

# Alessandra Tugnoli

## *Dove pesca lo scrittore?*

### **Come citare questo articolo:**

Alessandra Tugnoli, *Dove pesca lo scrittore?*, «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», 33, no. 10, maggio/agosto 2013

Per ogni genere letterario, qualunque esso sia, l'interrogativo "quando lo scrittore scrive, cosa gli viene in mente?" apre una ricca e complessa pluralità di scenari: l'auctor può volere istruire, dilettere, completare il lavoro altrui, così come contestarlo, emularlo etc.

Molteplici, forse infinite sono le possibilità, specie perché "un'arte il cui mezzo è la lingua darà sempre creazioni ampiamente critiche, poiché la lingua stessa è una critica della vita: essa denomina, colpisce, indica e giudica, in quanto dona la vita"<sup>1</sup>. Proviamo dunque ad analizzare alcune forme che il pensiero assume quando si decide di scrivere.

La prima, come è ovvio, non può venir disgiunta da una scelta squisitamente stilistica. E tuttavia, varie possono essere le successive declinazioni.

La convinzione secondo cui la letteratura rappresenta l'espressione del pensiero di una nazione è di antica data. In particolare, essa trova la sua base, in Italia, nell'ambito di quel sentimento patriottico che - come si sa - tanto ha contribuito all'unità politica del Paese. Di questo offre ottima, ponderata testimonianza - nelle Lezioni di Letteratura italiana, pubblicate tra il 1866 e il 1872 - Luigi Settembrini (1813-1876), che, amante e cultore delle *humanae litterae* per inclinazione naturale, ricoprì la cattedra di Letteratura italiana prima a Bologna e quindi, nel 1862, a Napoli. Tutta la letteratura storico-critica a lui dedicata indica *claris verbis* che ebbe una vita contrassegnata da un acceso spirito d'intraprendenza e da un'animoso partecipazione ai moti risorgimentali: a seguito di un susseguirsi di vicende che non conviene ora evocare, fu condannato a morte, pena poi peraltro commutata in ergastolo. Ci furono altresì vari "colpi di scena", come quello che contribuì decisamente alla sua liberazione. Dopo sette anni (1851-1858) trascorsi nel carcere di Santo Stefano, avrebbe dovuto continuare a scontare la pena in America. La traversata, però, insieme con altri patrioti detenuti, terminò in Inghilterra: travestito da cuoco, Raffaele, il figlio di Settembrini - in realtà ufficiale della Marina inglese - prese il comando della nave, intimando al legittimo comandante di farsi da parte onde evitare una denuncia per traffico di schiavi. Perché non venisse in vario modo perseguitato a causa delle scelte paterne, sovversive in quanto avverse al potere borbonico, il ragazzo era stato educato in Inghilterra

da Antonio Panizzi, l'allora direttore del British Museum.

Dunque Settembrini, uomo impegnato e "intero" - come lo definì felicemente De Sanctis -, giacché alternò sempre la vita tra studi e congiure, guardò alla letteratura con grande ammirazione, proprio perché sapeva che l'Italia poteva rivendicare il proprio status di nazione essenzialmente in virtù della lingua, che, seppur espressa in dialetti differenti, attraverso le sue parole migliori aveva dato forma a un'arte con la quale un popolo aveva raccontato e descritto, fra l'altro, il proprio divenire storico, sociale e politico: "Il concetto che si ha comunemente della Letteratura, che sia lo studio delle regole del dire, non sembra vero. Queste regole non sono universali e stabili, ma diverse nei vari popoli ed in uno stesso popolo in vari tempi: e se anche fossero sempre e dovunque le medesime, la Letteratura sarebbe una forma vuota di sostanza, e non avrebbe ragione di esistere. La Letteratura è l'Arte della parola; è la prima fra tutte le arti, perché la parola è la prima veste del pensiero, la veste più trasparente e spirituale"<sup>2</sup>.

Conseguenza evidente di siffatta asserzione è la grande, incomparabile rilevanza che lo studio della letteratura riveste, poiché "nessuna nazione mai ha avuto splendore di civiltà senza vera Filosofia e senza vera Letteratura, le quali sono i due occhi di quel gran corpo che si chiama lo scibile umano"<sup>3</sup>. Dunque, quando uno scrittore pensa, può (deve?) pensare anche alla sua nazione.

