

INTERPRETAZIONE DELL'OMBRA

di Raffaele Manica

Nello studio di Enzo Siciliano in via Tarvisio, l'ultima sua abitazione a Roma, la disposizione dei volumi, ordinatissima, poteva dare conto, a ben guardare, delle linee della sua formazione, non solo di scrittore. Aveva inseguito libri per decenni, e per decenni era stato inseguito dai libri, da essi costretto a cambiare casa ogni tanto. Ora, finalmente, la parte maggiore di quanti ne aveva raccolti stava nella casa di campagna, lì disposta per argomenti: le letterature antiche, la letteratura inglese, francese, tedesca, russa, americana e così via; il teatro; i libri d'arte; la letteratura contemporanea, prime edizioni novecentesche comprese; e tutto il resto, affrontato o anche solo sfiorato, nel corso della vita, in una serie innumerevole di pubblicazioni. Va detto subito, perché è un tratto che connota la sua personalità intellettuale, è una sigla di riconoscibilità: anche quando, per l'occasione offerta dall'attualità, Siciliano interveniva con una specie di improvvisazione emotiva dalla quale sembrava rimosso il dato erudito, in qualche parte della sua biblioteca era sempre riscontrabile una fonte, remota nel tempo, relativa proprio a quell'argomento. Per non dire quale mole di letture svolgeva per appropriarsi di temi da far rivivere letterariamente: fu una sorpresa per me, ma soltanto per un attimo, vedere allineate in uno scaffale seminascolato tutte le opere tenute presenti – e solo in parte dichiarate – per la stesura del testo teatrale su Galeazzo Ciano.

A Roma dietro la scrivania teneva i classici italiani, intesi come classici anche coloro che, nel Novecento, gli erano stati vicini ogni giorno – prima e dopo Moravia –, ora consegnati a volumi in cui le opere, tolte dalla loro solitudine,

si accompagnano ad altre opere, con introduzioni e note; accostata all'angolo, la «Ricciardiana»; di fronte, dall'altra parte della stanza, accanto ai dischi e ai CD, qualche catalogo d'arte, il Battaglia, libri di filosofia; in altre stanze saggi di argomento musicale e di storia, e quegli scaffali di varietà culturale e civile, di varia umanità, che non mancano mai in casa di persone colte e curiose. Siccome non si vuole intraprendere qui la descrizione, né completa né sommaria, della sua biblioteca, bensì trarre qualche conseguenza dai libri che Siciliano teneva accanto, si dirà solo che, di opere complete, erano agevolmente rintracciabili allo sguardo i volumi sansoniani di Roberto Longhi, a partire dai quali si apriva, come un'allusione, il richiamo a maestri e amici: Attilio Bertolucci, Giorgio Bassani, Pier Paolo Pasolini non sono forse stati alcuni dei letterati italiani formati, in vario modo e ognuno per sé, dal magistero di quel critico d'arte che è anche uno dei primi prosatori del Novecento? Sempre nel suo studio, erano ancora meglio evidenziate – come messe in una loro cornice, ma agevoli da consultare quando ne venisse voglia o necessità –, in due appositi scaffali, le opere di Benedetto Croce e quelle di Sigmund Freud. Il maestro di una chiarezza nata sull'angoscia, Croce, titolare, oltre tutto il resto che si sa, anche di un'altra posizione altissima – forse la più alta – nella prosa novecentesca; e il maestro, a non dire altro, dell'angoscia da chiarire. In ciò, nella strana commistione di Croce e Freud, due maestri di conclamata fama e tuttavia ben controversi, risiede più di qualche indizio degli interessi di Siciliano, e del suo modo di leggere e di interpretare. Si può credere che quegli scaffali siano stati riempiti in tempi diversi, nel senso che si può intravedere lì traccia di interessi succedutisi l'uno all'altro nel tempo; o si può credere che quei libri siano stati radunati a formazione avvenuta, come presentando a se stesso la configurazione materiale di fantasmi continuamente presenti nel passato, due revenants dei quali si dà a un certo punto attestato di presenza con l'arte del collezioni-

smo, della quale, sorvegliatamente ma con continuità, Siciliano ebbe pratica (rimane in mente il pomeriggio in cui, con compiacimento, mostrò il suo "colpo" del momento, che era un'altra tessera di identità: un'opera giovanile di Natalino Sapegno stampata da Piero Gobetti, in una copia, dicono i cataloghi, "come nuova").

Certo, Croce e Freud sono una coppia ben strana, anche se restano una coppia ipotetica, messa qui in evidenza per le suggestioni che può suscitare, pronte a moltiplicarsi se anche solo si affaccia l'idea di spiegare l'uno con l'altro, Freud attraverso Croce e Croce attraverso Freud. E con suggestioni ancora moltiplicate se si pensa a che cosa questa strana coppia abbia significato per e in quel loro lettore. O si può forse dire che qualunque personalità di spiccata cultura della generazione di Siciliano ha o aveva in casa, ci mancherebbe, le opere complete di Croce e di Freud. Non si può tuttavia esserne troppo sicuri, anche per la constatazione che già Siciliano apparteneva a una generazione successiva a quella che intravide in Croce un nodo – esistenziale, non si dice culturale – ineludibile; ma si ammetta pure, in ipotesi. Però: le tiene o teneva altri nello stesso modo di Siciliano, come fossero i poggiaabbraccia della poltrona da lettura, accanto alla lampada? Soprattutto quel che colpiva, nella disposizione, era la messa in evidenza, come si dice in algebra, di simboli o fattori moltiplicanti. Anche fosse una questione di mero arredamento, non si vede perché scegliere proprio quei titoli e non altri preziosamente protetti da bei dorsi in pelle, in marocchino rosso, a far "caldo" l'ambiente.

