandono-nelle-opere-di-murakami-haruki/#sthash.Gf9FAba1.dpuf>
La proprietà intellettuale è riconducibile
alla fonte specificata in testa alla pagina.



²⁶ Brockes E., *I took a gamble and survived*, «The Guardian», 14 ottobre 2011.

Perché scrivere?

Nell'epoca di internet, della frammentazione delle informazioni, della spettacolarizzazione della cultura, della frenetica corsa al consumo e al successo individuale, che ruolo può ancora avere lo scrittore? Scrivere può ancora essere un gesto politico? Zadie Smith affronta queste domande in maniera intelligente e diretta: ne escono pagine che sono al tempo stesso un vademecum per gli aspiranti scrittori, una provocazione verso gli intellettuali, e uno spunto di riflessione per chiunque ami la letteratura.

[...] Poveri scrittori del ventunesimo secolo! Certo, è tipico degli scrittori di tutti i secoli autocommiserarsi e pensare che la loro situazione, qualunque sia, non abbia eguali. Mentre scrivevo questa conferenza ho cercato di chiedermi onestamente se quello che a pelle mi sembra vero sia in effetti vero: è più difficile scrivere oggi di quanto lo fosse un tempo? Abbiamo motivi particolari per lamentarci? Ci sembra di sì: Melville aveva un sacco di grane con i suoi editori, ma non si trovava a fronteg-

giare l'imminente scomparsa del diritto d'autore; Keats è stato bersaglio degli strali di parecchi critici, ma non ha mai dovuto vedersela con metà di internet che gli dava del coglione; Emily Brontë ha faticato a trovare un pubblico, ma non era in competizione con l'industria dell'intrattenimento audiovisivo globale, cinema, televisione, videogiochi online, iPod, iPad e telefonini superaccessoriati carichi di distrazioni da due minuti quante ne bastano per una vita intera. Quelle con cui abbiamo a che fare noi sono senz'altro delle circostanze particolarmente sconcertanti, no? Ma poi, se uno comincia a fare un po' di ricerche, a origliare negli archivi, si ritrova in una sala rievocante di lamentele. Perché gli scrittori si sentono *sempre* trascurati. Rimpiangono sempre una mitica età dell'oro, appena passata, in cui potevano essere scrittori nel senso nobile del termine, o quantomeno in un senso più nobile. Pope rimpiangeva l'epoca di Orazio. Henry James rimpiangeva l'epoca di Jane Austen. Noi scrittori del ventunesimo secolo idealizziamo disperatamente il modernismo, che a posteriori ci sembra un periodo in cui si poteva scrive-

re un libro così rivoluzionario che bisognava farlo arrivare clandestinamente in Francia per vederselo pubblicare. Eppure anche Virginia Woolf, vissuta durante quello straordinario periodo, provava la stessa forma di "invidia storica" e descrive in maniera precisa questo circolo di illusioni nel suo saggio *La narrativa moderna*: "Non veniamo per scrivere meglio:





l'unica cosa che si può dire è che continuiamo a muoverci, ora un po' in una direzione, ora in un'altra, ma con una tendenza alla circolarità, se si guardasse il tracciato del percorso da un punto di vista abbastanza elevato. Inutile dire che non pretendiamo di trovarci, anche solo momentaneamente, in quel luogo di osservazione. In piano, tra la folla, mezzo accecati dalla polvere, ci voltiamo indietro a guardare con invidia quei guerrieri più felici che hanno ormai vinto la battaglia e i cui successi hanno ai nostri occhi un'aria di perfezione talmente serena che a stento riusciamo a trattenerci dal sussurrare che per loro la lotta non dev'essere stata così feroce come lo è per noi".

A posteriori, tutto sembra più facile perché sembra ottenuto senza sforzo, dato che qualunque missione portata a termine assume un'aura di inevitabilità. Quando il poeta del ventunesimo secolo osserva la sua vita letteraria, è probabile che veda una terra desolata di energia mal diretta. Come sta *impiegando* il suo tempo? Litiga con editori recalcitranti, viene rifiutato dalle riviste, cerca di rivendicare il proprio diritto d'autore calpestato dagli abusi online, si imbarca in una guerra di *fla-*