Memori di quanto l'elemento linguistico abbia giovato al sentimento di unità nazionale, non si può qui negligenza il nome di Dante, l'autore che per primo compose un trattato sulla "nostra" parola, il *De vulgari eloquentia*. L'opera, nel presente discorso, risulta particolarmente significativa, non foss'altro perché dimostra magistralmente come, già agli albori delle "Lettere italiane", fosse diffusa la convinzione che, in Italia, si componessero testi poetici utilizzando flessioni di un'unica lingua, che il grande fiorentino chiama "volgare illustre", comune ai maggiori letterati del tempo come Guinizelli, Cavalcanti e Cino da Pistoia.

Tale lingua perciò poteva anche definirsi curiale in quanto, per le sue qualità di alta formazione, era propria della sede regale: sebbene quest'ultima fosse assente - come è notorio - in Italia, la lingua curiale vi si manteneva comunque viva e attiva. La ragione dei poeti si manifesta così nell'unità linguistica, "perché se è vero che in Italia non esiste una curia, nell'accezione di curia unificata - come quella del Re della Germania -, tuttavia non fanno difetto le membra che la costituiscono; e come le membra di quella curia traggono la loro unità dalla persona unica del Principe, così le membra di questa sono state unite dalla luce di grazia della ragione. Perciò sarebbe falso sostenere che gli Italiani mancano di curia, anche se manchiamo di un Principe, perché in realtà una curia la possediamo, anche se fisicamente dispersa"<sup>4</sup>.

Il "volgare illustre" allora - una ben precisa scelta di tipo stilistico-formale - è dettato da un

motivo profondo, da una decisione speculativa affatto originale e coraggiosa. Questo pensiero e questa lingua, con cui i poeti e, più in generale, gli intellettuali interagiscono fra loro, danno all'Italia, anche se solo virtualmente, una reggia, simbolo dell'unità politica del Paese.

Si tratta, con ogni probabilità, di un esempio che può aiutare a riflettere sul fatto che, quando un autore scrive, non si concentra solo sui contenuti, ma pure sulle forme - ora più ora meno, si capisce - che intende conferire al proprio testo, o, in altri termini, è più o meno intento ad esprimere il proprio pensiero in un modo piuttosto che in un altro.

In che senso la lingua, però, è espressione di una ragione?

Confrontiamo due testi: il primo di Giovanni Papini (1881-1956), il secondo di Benedetto Croce (1866-1952).

Il primo recita così: "Solo da un paio di anni le maggiori biblioteche del Regno - di Roma e di Firenze - hanno una sala riservata di consultazione dove si possono trovare, senza bisogno di schede e di attese, i dizionari, i manuali, le compilazioni, le storie, le collezioni e le bibliografie di uso più comune. Ed è stata questa la più gradita miglioria degli ultimi tempi. Le sale di consultazione: eccoci al punto. La mia idea - utopistica, si intende - perché le biblioteche servissero di più al loro scopo e non fossero magazzini caotici di libri ma organismi vivi di gran rendimento sarebbe questa: ogni biblioteca dovrebbe diventare un insieme di sale di consultazione... la distribuzione dei libri non dovrebbe più essere fatta a casaccio ma ogni argomento o gruppo di argomenti, a seconda dell'importanza, dovrebbe avere la sua sala, una sala dove fossero raccolti tutti i libri che la biblioteca possiede attorno ad esso, e dove tutti gli studiosi potrebbero penetrare, con la facilità di vedere subito, in poco tempo, quel che c'è e quel che non c'è, e la libertà di prendere da sé i libri che loro occorrono, senza perder tempo a fare schede e ad aspettare gli impiegati che spesso sono pochi e qualche volta infingardi".

Dall'accento a Roma e Firenze si deduce agevolmente che il Regno in questione è l'Italia. Il nostro homme de lettres esprime il suggerimento di catalogare con un criterio chiaro e definito i volumi delle biblioteche, affinché possano essere facilmente reperibili e, nello stesso tempo, essendo disposti per argomento, possano tenere aggiornato il visitatore. Se si esclude il contenuto, tutte le parole citate e la stessa costruzione sintattica della frase sono utilizzate ancor oggi. A rendere datato il brano, cioè appartenente ad una realtà storica superata, è esclusivamente la sua sostanza, non già la sua forma. Esso costituisce una citazione tolta da un articolo<sup>5</sup> dato alle stampe nel 1911 - più di cent'anni fa, dunque - di Giovanni Papini, tuttora noto in primis per il suo "multiforme ingegno".