Croce e Freud, i perturbanti. Stranissimi perturbanti, e ridotti a presenze domestiche, lari o penati. Non è proprio Freud a rilevare l'opposizione tra perturbante e familiare? La parola tedesca *unheimlich*, perturbante, scrive, «è evidentemente l'antitesi di *heimlich* (confortevole, tranquillo, da Heim, casa), *heimisch* (patrio, nativo)». Siciliano i suoi perturbanti se li è eletti a numi tutelari, anche perché,

è sempre Freud a scrivere, «quanto più un uomo si orienta nel mondo che lo circonda, tanto meno facilmente riceverà un'impressione di turbamento (Unheimlichkeit) da cose o eventi». Per Siciliano, Freud è a lungo una presenza interpretativa della realtà e della letteratura: dagli esordi di scrittore fino agli anni Sessanta inoltrati, è una consueta chiave di accesso alla decifrazione. Ciò potrebbe sospettarsi come tratto culturale indotto dalla vicinanza con Moravia, ma la coppia di Moravia era un'altra, e l'altro nome, Marx, segnava a fondo anche il nome di Freud. Per Moravia Marx e Freud significavano sostanzialmente denaro e sesso, carburante e motore di tutte le storie; e se Marx era, tutto considerato, un aggiornamento scientifico di Balzac (il denaro muove il mondo e ogni relazione umana), Freud era la razionalizzazione degli istinti. Freud invece, per Siciliano, è l'individuazione di un piano formalizzante dentro cose che per loro natura stenterebbero a prendere forma e che solo per quel piano possono diventare parole: una chiave di accesso a zone buie che non si riescono a razionalizzare (e infatti per Moravia ogni istinto era razionalizzabile perché il razionalista era Moravia, più ancora che il suo Freud).

Il perturbante vero o il revenant è Croce. Osserva Freud che heimlich ha anche un significato che allude a qualcosa di nascosto e segreto; e, quando affiora (unheimlich), si ha come una sobbalzo, una scossa, e ciò che era familiare appare insolito. Lo studente Siciliano, che si forma con maestri crociani (Carlo Antoni) o di scuola idealistica (Ugo Spirito), decide di dedicarsi a una tesi su Wittgenstein; ma il fantasma di Croce è lì, agisce. E arriverà pure il momento di recuperarne il senso, per poi dedicargli un intero scaffale tra i libri di casa.

L'oscurità è zona di indistinzione, luogo prediletto dell'ambiguità, fino alla dissoluzione. Far sì che l'ambiguità resti tale e rechi frutti è lo scopo di chi agisce in quella zona, ter-

ra di tutti e di nessuno. Un celebre titolo della critica letteraria alludente all'infinitesimale implicita nel numero mitico-biblico del sette, Seven Types of Ambiguity di William Empson (1930), cercava quale fosse la retorica dell'ambiguità, puntando alla sua codificazione; ma il problema era tutto interpretativo, un'operazione sugli effetti che solo illusoriamente andava alle cause (e ciò al di là di tutto quanto si scrisse sull'ambiguità privata di Empson e sulle sue plurali preferenze sessuali). Il volume di Empson uscì in italiano nel 1965, e la data è più che una coincidenza: è una traccia. In un libro sull'ambiguità dei nostri giorni, Simona Argentieri ha indagato, da psicoanalista, le risultanze sociali di questa categoria sfuggente. Oggi più nulla resiste del fascino intravisto da Empson, del compiacimento con cui ci si abbandonava all'incertezza. Le parole cambiano di senso, con il passare del tempo: e quella che era una categoria della conoscenza plurima diventerebbe, per l'Argentieri, un modo di sfuggire alle responsabilità. Tolte le conseguenze sociali e cliniche (il confine tra patologia ed etica), ogni aggiornamento a Freud (e lo stesso clamore di Lacan è un effetto detonante dell'ambiguità) lascia tuttavia in piedi, per chi voglia restare all'ambito di fatti di cultura e letteratura, le indicazioni sull'ambiguità come volontà di evitare il conflitto, permettendo a identità molteplici di convivere dentro di sé. Ciò che Simona Argentieri cura nei suoi pazienti, e che la inquieta per quanto ne deriva sul versante politico e civile, può tranquillamente valere per chi scrive romanzi, poesie, saggi. La cura è nello scrivere (o la «Cura», con la maiuscola derivata da Goethe, intravista da Pietro Citati nella vita come pensiero e come azione di Croce). Le parole, nel corso del tempo, cambiano di significato: non sarà la parola «ambiguità» a sottrarsi a questa legge; ma bisogna ricondurla al suo significato meno recente, e lì tenerla ferma. Per quanto, poi, riferita ai personaggi e al mondo dei Racconti ambigui, il significato scivola verso l'altro suo uso, verso una classe sociale, quella della piccola bor-

ghesia oggetto dello sguardo di Siciliano (e di Garboli, non solo quando scrive di Siciliano): letteratura ma anche «capriccio sociologico», al modo di un saggio ancora da venire di Enzensberger (la piccola borghesia è «quella classe che non è né una cosa né l'altra»; «il piccolo borghese è sempre un altro») e dinamica tipica della società italiana e della sua cultura.

Durante gli studi universitari, Croce fu per Siciliano insieme vicino e lontano. Vicino nella lezione dei maestri, lontano nella direzione degli studi. Che cosa lo spinge, nel 1969, a pubblicare la prima versione di un saggio su Croce che poi riprenderà, congedandolo nel 1982 per La voce di Otello? Nel frattempo, dagli studi universitari a quel momento, è diventato soprattutto un letterato. Ha scritto racconti e brevi romanzi. Croce da letterati e per letterati; non è la stessa cosa di Croce da e per filosofi. Benché remote per date, a quel saggio sono vicine per spirito le pagine famose di Serra in Le lettere (1914) e di Gramsci nei Quaderni; e sullo sfondo d'anteguerra si pone un saggio di Giacomo Debenedetti intitolato, addirittura, Sullo «stile» di Benedetto Croce (1929).

Ma, per la generazione di Siciliano, Croce è ancora un altro. Luigi Baldacci, in un rapido profilo dal titolo I critici italiani del Novecento (1969), assumeva Croce dentro la contemporaneità letteraria degli anni Sessanta. Siamo al momento della prima pubblicazione di La proiezione fuori della figura, che parte da un'immagine di Pietro Citati, da Siciliano così tradotta: «il miracoloso palazzo di cultura elevato da Benedetto Croce nella sua operosissima vita assomiglia a una immensa e silenziosa rovina, piranesiana, aggiungiamo, per mistero e maestosità». L'immagine dell'opera di Croce come palazzo è antica: arriva da Cecchi, che scrive di un palazzo di idee; e Contini: «vastissimo edificio (e quella di edificio è una metafora opportunissima, ove uno pensi al "colore della copertura" [Serra], alla specie di laterizio

assunta da quei mattoni)», con allusione alle copertine delle opere nelle edizioni di Laterza.