me contro un anonimo blogger appassionato di poesia che ha stroncato la sua ultima raccolta e ha un indirizzo IP belga, crea un account Facebook fingendo di essere il proprio fan club, fa lo stesso su Twitter, odia i colleghi suoi pari, invidia i poeti superiori a lui, teme quelli inferiori, si indigna quando un editor gli sollecita l'invio del prossimo manoscritto (gli serve tempo: è un artista!), si mortifica quando un editor non lo fa (se è vivo o morto non importa a nessuno; è un uomo dimenticato; è assurdo!). In confronto, quanto appaiono sereni i versificatori del passato, dedicati com'erano alla propria arte, e solo a quella. Quanto sembrano puri, e centrali per la propria cultura, e convinti del proprio talento. Sembra che non si siano mai posti la domanda "Perché scrivere?" Scrivere gli veniva naturale come respirare, forse perché vivevano in un'epoca in cui metafore come questa non erano tanto abusate da risultare totalmente stantie. Beati loro! Ma è tutta un'illusione, ovviamente. Ce ne offre una bella e utile confutazione l'"Epistola a Arbuthnot", una poesia di Alexander Pope in confronto alla quale una guerra di *flame* su internet è l'equivalente di un bisticcio fra due marmocchi al parco giochi. Ha la forma di una lettera in versi indirizzata a John Arbuthnot, amico e medico personale di Pope, e l'autore la descrive come "una Sorta di Elenco di Rimostranze", una velenosa risposta in rima a tutti quelli che avevano "attaccato in maniera assolutamente formidabile non solo i miei Scritti [...] ma la mia Persona, la mia Morale e la mia Famiglia". Scritta da un uomo che all'epoca – non ce lo dimentichiamo – go-

deva di una fama letteraria senza precedenti, è un monumentale esempio di mala grazia, una specie di epico piagnisteo, in cui il poeta del ventunesimo secolo può felicemente veder rispecchiati tutti i propri vizi. Qui si lamenta del fatto che, in quanto autore di successo, a volte gli viene chiesto di leggere le opere di giovani aspiranti scrittori:

Accalappiato e costretto a giudicare,
o me tapino!

Che non posso tacere, e non voglio mentire;
Ridere sarebbe mancar di buon cuore
e di eleganza,

E restar serio è chieder troppo
alla mia faccia.

Seduto con triste decoro, leggo

Con sincera angoscia e la testa che duole;
E lascio cadere infine, ma in orecchie restie,
Il salvifico consiglio:

"Fallo riposare nove anni".

Il quale altro non era che il suggerimento di Orazio: tenere ciò che si è scritto in un cassetto per nove anni, e poi vedere se sembra ancora buono. Ma a quanto pare, quando si dice ai giovani scrittori che fanno pena, ciò non basta a fermarli:

Chi fa vergognare uno scribacchino?

Strappagli una tela

E lui tesserà di nuovo quel filo sottile
e compiaciuto [...]

Troneggia al centro delle sue esili trame;
Orgoglioso di una distesa
di righe inconsistenti!

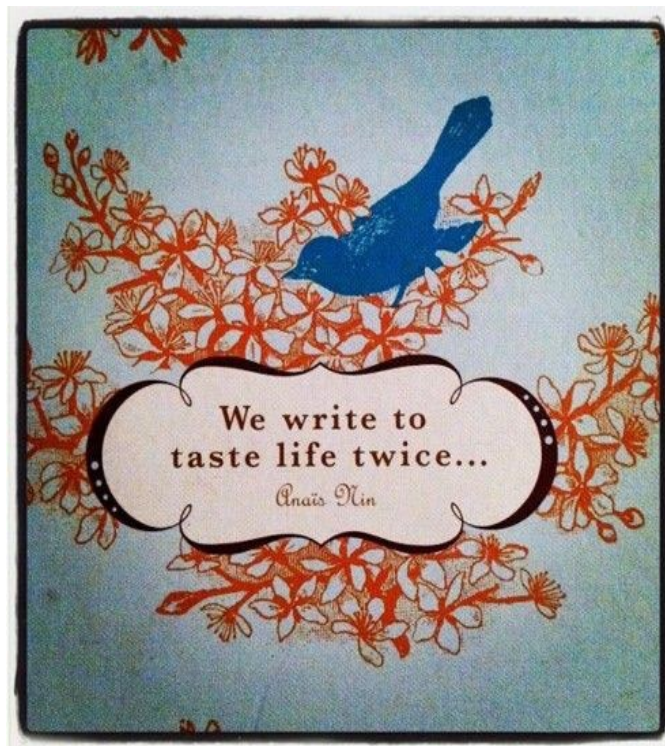
Altrove, Pope dedica un paio di versi a inveire contro l'editore che ha stampato il suo epistolario senza pagarlo, contro i critici per i quali "Fatica, letture, studio, sono solo un paravento / Vogliono solo spirito, buon gusto e buonsenso", contro i giornalisti che hanno denigrato le basse origini di suo padre ("Incolto, non conosceva la sottile Arte dell'Erudito / E nessuna Lingua, se non quella del cuore"). Neanche gli amici lo sostengono quanto dovrebbero. Joseph Addison, nemico-amico di Pope e co-fondatore dello *Spectator*, è secondo lui il tipo che "stronca a suon di elogi tiepidi". (Il modo di dire, ormai entrato nell'uso comune, fu usato per la prima volta da Pope, proprio in questa poesia.) Io questa parentesi la leverei: in italiano non è un modo di dire comune, quindi la parentesi non ha senso. Nel frattempo, gli ammiratori e i lettori appassionati non fanno altro che infastidirlo con le loro importune richieste del suo tempo:

Perché mi si chiede cosa vedrà
a breve la luce?
Santo cielo! Son forse nato
per scrivere soltanto?
La vita non ha gioie per me?
O (a voler essere più seri)
Non ho amici da aiutare,
né anime da salvare?

In conclusione, ripensando a tutte le pene che ha dovuto soffrire, Pope si considera un animo decisamente nobile, tutto sommato:

Che non per Fama,

ma per il più alto fine di Virtù
Sopportò il furioso Nemico, il timido Amico,
Il Critico spietato, i mezzi elogi dell'Arguto
Il cicisbeo ferito, o che teme esser ferito [...]
Le distanti Minacce di Vendetta sul suo capo,
Il colpo mai patito,
la Lacrima mai versata [...]
La Morale infangata all'uscita degli Scritti;
La Persona calunniata,
e la Forma disegnata...



Quella "forma disegnata", per inciso, è un'allusione alle caricature del piccolo corpo deforme di Pope apparse in varie riviste popolari dell'epoca. Sicuramente una bella umiliazione. (Tanto che Pope mette in epigrafe a questa po-

esia alcune parole di Cicerone: "Ciò che gli altri dicono di te, lascia che siano affari loro; qualunque cosa sia, la diranno comunque".) Forse internet non è poi così diverso, per l'ego di uno scrittore, dalla velenosa maldicenza locale della Londra del Seicento, dove non potevi muovere un passo senza che i commentatori arguti e i pamphlettisti strillassero a destra e a manca che eri un gran coglione. Perché scrivere, allora? Se è un gesto così legato all'infelicità? La risposta di Pope suonerà familiare agli scrittori di tutti i tempi e di ogni età. Perché non poteva farne a meno, così come non poteva fare a meno di avere la gobba o di essere basso:

Perché ho scritto?
Quale peccato a me sconosciuto
Mi tuffò nell'inchiostro,
dei miei genitori o mio?
Fin da bambino,
non ancora adescato dalla fama,
Ballettavo metri,
perché erano i metri a venire [...]
La musa servì solo a persuadere amici,
ma non mogli,
Ad assistermi in questa lunga malattia,
la vita.

La scrittura sarà pure un'ossessione innata: ma non la si dovrebbe tenere per sempre in quel cassetto oraziano, se non ci piace il trabusto che crea? Chiaramente, Pope ha una risposta anche a questo:

Ma perché allora pubblicare?
Granville il cortese,

E l'esperto *Walsh* mi dicevan che ero bravo;
Il cordiale *Garth* mi infiammò di precoci lodi,
e *Congreve* amava,
e *Swift* tollerava i miei canti.

È una risposta interessante. Come si fa a sapere con certezza di non essere uno di quegli sciocchi illusi senza speranza "il cui fustagno è di una bruttezza così squisita / da non essere neanche poesia, bensì prosa impazzita"? La risposta, per Pope, sta nell'assicurarsi l'approvazione dei colleghi, che, dando riconoscimento alla sua opera, hanno "a braccia aperte accolto un Poeta ancora". Ciò che più contava per lui era l'opinione degli altri artisti. Più dell'opinione dei lettori, e senz'altro più di quella dei critici, che denigra nella maniera tradizionale, sottolineando che "mai un ramoscello d'alloro" ha adornato la loro fronte.

Insomma: la meschinità, il disprezzo, l'eccessiva preoccupazione per il proprio status, il vittimismo e l'orgoglio sembrano tutti parte integrante del ruolo del poeta, e attraverso i secoli si sono trasmessi senza soluzione di continuità fino alla mia generazione. Eppure un cambiamento c'è stato. La serenità delle epoche passate non è una pura illusione. Pope potrà essere pieno di bile e di rabbia, ma ha anche, nel profondo, un'ontologica sicurezza di sé tipica della sua epoca:

Oh, lasciatemi vivere a modo mio!
e così anche morire!
("Vivere e morire è tutto ciò che ho da fare:")
Mantenere la Dignità
e la Serenità di un Poeta,

E vedere amici e leggere libri a piacimento.
Libero da ogni padrone, benché acconsenta
A volte a chiamare mio Amico un Sacerdote:
Non sono nato per le Corti o i grandi Affari;
Pago i miei debiti, credo, e dico le Preghiere.