Ma prendiamo ora in esame un altro brano, di venti anni più tardi: "Alla fine dell'avventura napoleonica, sparito quel geniale despota dalla scena che tutta occupava, e mentre i suoi vincitori s'intendevano o procuravano d'intendersi fra loro e di procedere d'accordo per dare all'Europa, mercé restaurazioni di vecchi regimi e opportuni rimaneggiamenti

territoriali, uno stabile assetto che sostituisse quello fortemente tenuto ma sempre precario dell'Impero della nazione francese, - in tutti i popoli si accendevano speranze e si levavano richieste d'indipendenza e libertà"<sup>6</sup>. L'autore di questa citazione è Benedetto Croce, homo universalis quant'altri mai che fu, fra il resto, convinto e pertinace sostenitore del liberalismo per tutta l'epoca fascista e dopo.

I testi sono formalmente molto distanti fra loro per il semplice fatto che il secondo, quello crociano, è destinato alla lettura e appartiene a un genere letterario ben preciso. La forma, come è palese, si presta alle intenzioni dell'autore, che, mettendo per iscritto una sua indagine originale, adotta uno stile "alto", che si avvale, inter alia, di una costruzione sintattica elaborata nonché, quando necessario o utile, di un registro linguistico tecnico, sempre fondandosi, va da sé, su contenuti puntuali e (tendenzialmente) nuovi, non già su mere opinioni.

La forma in questo caso è funzionale all'idea che l'intellettuale ha della propria opera. Il discorso di Papini, invece, è volutamente alquanto più fluido: la sintassi adottata rende immediata la comprensione dei contenuti, al punto che, se si escludesse la realtà anacronistica, tuttora ci si potrebbe esprimere in modo analogo.

Un contemporaneo degli scrittori testé discussi, Federigo Tozzi (1883-1920), così descrive in *Con gli occhi chiusi*, la cui composizione fu perfezionata nel 1914, l'amore insito a primavera nella natura; a percepire in tal maniera il cosmo rinascente è, nella fictio letteraria, il quindicenne Pietro, a sua volta innamorato:

Vorrei parlare di questi indefinibili turbamenti del marzo, a cui è unita quasi sempre una sottile voluttà, un desiderio di qualche bellezza. Questi soli ambigui, questi cinguettii ancora nascosti e che si dimenticano presto, queste nuvole biancheggianti che sembrano venute prima del tempo! E le foglie secche, che sono ancora sopra i grani germogliati, mescolando il pallore della morte con il pallore della vita! Queste foglie di tutte le specie, che si trovano ancora sopra l'erbe per rinnovarsi; le piante patate, e i loro rami e i loro tralci, sparsi a terra, che saranno portati via per sempre! E questi rami secchi tagliati dai frutti, che esitano ancora a fiorire sulle rami nuove! La terra un poco umida, che s'attacca alla punta delle vanghe, e i contadini sono costretti a pulirle con i pollici; e le zolle che rimangono agli zoccoli di legno!

Il narratore, onde far percepire senza troppe mediazioni di vario ordine il sentimento determinante che anima la pagina, ricorre a forme tipiche della lirica come l'anafora, le ripetute interiezioni, le frasi nominali, i toscanismi, nonché taluni termini tecnici del mondo contadino.

In questi tre esempi, la lingua è motivo di riflessione perché espressione di una ragione ben precisa. In particolare, Giovanni Papini, animatore della rivista "Lacerba" e, per qualche anno, portavoce critico del futurismo fiorentino, svincolando la frase dalla sintassi più

ricercata e facendo ampio uso dell'anafora, rende più incisivo il discorso, sovente adattandosi al gusto, proprio di un certo futurismo, per la parola sciolta e svelta: nel Manifesto tecnico della letteratura futurista (1912), retorica e grammatica vengono additate come ostacoli al libero e veloce fluire delle idee, come se, incanalando il pensiero in categorie grammaticali, questo ne perdesse in originalità e consistenza. Quando si scrive, allora, si pensa anche alla forma da attribuire al proprio pensiero secondo gli obiettivi demandati al testo.

Un'altra attività propria del momento creativo è l'esercizio della memoria. Sembra indubbio che, quando si scrive, si creino non solo immagini di fantasia, ma pure ricordi. Un vasto e vario novero di artisti e pensatori si è soffermato su questo aspetto, dichiarando più o meno esplicitamente la propria posizione: si leggano, a mo' di esempio, talune riflessioni di Paul Gauguin: "È meglio lavorare di memoria; in questo modo il lavoro diventa vostro... vostra esperienza... vostro spirito". Non lontana da tali posizioni appare una riflessione di un suo illustre contemporaneo, Anton Čechov: "Io posso scrivere soltanto sui ricordi e non direttamente dalla natura. Il soggetto della mia storia deve passare prima dal filtro del mio spirito, in modo che si sedimenti solo ciò che c'è di tipico e importante"<sup>7</sup>.