Nel 1989 Garboli recensisce una ristampa del crociano Contributo alla critica di me stesso (ora come Croce e Gentile in Pianura proibita). Parte dall'ostracismo decretato da Croce al Mondo magico di Ernesto De Martino nel 1948: una cesura insanabile che mise in discussione, per la sua generazione, la filosofia dello spirito (per la verità, le gravi riserve da lui avanzate nel 1931 al Praz di La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica non erano state da meno: ma nell'un caso come nell'altro Croce tirava conseguenze, come aveva sempre fatto: e, soprattutto, non ignorava, non mostrava indifferenza a quelle eterodosie). Però a Garboli interessa un'altra cosa: la risposta datagli da un amico di ritorno da una visita a Croce negli ultimi anni di vita, a cui aveva chiesto notizie del filosofo napoletano: «La mente di Croce non conosceva ordine. Era così vulcanica da sommergere le distinzioni e da travolgerle come un vento che si moltiplicasse partendo da luoghi inaspettati e selvaggi, sempre particolari, accidentati e circostanziati. Tutto era in movimento, tutto in tempesta. [...] Il Croce che avevamo letto nei libri non esisteva. Croce non sapeva di essere Croce».

Mettere le idee in forma di personaggi di romanzo non sempre è possibile. C'è tempra e tempra, scopo e scopo. Moravia ci riusciva: spesso la voce dei suoi personaggi era intonata sulla scala di Freud ed era la voce stessa che ne interpretava ogni risvolto. Ma la domanda su che cosa unisse Moravia a Siciliano dovrebbe essere accentata non tanto sull'incrocio tra due biografie bensì sull'incrocio tra due opere. Al più, l'incrocio biografico acquisterebbe interesse dall'incrocio tra le opere. Ma il problema vero è che l'incrocio tra le due opere è minimo. Per stare allo stile: tanto asciutto e notoriamente funzionale era Moravia, quanto prezioso e teso a un'atmosfera di altra temperatura era Si-

ciliano; tanto teso alla costruzione di solide strutture narrative era Moravia, quanto intento alla pagina impressiva, impura ma vigilata era Siciliano, da sembrare un lirico pre-stato alla prosa (o un lirico che aveva bisogno della prosa, o scrittore in prosa che aveva bisogno di un tratto lirico). Moravia razionale anche nelle oscurità delle situazioni rappresentate, Siciliano portato a stemperare i punti estremi (come traendo lezione dall'amato melodramma, approdava ai modelli di chi sapeva sembrare a ogni momento abbandonato ma teneva tutto sotto controllo: Mozart o Puccini), sofferente nella sua non dichiarata emotività. Si potrebbe continuare a volontà. Moravia tutto nella modernità (e il passato come bagaglio leggero, da prendere o posare ovunque), Siciliano consapevole del senso di un passato continuamente attivo, modificato, adattato al presente.

Eppure sodalizio ci fu. Le ragioni possono essere trovate nella comune fiducia per le forme letterarie codificate, anche se questo atteggiamento fu per entrambi inquieto e a entrambi costò anche caro. In particolare, la considerazione sulla vitalità del romanzo, nel momento in cui entrambi ne vedevano bene l'eterna agonia, prolungata fino a che morirono – in metafora – tutti coloro che del romanzo avevano decretato la morte certa ed evidente, già avvenuta ma nessuno sapeva quando, mentre invece il romanzo stava ancora lì, pronto a tutti gli usi. Entrambi, constatandone la vitalità nel momento della presunta scomparsa, videro il romanzo come forma problematica e centrale. L'atteggiamento di fronte a ciò fu quello di un'iniezione saggistica, praticata in forme differenti: Moravia che faceva diventare personaggi di romanzo le idee circolanti al momento del progetto e della stesura; Siciliano pronto a scrivere di sé, in Gli anni di «Racconti ambigui»: «racconto proprio perché la percezione delle idee mi è impedita; e di questa oscurità, se mi riesce, mi alimento». Si tratta non della constatazione di una sconfitta, ma di una dichiarazione di poetica. Ed è la chiave più interessante per entrare nella sua opera,

non solo di romanziere. Se si vuole, è qui messa in evidenza la relazione senza fine tra lui e i suoi due perturbanti.

Però il passaggio va esteso ai suoi immediati dintorni. Scrive infatti Siciliano: «A mio avviso la narrativa di Moravia nasce da un sentimento delle idee, o di alcune idee. Quanto a me, racconto proprio perché la percezione delle idee mi è impedita; e di questa oscurità, se mi riesce, mi alimento. Moravia giudicava L'educazione sentimentale di Flaubert come un romanzo fallito; a mio parere non lo è. Moravia poteva aver ragione. A me colpisce il rimosso dell'Educazione sentimentale, ciò che vi è implicito e che sfugge di riga in riga; per Moravia quel rimosso non produceva romanzo». Il dato rilevante non è l'ammissione, per chi si era formato sulle idee, di riconoscere l'impedimento a percepire le idee in quanto scrittore di romanzi e scrittore senz'altra aggiunta; il dato rilevante è l'attenzione al rimosso e il sospetto che il rimosso, nel romanzo, generi fallimento. Il più rilevante dei dati è che a ciò non si possa far fronte che frequentando l'oscurità, scrivendo da quel buio, correndo il rischio che tutto ciò, l'«implicito», sfugga «di riga in riga», e che non si possa mai essere certi di averne non si dice preso, ma solo lontanamente riferito il senso.

Garboli, sia nella recensione ai Racconti ambigui (col titolo Il male non c'è, in La stanza separata, 1969) sia in quella a Campo de' Fiori («la Repubblica», 13 ottobre 1993), è stato attanagliato dalla tentazione di bollarli come «non ricevibili», tramutando però le sue riserve in scintillanti e ipnotiche indicazioni interpretative; in più, attraverso Siciliano, Garboli ha fatto i conti con uno dei suoi problemi storici: quello della borghesia italiana (in una delle pagine sull'autore di Tartufo ha scritto, come fosse una lapide, una sua verità: «Discutendo le idee di Molière [...] un pubblico di bottegai seppe diventare la borghesia di Francia: una borghesia un po' diversa dalla nostra»). Lasciamo stare questo tratto, pure non secondario, per vedere come

c'è stretta connessione (o forse una derivazione lontana) tra la frase di Siciliano («racconto proprio perché la percezione delle idee mi è impedita; e di questa oscurità, se mi riesce, mi alimento») e un passaggio dell'articolo di Garboli sui Racconti ambigui: «per Siciliano la forza dello spirito [la formula crociana esce dalla penna di Garboli chissà quanto volutamente] si misura sul metro delle sue capacità a rischiare le zone buie, in ombra, gli umidi sottosuoli dove si nascondono i mostri o crescono gli insetti». Ciò comporta anche una collocazione decisiva del rapporto tra Siciliano e Moravia, evidente subito per Garboli, e affrontata come una polemica sbadata e inopportuna: «da rifiutare l'accostamento avanzato da Bassani, mi pare, in un'intervista, fra la materia narrativa di Siciliano e quella dei racconti di Moravia».