Per Pope che il ruolo del "Poeta" stia a significare dignità e serenità è una verità autoevidente, così come la sua spontanea dimestichezza con la poesia e i miti dell'Antichità. È un Poeta con la P maiuscola. Può rifiutare le schizzinose elite di corte perché vive radicato nell'agio socioeconomico della vita del ceto medio inglese, che a sua volta si basa sulla convinzione che questa "nazione di bottegai" – che, nessuno escluso, pagano i debiti con puntualità – sia una nuova Gerusalemme, verde e amabile, e nelle mani di Dio. (L'ultimo verso dell'epistola recita: "Il resto appartiene al Cielo".) Soprattutto, Pope "crede". In se stesso, nella sua arte, nella sua vocazione. "Perché scrivere?" La sua risposta è, in buona sostanza, un'olimpica tauologia: perché sono uno scrittore.

Ma: *Cos'è uno scrittore?* Gregor Von Rezzori una volta tenne una conferenza proprio con questo titolo. Anche lui è un esempio affascinante del ruolo dello scrittore. Così come la sua narrativa dipingeva la luce morente di un mondo scomparso – l'impero austro-ungarico della sua infanzia – il personaggio che incarnava come scrittore era una malinconica provocazione: ricordava la passata grandezza di quel mestiere accettandone al tempo stesso la comica futilità nel momento attuale. Aveva un atteggiamento piuttosto diverso da quello del suo quasi contemporaneo ed eroe letterario,

Vladimir Nabokov, il quale, quando gli venne chiesto di descrivere la sua posizione nel mondo delle lettere, rispose: "Si gode una splendida vista da quassù..." Nabokov fondamentalmente *si esibiva* nel ruolo dello scrittore-genio: non concedeva mai un'intervista senza tenere in mano schede con gli appunti, anzi, non pronunciava mai una parola personale, né esprimeva mai una qualunque opinione in maniera improvvisata. Anche Rezzori recitava una parte: quella dello scrittore-dandy, vestito con sartoriale eleganza, magnificamente calzato, spiritoso, aggraziato, cortese. Ma fra le due la versione di Rezzori era la più umana, la più fallibile. Claudio Magris, che mi ha preceduto in questo ruolo di conferenziere, lo descrive perfettamente. Rezzori, dice, possedeva "la risolta malinconia di chi vive nell'inautentico





e sa talvolta esprimerlo". Rezzori si sarà anche vestito come un grande scrittore del secolo precedente, ma si esprimeva come un uomo inautentico del ventesimo secolo, un uomo senza nazione, senza un'identità risolta. Un'anima scettica, che conosce da vicino il fallimento. Cos'è uno scrittore? È un individuo afflitto da "sciami di dubbi: dubbi in se stesso, nel suo talento, nella sua abilità di comprensione, nella sua scelta di un argomento piuttosto che di un altro, nella sua capacità di affrontarlo, e così via". E benché Rezzori riconosca che "c'è una strana aura di prestigio che circonda noi scrittori, come se avessimo una sorta di potere magico", la sua natura beffarda e autoironica gli impedisce di credere davvero nel suo ruolo o di goderselo: "Chi è capace di mettere insie-

me delle lettere dell'alfabeto per farle cantare si trova nella posizione dello stregone – o meglio: nella posizione di una sorta di sacerdote. E gode del prestigio di una sorta di sacerdote. E deve portare il fardello del sacerdozio".

Tale fardello, per Rezzori, è il fardello della fraudolenza. Penso che sia questo a farlo sentire a volte più vicino allo spirito dei nostri tempi di quanto lo fosse Nabokov. Lo scrittore di Nabokov è il genio impenetrabile, il mago invincibile, che costantemente afferma nella propria persona, per dirla con le sue parole, "il potere dell'arte sulla spazzatura, il trionfo della magia sulla brutalità". Lo scrittore, per come viene interpretato da Nabokov, è un essere che incute soggezione. Lo scrittore descritto da Rezzori non riesce a prendersi altrettanto sul serio. È come un sacerdote che si mette in piedi di fronte alla sua comunità e compie gli antichi riti, investito, da parte di quelle anime fedeli, di tutta la magia e la sacralità del rituale che sta seguendo – ma per il quale il pane è solo pane e il vino è vino. Per me, il passaggio più commovente di quella conferenza è quando Rezzori testimonia con desolata franchezza l'esperienza di gran parte degli scrittori, un senso di fallimento che Nabokov non ha mai immaginato, o mai ammesso: «Nel profondo del cuore, chiunque abbia dedicato la sua vita alla scrittura sa che, come in ogni altra arte, bisogna essere eccellenti. E se non si è eccellenti – o almeno quasi eccellenti – si è mediocri. E quando si scopre di essere irrimediabilmente mediocri, si prova un dolore che spezza il cuore".