Sussistono poi momenti della scrittura nei quali il ricordo si leva alla memoria in maniera molto flebile, tant'è vero che solo in un secondo momento l'autore realizza che quel frammento da lui descritto disvela, in realtà, parte di un suo vissuto personale.

Conviene anche qui fornire qualche esempio. Ricordando i libri che hanno contrassegnato la sua giovinezza, Thomas Mann (1875-1955) afferma di aver tenuto da parte alcuni volumetti di Nietzsche, comprati più "per il piacere di possederli che di studiarli"<sup>8</sup>. Era stato infatti Schopenhauer il filosofo che più lo aveva colpito - e che, d'altronde, per primo aveva letto. Singolare però che poi, per spiegare la considerazione che aveva dei libri di Nietzsche, si paragoni ad un suo personaggio: "I suoi libri furono, direi, per me quello che fu per il mio Thomas Buddenbrook il volume di Schopenhauer trovato nel cassetto della tavola in giardino".

Alla lettura di queste righe, può spontaneamente sorgere il dubbio se la dimensione fittizia del personaggio abbia preceduto il ricordo, come se, al momento della stesura del romanzo, l'autore non sapesse in realtà di stare descrivendo un episodio della sua vita, quello relativo alla scoperta di Nietzsche. D'altro canto, l'autore era ben consapevole che tutto il romanzo attingeva anche ad esperienze personali che, inserite in un contesto di illusione e non di menzogna, parlavano a un'intera epoca: "avevo fatto un romanzo stilizzando esperienze di famiglia e personali, sentendo bensì che c'era qualcosa di letterario, di spirituale cioè, di universale, ma senza rendermi conto che, narrando il dissolvimento di una famiglia borghese, avevo parlato di un dissolvimento e di una fine più vasti"<sup>9</sup>.

Thomas Mann ricorre, in questo saggio autobiografico, alle emozioni che Thomas

Buddenbrook provò nel leggere Schopenhauer, quasi che il piano dell'illusione da lui creato - il narrativo - fosse uno specchio di quello reale; non per caso lo scrittore tenne a insistere, in più sedi, sulla differenza narrativa (e in seguito anche politica) fra illusione e menzogna. Quali sono queste emozioni? Meditiamo alcuni passi, tolti prima dal saggio autobiografico di 29 anni successivo al romanzo, poi direttamente da *I Buddenbrook*.

“Venne il momento che m’invitò a leggere e lessi, infatti, per giorni e notti come probabilmente si legge una volta sola. Se me ne sentii tutto compreso e trascinato fu in gran parte per la soddisfazione che provai di quella potente negazione...”<sup>10</sup>.

“Una contentezza sconosciuta, grande e riconoscente lo colmava. Egli provava l’impareggiabile soddisfazione di vedere come una mente enormemente superiore si fosse impadronita della vita, di quella vita così forte, spietata e beffarda, per sottometterla e condannarla... non capiva tutto; principi e premesse restavano per lui poco chiari, e la sua mente, poco esercitata in quelle letture, non riusciva a seguire certi ragionamenti. Ma, proprio l’avvicinarsi di luce e oscurità, di cupa incomprendimento, di vaga intuizione e di improvvisa chiarezza lo teneva col fiato sospeso, e le ore svanivano, senza che alzasse gli occhi dal libro o soltanto cambiasse posizione sulla sedia... da principio aveva saltato molte pagine e, andando avanti rapidamente, alla ricerca frettolosa e inconsapevole della questione centrale, ansioso di conoscere la parte veramente essenziale, si era soffermato su questo o quel capitolo che più lo avvinceva”<sup>11</sup>.

Se si pensa che Thomas Buddenbrook ha nel romanzo 48 anni, molto marginale è la differenza tra l’entusiasmo di un adulto e quello di un adolescente. In questo caso, è legittimo dunque osservare un processo identificativo autore-personaggio e personaggio-autore, che annulla de facto la differenza dell’approccio alla vita proprio di ciascuna fascia di età.

Questo fenomeno, naturalmente, si riscontra altresì nella scrittura femminile. Al riguardo, pare opportuno ragionare sopra un passo de *L’isola di Arturo* di Elsa Morante (1912-1985). Il giovane Arturo - come risaputo - nasce e cresce sull’isola di Procida. Il rapporto con la natura, la matrigna, il padre e il balio matura in lui una tale consapevolezza di sé da spingerlo ad abbandonare l’isola, che ormai sente di conoscere molto bene. La fine del libro è contrassegnata, apparentemente, da un inizio, quello di una nuova dimensione al di fuori dell’isola, ma proprio a questo punto il romanzo s’interrompe, perché la maturazione dell’individuo coincide con una fine; sull’isola Arturo fa esperienza di tutto quel che gli è dato sentire: dell’amore, dell’amicizia, del dolore, della disperazione. L’ultimo verso, infatti, della dedica, scritta dalla Morante e anteposta alla pagina iniziale del romanzo, recita: “fuori dal limbo non v’è eliso”; come a dire che, di là dalle esperienze interiorizzate, l’animo umano non può cambiare il suo rapporto con la realtà.