Per niente epigono Siciliano, dunque, ma vissuto insieme a Moravia, per spazio e tempo: il loro rapporto trentennale da un punto di vista intellettuale deve essersi retto su una serie di discussioni attente allo stesso nucleo, poi diversamente risolto. E, alla fine, si può affermare con tranquillità che sono scrittori appartenenti a due scuole diverse e convergenti. Del resto, della pura questione biografica, e dell'intreccio tra biografie, ha creduto di sapere molto di più il giornalismo; ma la storia sembra essere un'altra. Già Garboli, nella Stanza separata: «l'ambiguità di Siciliano si ridurrebbe a ciò che sfugge alla determinazione del collettivo, alle regole del "perbene"? Tutta la vita, allora, sarebbe ambigua. [...] i racconti di Moravia sono concepiti in un sol colpo, pensati da cima a fondo, in tutta la loro intelligenza, in un istante, mentre i racconti di Siciliano si snodano a serpente, situazione da situazione secondo tempi, ritorni, variazioni indefinite; ma soprattutto è la "scrittura" di Siciliano quella che meno di qualsiasi altra potrebbe adattarsi a una materia narrativa di tipo moraviano». Però si aggiunge, perché è una specie di cortocircuito: benché le preferenze di Siciliano, in d'Annunzio, andassero al romanziere più

chiaramente strutturato, quello del Piacere, non sarà impossibile servirsi del passo di Solus ad solam nel quale Garboli intravide un tratto capace di aprire spiragli su Mario Soldati (Das dännunzische in Soldati, in Pianura proibita): «Scrivo per veder chiaro in me e intorno a me»: la scrittura come schiarimento di una zona buia. Per il Notturmo è ciò che Emilio Cecchi chiamava «esplorazione d'ombra».

Una guida dentro l'opera di Siciliano si trova nell'Epilogo di Autobiografia letteraria, costituito da una serie di paragrafi sull'arte dello scrivere. I punti essenziali diventano una esplicita dichiarazione di intenti letterari per frammenti, che possono essere variamente composti, con qualche punto di cucitura a vista. Con tutta la presenza statistica di termini psicoanalitici assunti ora alla lettera e ora in metafora (angoscia, nevrosi, psicosi, fobia, complesso di colpa, edipicità...), si tratta, probabilmente, del punto di più stretto contatto tra la formazione filosofica e la vocazione letteraria di Siciliano; ma, si può aggiungere, si tratta anche del punto in cui la vocazione letteraria congeda la formazione filosofica.

«Il lettore che avesse cercato fatti in questa autobiografia sarà rimasto deluso. Invece che fatti ha trovato emblemi. D'altra parte, solo che egli vada a configgere gli occhi nell'idra della letteratura, non potrà non rendersi conto, non potrà non sapere – dentro di sé, sotto l'acqua limpida della consapevolezza – che la letteratura dissipa i fatti in altro da essi, in altro di angosciosamente diverso.» Dunque: anche i momenti più scopertamente autobiografici, non solo quelli dichiarati tali, sono emblemi: specificazione che resta volutamente al di qua della rilevanza simbolica, ma che tuttavia cambia i connotati dell'esperienza, consegnandola a una esemplarità. Questa esemplarità è, per Siciliano, ciò che si chiama letteratura. Ma da dove nascono le ragioni, se così si possono chiamare, dell'avverbio che spinge i fatti verso una diversità dal reale? Che cos'è l'«altro angosciosamente diverso»? Forse un fatto, diventato emblema,

si vede tagliate le proprie stesse radici, non appartiene più a nessuno, se non ai suoi interpreti: ma l'interpretazione, intenta all'emblema, rischia di sconvolgere il fatto; così che la letteratura sembra cancellare l'esperienza autobiografica dalla quale nasce. L'angoscia deve derivare da qui: intanto perché «Alla fine dei conti uno scrittore non conosce i suoi fatti [...] ridotti a ombre» (così come «ombre sono anche i libri che si leggono [...] dentro cui abbiamo scoperto, casualmente, l'esca di una rispondenza»), poi perché «l'arte suggerisce una totalità, ma non è la totalità [...], recita la totalità». Questa totalità irraggiunta, sfiorata, costeggiata è comunque sconfitta della vita, ed è ridotta a emblema.

È necessaria una sosta sul passaggio appena citato: «l'arte suggerisce una totalità, ma non è la totalità [...], recita la totalità». Nel 1953 era stato pubblicato su «Paragone», la rivista diretta da Roberto Longhi, un polemico saggio di Francesco Arcangeli, longhiano con inquiete venature esistenzialistiche: Picasso, «voce recitante». Arcangeli partiva da una rassegna di stralci tratti dalla selva di interventi su Picasso: i «troppi megafoni», come scriveva in chiusura, «della più fragorosa "voce recitante" del nostro secolo». La ricostruzione fatta da Arcangeli della vicenda artistica di Picasso era incentrata sull'aspirazione alla totalità, con gravi riserve sul Picasso più dichiaratamente politico. Si può credere che Picasso, «voce recitante» sia passato sotto gli occhi di Siciliano ben prima che venisse raccolto in Dal romanticismo all'informale, grazie alla lezione longhiana che gli arrivò, tramite Attilio Bertolucci, sul finire degli anni Cinquanta. In Autobiografia letteraria andranno sottolineati alcuni passi dell'articolo (1969) dedicato a Lo stile di Roberto Longhi, anch'essi debitori verso la psicoanalisi: «Il narcisismo della prosa d'arte veniva sconfitto da una necessità di rappresentazione»; o anche: «L'ansia del confronto con il reale, l'ansia di una verifica concreta di certe individuate soluzioni pittoriche sarà per Longhi il cruccio più autentico».