In un'intervista meravigliosamente digressi-

va alla rivista BOMB – niente appunti, niente risposte già scritte – Rezzori approfondisce il tema di questo dolore, parlando schiettamente del suo rapporto con Nabokov: "Quando ho collaborato alla traduzione tedesca di *Lolita*, mi sono reso conto che non avrei mai raggiunto la perizia quasi medievale di Nabokov nel legare la narrativa di invenzione con le allusioni letterarie, e scrivere così un libro su più livelli – uno dei quali è una realtà diretta e concreta, sia pur nel suo essere finzione, dietro cui si nasconde l'altra realtà, la realtà letteraria di tutte le allusioni, di tutte le relazioni della letteratura con altra letteratura. Questo è scoraggiante, ma al tempo stesso pone una bella sfida". Parte della sfida, per Rezzori, consisteva nel trovare uno spazio letterario che Nabokov non avesse già fatto proprio. Lo trovò ripiegandosi su se stesso: mappando in maniera ossessiva il proprio spazio interiore. Ecco come risponde alla mia domanda (citando peraltro Pope):

Rezzori: Perché scrivo? "*Quale peccato a me sconosciuto / Mi tuffò nell'inchiostro, dei miei genitori o mio?*" Guardi, immagino che di fatto la scrittura, a livello più o meno consapevole, sia il tentativo di trovare un'identità. Conoscere il segreto dell'"io" che non può mai andare perduto nonostante tutti i cambiamenti che attraversa nel corso di una vita: eccolo già qui il tema nascosto di ogni scrittore, non le pare? Bomb: La ricerca della voce?

Rezzori: La ricerca della voce. Ma anche la ricerca del segreto della trasformazione, del vivere molte vite in una sola.

È una risposta semplice e onesta. Ha una scala umana. Il termine "identità" viene qui usato in un senso molto più umile di quanto si tenda a fare oggi: non rappresenta nazioni o popoli, ideologie o teorie: rappresenta a malapena se stesso. Perché scrivere? Per scoprire se la persona che diceva "io" a cinque anni e la persona che usa lo stesso pronome a 35, 53 o 78 anni sono in qualche modo legate fra loro: se hanno una continuità, se l'"io" persiste. Pope scrive perché è uno scrittore, perché ci è nato, balbettando metri. Rezzori è un uomo del Novecento: scrive perché non sa con certezza *chi* è.

Voglio esaminare ora il testo di un'ultima conferenza sulla scrittura. Si intitola "Perché scrivo", e l'autore è George Orwell. Se il ruolo dello "Scrittore" raggiunge il suo apice con Orazio, scende fino a Pope e viene fatto oggetto di ironia da parte di Nabokov e Rezzori, con Orwell arriva al *ground zero*. Da lui non ci possiamo aspettare discorsi sulle muse o l'ispirazione, sulla magia e la stregoneria: quel linguaggio è scomparso da un pezzo. Al suo posto sentiamo Orwell parlare in maniera chiara e semplice, con la curiosità classificatoria di un antropologo: "Mettendo da parte la necessità di guadagnarsi da vivere, penso che ci siano quattro

grandi motivi per scrivere, o comunque per scrivere prosa. Esistono, in gradi diversi, in ogni scrittore, e in ciascuno scrittore le proporzioni variano col tempo, a seconda dell'atmosfera in cui vive". Il primo motivo, il mio preferito, vale la pena di ascoltarlo dall'inizio alla fine:



Puro egoismo. Desiderio di apparire intelligente, di far parlare di sé, di essere ricordato dopo la morte, di prendersi la rivincita sugli adulti che ti snobbavano quando eri bambino, e via dicendo. È ipocrita fingere che questo non sia un motivo, e un motivo forte. Gli scrittori condividono questa caratteristica con gli scienzia-

ti, gli artisti, i politici, gli avvocati, i soldati, gli uomini d'affari di successo: in breve, con tutta l'élite dell'umanità. La grande massa degli esseri umani non è formata da persone intensamente egoiste. Dall'età di trent'anni in poi, o giù di lì, abbandonano quasi del tutto la sensazione di essere individui: e vivono soprattutto per gli altri, o semplicemente schiacciati sotto

il peso di un lavoro abbruttente. Ma c'è anche una minoranza di persone armate di talento e forza di volontà che si ostinano a vivere la propria vita fino alla fine, e gli scrittori appartengono a questa categoria. Gli scrittori seri, vorrei aggiungere, sono in genere più vanitosi ed egocentrici dei giornalisti, benché meno interessati ai soldi.