Non s’intende tuttavia, in queste pagine, riflettere sulla profondità rara dell’opera, sulla

molteplicità dei suoi significati possibili. Si vorrebbe invece sottolineare un probabile accenno autobiografico dell'autrice, anche per ricollegarsi a quanto proposto dianzi circa il processo identificativo autore-personaggio.

Il protagonista, abbiamo detto, è un uomo di nome Arturo; a distanza di anni, questi racconta la sua infanzia e la sua adolescenza. Il punto di vista della narrazione è quindi, ovviamente, maschile. Se si esclude un fratellastro, che vede la luce quando egli è ormai ragazzo, il giovane in famiglia è solo. Può colpire allora la descrizione dell'atteggiamento della matrigna in un momento di gioco-litigio, in cui Arturo, per prenderla in giro, finge di piangere. Essa, maggiore di Arturo solo di qualche anno, a un certo punto, di fronte alle sue lacrime e ai suoi singhiozzi che non sa essere finti, vuole apparire una donna sicura e responsabile, anche capace di consolare. Così è descritta: "Assieme alla sua compassione, v'era quasi una presunzione matura, nella sua voce, mentre pronunciava questa frase - ma tu tieni qualche dispiacere -; vi si sentiva, quasi, l'importanza della sorella maggiore, che ha tenuto in braccio tutti i suoi fratelli piccirilli..."<sup>12</sup>.

Questa similitudine si può comprendere meglio ricordando che la Morante, se si esclude il fratello Mario, morto in tenera età, fu la maggiore di quattro fratelli. Ad ogni modo, resta il fatto che la metafora è elaborata su un punto di vista tutto femminile, mentre l'impianto narrativo è costruito attraverso gli occhi di un ragazzo.

In merito alla sua propensione autobiografica, si leggano le seguenti parole di Alberto Moravia, marito della scrittrice fino al 1962: "Detto così in soldoni e alla buona, io amavo la realtà diciamo così rugosa ed Elsa invece aveva per la realtà la stessa simpatia che i suoi numerosi gatti avevano per l'acqua. La cosa curiosa però è che, mentre nei miei romanzi personaggi e situazioni sono inventati a partire da generiche esperienze personali, nei romanzi di Elsa, neppure tanto trasfigurate, ci sono lei e le persone della sua vita e le situazioni tra lei e queste persone. Questo per dire che il realismo è una parola molto imprecisa e che, nel nostro caso, il realismo che faceva talmente orrore ad Elsa prendeva la sua rivincita in una sua capacità sorprendente di rappresentazione del reale quotidiano e autobiografico"<sup>13</sup>.

## Note

1. Th. Mann, *Lebensabriss*, trad. it. *Saggio autobiografico*, il Saggiatore, Milano 2012, p. 44.
2. L. Settembrini, *Lezioni di letteratura italiana*, UTET, Torino 1926, p. 3.
3. L. Settembrini, *Lezioni di letteratura italiana [Avvertenza al lettore]*, cit., p. XXVII.
4. Dante, *De vulgari eloquentia*, I, 16, 18.



5. G. Papini, *Università e biblioteche*, in Id., *Chiudiamo le scuole*, Luni, Milano 1996, p. 26.
6. B. Croce, *Storia d'Europa nel secolo decimonono* (1932), Adelphi, Milano 2007, p. 11.
7. Le citazioni riportate sono tratte da F. Uhlman, *Storia di un uomo* (1960), Feltrinelli, Milano 2008, p. 136.
8. Th. Mann, op. cit., p. 23.
9. Th. Mann, *Meine Zeit*, trad. it. *Il mio tempo*, in Id., op. cit., p. 253.
10. Th. Mann, *Saggio autobiografico*, in op. cit., p. 23.
11. Th. Mann, *Buddenbrooks* (1901), Garzanti, Milano 1983, parte X, cap. V, pp. 589 ss.
12. E. Morante, *L'isola di Arturo* (1957), Einaudi, Torino 2011, p.168.
13. A. Moravia, A. Elkann, *Vita di Moravia*, Bompiani, Milano 1990, p. 159.