Freud si affaccia, accanto al nume tutelare Proust, nell'articolo che in Autobiografia letteraria segue quello su Longhi, Oracoli con la penna. Sulla scia di Pasolini Siciliano scriveva che Debenedetti «riusciva a uno scrutinio puntuale delle "peccata" che acuiscono il vuoto esistenziale su cui cresce il desiderio di dare spessore di realtà a quell'elemento così falotico e aleatorio come la parola»; e poi: «la letteratura, e l'arte, per lui sono il modo per cui la realtà fa credito a se stessa»; ma è l'inizio di Oracoli con la penna che sembra proprio il dipanamento, per altre vie, della questione relativa a emblema e vita: «La virtù di Giacomo Debenedetti nasceva da una certa confidenza con gli spiriti. Da una capacità medianica. Si può capire bene come, consapevole di tanto, egli ne avesse non diciamo paura, ma riguardo: e cercasse di sfatarla, di farsene uno strumento d'indagine. In questo diventò un maestro. Cioè, il suo indiscutibile magistero scaturiva dalla lotta che intraprendeva volta a volta col proprio dàimon, per raggiungere un clima puro, espressivo». Se c'è un punto in cui il titolo Autobiografia svela le proprie ragioni è questo; che infatti, nell'Epilogo, viene riecheggiato mutandone i termini: «un libro, anche per un critico, non potrà mai essere soltanto un libro. Non viviamo fuori della nostra prima persona. Negare l'autobiografismo di ogni nostro gesto significa [...] negarsi all'unico vero rapporto col diverso, – rapporto che non può nascere mettendo tra parentesi quel che siamo». Per questo «Autobiografia significa accettazione consapevole della categoria dell'autoriferimento»; in ciò lapsus e associazioni «costituiscono la sua libertà», e tale libertà ha sede sì nell'inconscio, ma «la nostra vita cresce su se stessa proprio nella fatica di trasferire dialetticamente alla luce l'istinto. A quel punto l'esterno non si pone più come condizionante; piuttosto come il termine per mediare la libertà come angoscia verso l'angoscia come libertà»: un'angoscia metaforica, da intendersi «come l'incessante, affaticato bisogno di tradurre in concreti isti-

tuti quell'istinto di libertà»: «Scrivere, dichiarando "autobiografia", è un invito a lasciarsi cogliere in flagrante».

Il versante filosofico dà un ultimo attestato di presenza nell'esordio della seconda parte dell'Epilogo («L'opera è il suo essere; ma tale essere non esprime una pura tautologia, quanto una serie di aspetti ognuno dei quali può venir nominato senza depauperamento per gli altri»), che poi apparentemente vira le argomentazioni in politica prontamente riagganciandole, invece, al tratto esistenziale, in un passaggio che porta anche la data del tempo in cui fu scritto ma che, proprio per questo, si pone come un non dichiarato auto-commento ai Racconti ambigui e a La coppia: lo scrittore che ritiene che «l'aspetto politico dell'espressione – purificarsi e liberi dal male, svela di essere afflitto da una fobia e da un complesso di colpa tipici del piccolo borghese. Ha fobia del carattere specifico dello scrivere: egli non vuole affrontarne gli aspetti di abnormità, contraddittorietà, ambiguità, – e sfoga la propria costitutiva edipicità nei miraggi rassicuranti della politica. Scrivere è ricerca dell'opera: – il contrario di ogni sicurezza». Sicché «l'opera letteraria è il momento in cui il linguaggio viene colto in una fase al di qua di ogni rapporto di potere. È linguaggio che non instaura relazioni di dipendenza: è linguaggio aperto alla crisi e al silenzio». Infine «il terribile della letteratura, e di ogni attività espressiva, è che lentamente ci fa diventare quel che siamo, – ma questa è una "soluzione" insostenibile, per niente accettabile. Eppure ad essa non ci si riesce a sottrarre».

La «recita della totalità», ovvero la forma in cui l'arte dello scrivere si manifesta in Siciliano, è colta da Garboli allo stato nascente in Il male non c'è, la già ricordata recensione ai Racconti ambigui poi andata a finire in La stanza separata: si tratta di un discorso svolto in termini di diagnosi psicologica (non psicoanalitica), quasi messi in relazione con un profilo di personalità derivato da una

casa astrologica (dunque in termini generali che ne svilupperebbero altri, particolari, occasionati da accidentali circostanze). Si può dire che si svolga tra Garboli e Siciliano un dialogo non dichiarato: un dialogo che risulta dall'incrocio di due monologhi pronunciati separatamente ma intonati nella stessa chiave. A ben guardare, nune tutelare di questo dialogo che non è tale, sta Pirandello, frequente negli interventi critici di Siciliano prima del 1970, e presente lungamente in Garboli, ma per avversione. La premessa di Garboli coincide, nello spirito, con l'idea che Siciliano renderà esplicita nell'Epilogo di Autobiografia letteraria: di una vicinanza misteriosa e insondabile tra la vita e il libro, tra l'autobiografia e lo scrivere; ma questa sovrapposizione si presenta in termini che rovesciano la lettera dell'Epilogo: Siciliano è di quegli scrittori, scrive Garboli, «che possiedono il dono, quando raccontano, di dimenticarsi, e così finiscono col mettere nei loro libri tutta la vita che essi non vivono: tutto ciò che loro, di se stessi, non sanno, o non vogliono sapere»; e la «sgradevole» materia dei racconti viene subito iscritta dentro il celebre catalogo steso da Mario Praz: «un triangolo ormai canonico, quello secolare, decadente, che ha per vertici, rispettivamente, la carne – cioè il sesso –, la morte e il diavolo. Viviamo in tempi nei quali le più estrose esplosioni di vitalità coincidono coi più tetri funerali, e Siciliano si sotromette quasi gioiosamente alla regola». Il confronto con Moravia, si è già sopra accennato, è pieno di dissensi da parte di Garboli, che continua: «la materia di Moravia esige quella prosa che ben conosciamo, insieme robusta e flessibile, saldamente articolata anche nei suoi percorsi segreti, precisa anche nelle sfumature, dritta al suo scopo»; la scrittura di Siciliano, invece, è tutt'altra e, per descriverla, Garboli mette in evidenza, senza trattenersi dalla parodia e cedendo volutamente alla semplificazione, alcuni tratti che la fanno individuare come una recita: «tutt'altro che vigorosa, la prosa di Siciliano, piena di vezzi e ricca di iste-

rie, ora frasceggia con gli aggettivi, ora civetta coi verbi, e sempre divaga, querula e rumorosa – non sta mai zitta, la prosa di Siciliano – simile alle motorette negli ingorghi, sempre ilare, sempre su di giri, insomma una prosa che respira costantemente la parte della femmina. Niente da spartire, dunque, con la prosa moraviana, che somiglia piuttosto al maschio, elastico marciare di uno squadrone». Nella sostanza il bersaglio è colto. Ci si chiede se quella similitudine così marziale per Moravia, l'«elastico marciare di uno squadrone», sia anche giusta (meglio un altro punto, e non soltanto perché Moravia aveva scritto *Delitto al circolo del tennis*: «dritta al suo scopo, così come vediamo certi tennisti rivelare la qualità aggressiva del loro gioco anche nei lob, o nelle palle smorzate»); e, di ritorno, ci si chiede anche se sia appropriata la scelta lessicale relativa a Siciliano.