Dovrebbero stamparlo su delle magliette e distribuirle ai festival letterari. Il secondo motivo Orwell lo chiama "Entusiasmo estetico", e lo intende sia nel senso della percezione della

bellezza del mondo esterno, sia di quella delle parole e della loro giusta disposizione. A suo modo di vedere, questa motivazione estetica si dimostra "assai debole" in molti scrittori, benché raramente del tutto assente. Il terzo motivo è l'"Impulso storico", definito in senso ampio come il "Desiderio di vedere le cose

come stanno, di portare alla luce dati di fatto veri e conservarli a beneficio della posterità". L'ultimo è lo "Scopo politico":

Desiderio di spingere il mondo in una certa direzione, di modificare l'altrui concezione del tipo di società alla quale bisogna tendere. [...] Nessun libro è autenticamente privo di orientamento politico. L'opinione che l'arte non debba avere nulla a che fare con la politica è essa stessa una posizione politica.

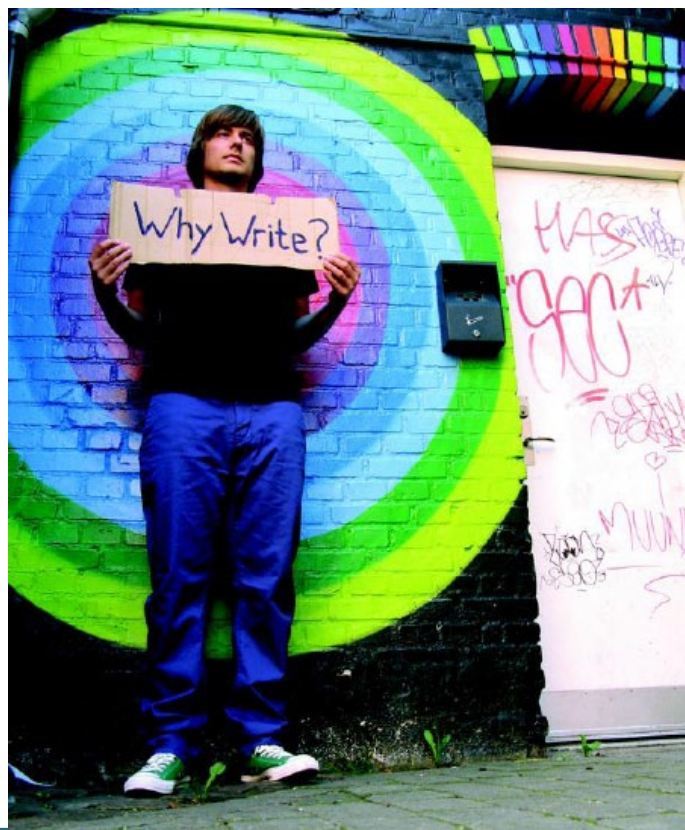
Ciò che mi interessa di questo sistema di classificazione è cercare di capire se in qualche sua parte è ancora valido o meno. Vedo subito un problema con il motivo numero uno: *Puro egoismo*. Non metto in dubbio la sua esattezza per quanto riguarda gli scrittori. Ma penso che Orwell, se fosse vivo oggi, sarebbe sorpreso nel vedere fino a che punto gli scrittori hanno smesso di essere l'eccezione. La grande massa degli esseri umani di cui parlava, che "abbandonano la sensazione di essere individui" dall'età di trent'anni in poi – è in larga misura scomparsa, almeno nel mondo sviluppato. Ora tutti "si ostinano a vivere la propria vita fino alla fine", a prescindere dalla loro condizione sociale ed economica. Ora anche quelle che Orwell avrebbe considerato professioni decorose e onorevoli – l'insegnante, l'infermiera – sono viste come lavoro abbruttente. Il desiderio di fama e autorealizzazione (o, più precisamente, di fama da raggiungersi attraverso l'autorealizzazione) è ovunque. E dato che è così, non dovrebbe sorprendere il fatto che quella dello "scrittore" sia diventata una carriera di fan-