Eppure, *La stanza separata di Garboli* (1969) e *Autobiografia letteraria di Siciliano* (1970) sono due libri in continuo dialogo, che si sporgono l'uno sull'altro, come ritagliandosi territori da far propri ma dai confini assai frastagliati, tanto da poter essere letti, i due libri, come ognuno proponente tessere di un proprio puzzle che valgono anche per il puzzle dell'altro. Una parte per il tutto del dialogo, una sineddoche del vasto intreccio, sta in *Il male non c'è*, l'articolo che si è appena ripercorso; e un'altra sineddoche, ovvia tessera dell'unico e solo editorialmente bipartito puzzle, fin dal titolo, è *Stanza separata*, la recensione di Siciliano al volume di Garboli, prontamente raccolta in *Autobiografia letteraria* (e, di *Autobiografia letteraria*, resta agli archivi dell'«Espresso», mai raccolta in volume, la recensione di Garboli, uscita il 21 giugno 1970 col titolo *Il critico al centro della festa*). Scrive Siciliano: «per Garboli poesia, espressività son cose che scaturiscono da una persona e ad essa devono tornare: e, come per una persona, momenti morti e momenti vibranti, tutto è da raccogliere, colazionare, trascrivere in unità. Qualcuno potrebbe obiettare

trattarsi di critica psicologica. Il contrario, risponderci; perché nessuno meglio di Garboli sa ragionare sui "partiti tecnici", anche se per vederli smossi, addirittura sfottuti, da qualcosa che sta più in profondo di essi e di cui essi sono epifania talvolta inconsapevole». Ma ancora più interessante è la risposta di Siciliano, non dichiarata ma tuttavia risposta, come si può presumere, a *Il male non c'è*: «L'indagine di Garboli è governata da criteri dialettici o, meglio, dal criterio della negazione, che per Freud era il segno distintivo dell'atto del conoscere». Questo «criterio della negazione», che trova il suo nome e la sua definizione dalle pagine di Freud, ha tuttavia una radice perfino linguisticamente più vicina. Leggendo un altro passo, il cartellino al quale si può assegnare tale radice viene nominato: «Garboli addita nei punti morti dei suoi autori le loro qualità differenziali: l'opaco di quel che crocianamente si chiamava "non poesia" diviene elemento fecondatore». Qui una postilla sarà di qualche utilità, dunque, a proposito della presenza di Croce, col quale Garboli e Siciliano fanno i conti in maniera generazionale, mettendo al centro, quasi, di quel «sommo atleta della cultura» (come lo definiva *Contini*) il Contributo alla critica di me stesso, ovvero un punto per eccellenza invisibile nel Croce teorico e in piena salute, ma decisivo per andare a vedere come esso fosse «fecondatore» di un edificio ammirevole e portato in rovina – come dice il saggio di Siciliano *La proiezione fuori della figura* – dai suoi stessi acritici ammiratori e seguaci. Controverso per eccellenza, il rapporto della generazione di Siciliano con Croce si infiamma sul Contributo, sulle parole famose che Croce dedica alla propria depressione giovanile: «Lo stato morboso del mio organismo che non pativa di alcuna malattia determinata e sembrava patir di tutte, la mancanza di chiarezza su me stesso e sulla via da percorrere, gl'incerti concetti sui fini e sul significato del vivere, e le altre congiunte ansie giovanili, mi toglievano ogni lietezza di speranza e m'inclinavano a considerarmi avvizzito prima

di fiorire, vecchio prima che giovane». A parte l'affinità di queste parole con il clima di alcune delle pagine di Racconti ambigui e di Dietro di me, il rilievo del passo, nel suo uso generazionale, sta appigliato al giudizio di Contini che, non importa se in maniera assoluta, viene così sintetizzato da Siciliano in una nota (il saggio su Croce è uno dei pochissimi ad avere un corredo tradizionale di apparati): «A segnalare la singolarità di queste righe, a sottolinearne il carattere di contemporaneità, a sostenere in fondo che il Contributo è il "culmine" "intellettuale" ed "espressivo" di Croce, è stato Gianfranco Contini, nel suo esemplare L'influenza culturale di B. C.». Il Contributo è «supremo libretto» per Garboli ancora, e giustamente, quando gli dedica la già citata recensione, nel 1989: Croce «con grande semplicità si lascia sfuggire una confidenza: la filosofia dello spirito è nata dall'angoscia. Se non si trattasse di Croce, si penserebbe alla strategia di un narratore».

Deve essere per questo che nel Siciliano narratore – negato al romanzo di idee ed esploratore d'ombra in racconti e romanzi che sono come indagini su di sé – non si inseguono personaggi memorabili, ma personaggi su cui poggiarsi andando in cerca delle zone buie. Il romanzo di idee negato è differenza profonda da Moravia; ma quel che segue (l'indagine su di sé) misura l'oscillazione da Croce a Freud, la preferenza data a Freud non contro Croce ma contro un palazzo inaccessibile del quale interessano, giusta l'indicazione di Garboli, «gli umidi sottosuoli dove si nascondono i mostri o crescono gli insetti». Il romanzo è, dunque e sostanzialmente, un fatto psichico: e la realtà psichica non è una realtà pensata ma una realtà sentita. Infine: se la sigla inaugurale dell'ambiguo attraversa l'opera di Siciliano e se quei racconti, come voleva Garboli, non sono «ambigui», quel titolo non è, proprio per ciò, ancora più «ambiguo», soprattutto nei suoi riflessi su ciò che verrà dopo? Occorrerebbe forse impostare così: l'ambiguità è disponibilità; e la disponibilità non tende a un assoluto né a una relatività scettica: tende al molte-

plice. Tale molteplicità si innerva da un'invariante profonda: il tentativo di individuazione dell'io.

Il romanzo, rispetto alla scrittura in versi, ha ovviamente una serie infinita di differenze; ma ce n'è una che è subito utile a un fine pratico: il romanzo non può mantenere sempre, costantemente, la tensione che ogni sua singola parte può avere: necessita, per proprio stesso statuto, di alcuni punti morti, che solo in certe vette della sperimentazione novecentesca si è tentato di abolire; ma questa abolizione ha portato il romanzo alla sua forma ultima, generando l'infinito e tutto sommato inutile discutere sulla sua morte. Così, di fronte alla morte del romanzo, non poteva che ergersi la volontà di costruirlo. In sede storica, in Italia, di fronte all'insistenza del frammentismo che era finita nel vicolo cieco e nella stucchevolezza degli epigoni derivati dal tardo d'Annunzio, arrivò il tempo di edificare di Giuseppe Antonio Borgese; ma si tratta di una dialettica che va oltre il dato storico, di una dialettica, anche, interna alla forma romanzo: accettare il romanzo come forma prediletta può voler dire non preoccuparsi più dei suoi punti morti, dei raccordi interni, delle astuzie dell'intelligenza che fanno progredire le storie a un loro fine. Per Siciliano scrivere romanzi è stato, si può credere, un atto di fiducia e di volontà e, per quel che riguarda la volontà, il dato può diventare una forza o una debolezza, a seconda del grado della riuscita, l'unico che può rendere invisibile il volontarismo.

La mappa dei libri di Siciliano non è agevole da redigere: teatro a parte, la consueta bipartizione tra scritti narrativi e scritti saggistici tende a confondersi, non tanto per l'inserimento di elementi narrativi nei volumi saggistici, o per occasionali interferenze di tipo saggistico dentro le prove narrative; ma perché la parte saggistica risente con frequenza di aspetti memorialistici che ne sono, anzi, una delle caratteristiche tipiche; e la memorialistica, o almeno la trattazione

in soggettiva, entra nei romanzi e nei saggi di tipo monografico. Non trascurabile, tuttavia, il fatto che Siciliano tenda, per sua scelta d'autore, a tenere ben distinti i generi: ciò vuol dire che le interferenze o gli sforamenti avvengono per l'intonazione della scrittura invece che per confronto-superamento di forme diverse. Meglio tentare comunque una mappa, non solo perché utile a orientarsi in una bibliografia dai molti titoli, ma perché utile, soprattutto, all'individuazione del punto a cui tendono le diverse esperienze di Siciliano. A scopo descrittivo, allora, racconti e romanzi possono così ripartirsi: Racconti ambigui (1963), il romanzo breve (meglio, racconto lungo) La coppia (1966), i racconti di Dietro di me (1971) e Rosa (pazza e disperata) (1973), altro romanzo breve, sono i titoli inaugurali: contengono in sé l'intera stagione di formazione e si collocano dentro il dibattito cruciale dei rapporti con l'avanguardia: sono la proposta di una narrativa che, ben fissa nel tempo suo, attenta alla sperimentazione storica, non dismette le forme di quella che potrebbe definirsi una «tradizione aggiornata», sintonizzata e al passo della contemporaneità ma gelosa del proprio passato. Con La notte matrigna (1975) siamo al primo romanzo di largo impianto, costruito su una memoria familiare; in qualche misura alla Notte si può avvicinare Carta blu (1992), il romanzo di Siciliano dove è maggiormente presente il ricordo autobiografico e generazionale, sia pure manipolato a fini, appunto, romanzeschi; così come i racconti variamente impostati di Cuore e fantasmi (1990) mescolano diversi piani: dal resoconto del vicino alla rievocazione storica (è questo libro di racconti a ramificarsi nelle direzioni più diverse dentro l'opera complessivamente percepita, e non soltanto per l'abbondante arco di tempo abbracciato dalle stesure dei singoli racconti, ma soprattutto per le ricorrenze, colte ora allo stato nascente, ora rimaste impigliate nella rete della scrittura come frammenti ai quali dare compiutezza). La principessa e l'antiquario (1980) e I bei momenti (1997) si attraggono per l'ambientazione settecentesca: e sono gli

unici due romanzi dove l'impianto della narrazione poggia su una storia distante, in chiave avventurosa e rievocativa. Infine, ultimo blocco, i romanzi del ciclo «calabrese», la cui inaugurazione si ha piuttosto tardi con Diamante (1984), al quale seguono l'ampio Non entrare nel campo degli orfani (2002) e il postumo La vita obliqua (2007): sono i romanzi delle radici e dell'attivarsi delle radici nel presente; meglio, l'indagine sulle implicazioni che il passato trasmette al presente. Campo de' Fiori (1993) e Mia madre amava il mare (1994) – l'uno sulla Roma degli anni di amicizia con Pasolini, l'altro sulla Roma vista soprattutto da bambino, attraverso le figure dei genitori durante gli anni della guerra (il padre come figura dentro la storia, la madre come figura dentro l'anima) – sono vere e proprie memorie (e Il risveglio della bionda sirena, 2004, nel resuscitare dai documenti alcuni legami della Scuola di via Cavour, è anch'esso un ritratto della città attraverso la specola di artisti d'eccezione).

Le testimonianze dell'attività critica militante sono affidate ai saggi, alle recensioni, agli articoli e agli interventi che vanno a depositarsi in Prima della poesia (1965) e in Autobiografia letteraria (1970), e in Moravia (1971 e 1982), in La Bohème del mare (1983) – dedicato alla letteratura degli anni Settanta – e nel libro ancora poggiato sugli anni Settanta, Romanzo e destini (1992); mentre di interventi saggistici relativi soprattutto al passato più antico si compone La voce di Otello (1982). Nel frattempo due tra le opere più note di Siciliano spostano lo sguardo dalla militanza consumata anche giorno dopo giorno a volumi che intrecciano una percezione personale dei fatti e una ricognizione di tipo monografico: si tratta del Puccini (1976) e della Vita di Pasolini (1978; Pasolini, nella vita intellettuale di Siciliano, è una figura dell'affetto infinito, ma arduo sarebbe cercare contatti sul versante stretto della letterarietà: l'ampia ricostruzione della Vita è la ricognizione intorno a un rapporto fraterno, dove la vita conta più della letteratura).

Negli anni Ottanta, con una narrazione ampia e distesa, prendono forma i tre volumi di La letteratura italiana (1986-1988), e negli ultimi anni le raccolte di articoli e saggi lasciano facilmente intravedere la molteplicità degli interessi di Siciliano: Cinema & film. Cronaca di un amore contrastato (1999); Pittura amata (2000); Carta per musica. Diario di una passione da Mozart a Philip Glass (2004) sono come attraversati e insieme accerchiati dal «Diario» che dal 1990 Siciliano tiene su «Nuovi Argomenti», le cui puntate sono consegnate a una prima raccolta nel 1997 e a una seconda, postuma, nel 2008, col titolo Diario italiano.