tasia. Senz'altro non sono l'unica scrittrice ad aver notato che, quando fa una presentazione in pubblico, la platea non è più piena di lettori. È piena di gente che si identifica con questa parola, "scrittore". Non sono venuti perché hanno letto il mio libro, o dei libri qualunque. Sono venuti perché io sono una scrittrice e anche loro sono scrittori. Per loro, la scrittura ha ben poco a che fare con la lettura. Viene vista come un'identità, che sembra offrire l'irresistibile e moderna opportunità di *fare* ciò che *sei*. Ne consegue, secondo me, che gli scrittori non possono più sperare di definirsi come "persone armate di forza di volontà che si ostinano a vivere la propria vita fino alla fine". Un tempo era possibile guardare con ammirazione un singolo individuo che si esprimeva con onestà compulsiva in una serie di romanzi: osando scrivere ciò che nessun altro osava dire. Era possibile che un libro come *Lamento di Portnoy*, per dire, venisse accusato di minacciare il tessuto morale dell'America! Oggi internet è affollata di Roth in miniatura, di gente che vive la propria vita – e parla della propria vita con estrema franchezza: a chiunque la voglia ascoltare. Il "Puro Egoismo" un tempo era una caratteristica vagamente mostruosa che pochi avrebbero ammesso di possedere: adesso è diventato praticamente un diritto umano. Perché scrivere? Perché sono uno scrittore! Be', lo puoi gridare forte quanto ti pare, forte quanto lo gridava Orwell, ma sappi che intorno a te lo sta gridando chiunque, e avete tutti lo stesso diritto di usare quella parola. Per reazione a questo assalto di massa alla Bastiglia letteraria, alcuni tentano di difendere i loro privi-



legi appoggiandosi vigorosamente alla parola "pubblicato", ossia: "Ma io sono uno scrittore *pubblicato*!" Ma presto la distinzione sarà obsoleta, e comunque è un'argomentazione che regge poco. Molti finti scrittori sono pubblicati, e su internet esistono molti scrittori veri: la contrapposizione non durerà ancora a lungo. Che dire del secondo motivo, il motivo estetico? In questo trovo sia una ragione per scrivere sia una modesta difesa del ruolo, in particolare nel senso del coltivare un'attenzione alla bellezza "delle parole e della loro giusta disposizione". Questa idea ha un che di pratico che mi piace; ed è anche una descrizione precisa di cosa significa veramente scrivere, di ciò che comporta veramente questa attività. Il microlavoro della cura per la bellezza e l'efficacia di una frase è un salutare antidoto alle

rivendicazioni pseudospirituali con cui a volte si difende l'atto della scrittura, e dell'essere scrittori. Meglio considerarsi artigiani specializzati. In molti sanno assemblare una sedia alla bell'e meglio: capiscono i principi basilari di una sedia. Ma sono in grado di costruire una sedia ben rifinita come la tua? Altrettanto comoda, altrettanto utile, altrettanto sorprendente nello stile e nella struttura? In un mondo in cui chiunque è uno scrittore e chiunque è "pubblicato", la scrittura deve distinguersi per la sua abilità, per la sua chiarezza e la sua perizia tecnica, e gli scrittori giustificheranno la loro esistenza solo se nel fare il proprio lavoro



saranno in grado di ricordarci le vere potenzialità del linguaggio. Online, in televisione, a volte è facile dimenticarsi cos'è veramente una frase corretta, interessante e originale. Può sembrare che questo non sia un ruolo molto nobile o prestigioso per lo scrittore del ventunesimo secolo: forse detto così somiglia un po' troppo a un lavoro abbruttente. Senza dubbio si arriverà al punto in cui il fatto che hai passato venti minuti a cesellare una frase mentre un altro ha impiegato dieci secondi a metterne insieme una alla bell'e meglio non influirà minimamente sul numero di persone che leggeranno quella frase, su quanto ciascuno di voi verrà pagato per averla scritta, o sull'impatto che la frase avrà sui suoi lettori. In tanti ora leggono così velocemente e con così poca attenzione che si rendono conto a malapena dell'argomento di ciò che leggono, figuriamoci delle sfumature stilistiche. Per continuare a scrivere frasi come un valente artigiano, bisogna votarsi all'assurda idea che *valga ancora la pena* rallentare, prendersi tutto il tempo che serve, ascoltare e curare le proprie parole. Anche quando si capisce – da qualunque oggettivo segnale del mondo – che non è così. Pensando a questi problemi è difficile non cadere in un romantico vittimismo o in una stereotipata disperazione. *Sto costruendo una sedia che non vuole nessuno!* Perfino Philip Roth – che in pratica ha più persone sedute sulle sue sedie di chiunque altro al mondo – guarda al futuro prossimo con poetica rassegnazione:

Credo che diventerà una specie di culto. Penso che la gente continuerà a leggere ma sarà un

piccolo gruppo di persone. Forse più di quelle che oggi leggono la poesia latina, ma più o meno in quell'ordine di grandezza... Leggere un romanzo richiede una certa dose di concentrazione, attenzione, devozione verso la lettura. Se per leggere un romanzo uno ci mette più di due settimane, non lo legge davvero. Insomma, credo che quel tipo di concentrazione e attenzione e cura sia difficile da incontrare: è difficile trovare enormi quantità di persone, grandi quantità di persone, notevoli quantità di persone, che abbiano quelle caratteristiche.

Ha ragione, ne sono certa – ma ciò di fatto non ci aiuta a rispondere alla domanda "Perché scrivere?" [...] Perché *desideri vedere le cose come stanno*. Al giorno d'oggi uno scrittore deve fare uno sforzo incredibile per contrastare l'enorme massa di realtà effimere, venali e false che vengono pesantemente proposte alla gente dalla tv e dai giornali, dalle console e dagli iPad. Il che ci riporta all'ultimo motivo citato da Orwell, quello politico, perché sono convinta che l'elusiva sensazione che uno scrittore cerca di provocare nel lettore sia implicitamente politica:

Sì, le cose stanno proprio così.

Sì, mi sento proprio così.

Sì, questa cosa è fatta proprio così.

Sì, questa cosa funziona proprio così.

In un momento in cui siamo circondati da realtà contraffatte, il desiderio di vedere le cose come stanno è già in sé un atto rivoluzionario. [...] Ma è il caso di precisare, prima di concludere, che quando mi siedo al tavolino a scrivere non spero di distruggere il monoli-

tico complesso industriale capitalistico con la forza della mia penna. Mi sento inutile e assurda. E l'unico modo per mettere un freno a queste sensazioni è ridurre il mio lavoro alla sua unità minima: questa frase. Scrivo per costruire questa frase: per renderla più bella che posso, questa qui e anche la successiva. Io trovo questo semplice mantra molto confortante. È un antidoto all'inutilità. [...] Perché scrivere? Per comporre una certa frase, per finire una certa pagina. Preoccuparsi delle frasi è un capriccio estetico, l'equivalente culturale del pizzicare la cetra mentre Roma brucia? Questa tesi non l'ho mai capita. Che altro ha a disposizione uno scrittore, se non delle frasi? Chiedere a uno scrittore di non pensare alle frasi è come dire a un costruttore di non preoccuparsi della qualità dei mattoni. Perché scrivere? Perché ti sta a cuore questa faccenda delle frasi: ti sembra importante. E le vuoi scrivere alla tua velocità da lumaca, con tutta la complicità attenzione che meritano. [...]

Una scrittura che si costruisce a partire da fondamenta piccole, che ha un sapore artigianale e idiosincratico, che assomiglia non tanto a un'epica fanfaronata quanto a una sorta di interrogazione. *Io ho questa sensazione. E tu? Io ho visto questa cosa. Riesco a farla vedere anche a te? Io ho avuto questa idea: tu la capisci? Io ho questo rapporto con la morte. E tu? Io ho questo rapporto con la tecnologia. E tu? Io ho questo rapporto con me stesso, e questo rapporto con il mondo. E tu? Io mi sto chiedendo se scrivere è possibile. E tu? Il*

che forse vale soltanto a dire che la prosa – a livello sia spirituale che professionale – si avvicinerà alla condizione della poesia. Il ruolo del grande romanziere, dell'artista onnisciente, è una maschera dei tempi andati che ogni tanto qualcuno ancora indossa, cercando di convincersi che gli sta bene, sperando di non sembrare troppo assurdo. Ma nessuno può essere onnisciente al giorno d'oggi: c'è troppo da vedere. [...]

Per me, ora, lo scrittore occupa una posizione che sta in qualche modo al di sotto dell'artista, più vicino a quella dell'artigiano: un minuscolo fabbricante di oggetti, versato nel suo mestiere, le cui merci sono rilevanti o inutili a seconda della richiesta, ma che continua a

costruirle comunque – per qualche assurda esigenza interiore – anche quando dall'altra parte della città apre un enorme stabilimento industriale. Io ho costruito questa sedia. Vi ci volete sedere? Ci volete salire sopra e mettervi a strillare? La volete fare a pezzi e usarla per accendere il fuoco? Un artigiano può sperare in tutte queste cose. Ma deve sempre mettere in conto l'eventualità – più comica che tragica – di essere un eccellente fabbricante di sedie che ha costruito una sedia che eccede la domanda, che è superflua in questo mercato, che nessuno vuole, o di cui nessuno ha bisogno.



Lectio magistralis tenuta a Firenze
l'11 giugno 2011 in occasione
del Premio von Rezzori, <http://www.premiovonrezzori.org/zadie-smith-perche-scrive>

La proprietà intellettuale è riconducibile
alla fonte specificata in testa alla pagina.