Pure, in questa mappa, ci sono alcuni racconti e alcuni romanzi che si presentano come momenti di più intensa risonanza: ricchi di armonici, si propagano dentro l'opera di Siciliano come i punti di maggiore risoluzione e diffusione delle sue intenzioni di narratore. Il racconto Il bagno della regina, che inaugura l'opera di Siciliano in volume, primo dei Racconti ambigui, lavora a variare una tipica situazione di amore estivo: la variazione principale rispetto a un ipotetico standard vede il protagonista definito in una sua esistenza introflessa e rinunciataria. Ogni passione spenta, spostatosi a Sorrento, si scontra con i luoghi anche mentali della sua infanzia, intorno allo stabilimento balneare che è posto a titolo del racconto (l'andirivieni tra età adulta e infanzia è uno dei semi che germogliano capillarmente nell'opera di Siciliano). L'alta borghesia romana in trasferta gli mette davanti agli occhi tre donne. Così il racconto consiste nel guardare ciò che succede, restando insieme prigionieri ed estranei rispetto a quel guardare (la stessa situazione di un uomo che guarda starà all'origine di La coppia); o, al più, consiste nell'esercitarsi in quella presa di distanza dalla realtà che sono il sogno o la fantasticherie solitaria (che opera in un altro racconto, Fernando Ruchi). Le donne, invece, fanno i conti in tasca al protagonista: non solo metaforicamente attente a una sia pur

gretta concretezza, lo rendono miserabile mentre tenta di riscattarsi attraverso una seduzione mai risolta e mai decisiva (anche il personaggio maschile di Friederich Holt e il suo ventitré giugno ha bisogno di essere amministrato nella vita da sua madre).

Ancora vita opaca e vita a disagio è in La stanza sulla ferrovia, uno dei racconti di Dietro di me. Lidia, la protagonista, è avvolta di grigio, e il suo esistere residuale andrà a finire in un delitto e in un diario, ovvero in due luoghi che sono il primo narrativo per eccellenza, il secondo un connotato tipico della narrativa di Siciliano e del suo scrivere come di sponda o di rimessa, attendendo il gioco del caso o della sorte; e un presunto diario è ancora Dalle carte di un mediocre insegnante, dove la rete dei richiami fra i racconti mette in evidenza motivi omosessuali, come già in Friederich Holt, e fantasticherie solitarie, come in Il bagno della regina, poi variamente e molteplicemente rintracciabili, quei motivi e queste fantasticherie, in altri luoghi romanzeschi di Siciliano, e decifrabili come inciampi sulla via mai percorribile di una piena presa di possesso della realtà.

Va ricordato che il titolo Racconti ambigui si deve a Pasolini, per Siciliano fratello maggiore all'anagrafe, ma anche un po' padre per la consueta vena pedagogica. Con Pasolini, amico di una vita, il rapporto nacque male, con uno screzio su Pound, da Siciliano amato subito, da Pasolini prima ideologicamente avversato, poi incluso tra gli affetti per la voce di poeta, non senza controversia. Dopo lo screzio il sodalizio intellettuale fu ininterrotto, sorretto da un unico fervore che poggiava su due diverse rive; il fervore letterario come azione, nel modo che ha potuto far proprio, per ultima, la generazione nata fra il Venti e i primi anni Trenta, e in giovinezza quando ancora si avvertivano gli ultimi assestamenti della civiltà delle riviste letterarie. Due opposte rive: Siciliano un letterato di formazione filosofica, Pasolini la faccia di un'Italia arcaica che pensa se stessa in ver-

si, fatta rivivere anche dentro il mezzo più moderno, come per esempio il cinema di poesia, fitto di miti e riti. Ma soprattutto Pasolini era un'idea di realtà; perfino lo stile era realtà, come sapeva da discepolo di Longhi, riscopritore dei pittori della realtà e del volto vero di Caravaggio. E dunque Longhi fu tessuto connettivo: il massimo di stile al servizio del massimo di realtà. A ciò Pasolini aggiunse l'energia perfino ossessiva delle sue pagine e del suo vivere, diventando per Siciliano, come per molti, ma stavolta con l'aggiunta di una intimità amicale, un riferimento e, saggiamente, non un modello. Il dialogo continua dopo la morte di Pasolini, con uguale intensità, raccogliendone i ricordi e la grana della voce. La Vita di Pasolini di Siciliano sarà non solo il tributo a un grande amico, ma anche la ricostruzione disperata di tanta vitalità. E Campo de' Fiori sarà una specie di poemetto pasoliniano ispirato insieme dall'infanzia e dalle ceneri del compagno di viaggio.

Dopo La coppia, che è ancora un racconto lungo piuttosto che un romanzo, Rosa (pazza e disperata) prova quale sia il rapporto di Siciliano con le diverse forme dell'attività letteraria: è un romanzo breve, deriva da un testo teatrale (un'idea nata forse nel ricordo dell'indecisione di Moravia riguardo Gli indifferenti, scritto all'inizio per essere pronto all'una o all'altra soluzione, scegliendo infine il romanzo ma lasciando nel testo grandi tracce dell'iniziale ispirazione teatrale) ed è formato da quaderni-diari dei quali si finge il ritrovamento (come poi anche in altri romanzi: La notte matrigna, La principessa e l'antiquario, Diamante; e da «oggetti ritrovati» o improvvisamente recapitati prendono il via anche Carta blu, Non entrare nel campo degli orfani, Il risveglio della bionda sirena). Ma, come sempre, Siciliano diventa un perfezionatore e un postillatore di queste carte ritrovate. Non si preoccupa della verosimiglianza e neppure dell'adeguatezza dello stile; riporta a sé, perché non importa a quale mano si debbano quelle pagi-

ne, importa che cosa se ne può fare. L'ombra dell'autore si sovrappone all'immagine del narratore, in una continua ricognizione intorno alle possibilità dello scrivere. Si aprono così al lettore accessi al sottofondo del romanzo, come indica un esempio clamoroso. L'aria del gondoliere nell'Otello di Rossini, della quale si parla nel primo quaderno («Nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / ne la miseria»), è una citazione dei famosi versi del quinto dell'Inferno (che a loro volta riecheggiano le parole di Didone nel secondo dell'Eneide, mescolandole a un detto di Boezio): così la scelta di quell'aria rossiniana intreccia sovrappone confonde letteratura e melodramma. E il testo ambiguo si ramifica in altre forme di ambiguità: racconto, recita, melodramma, memoria letteraria, citazione, calco, riecheggiamento sono il contorno e la struttura sfuggente di Rosa, la storia di colei che fugge dal marito ed è, mentre muore, abbandonata dall'amante. Rosa è una delle punte più visibili ed esposte della riflessione (o senz'altro sperimentazione?) di Siciliano intorno alla forma letteraria: il suo testo più volutamente e programmaticamente sbilanciato verso le teorie allora correnti intorno al romanzo e al romanzesco (dai formalisti al Nouveau Roman) e intorno alla sessualità come chiave della realtà e dunque del narrare (Sade, Bataille): sogni vissuti come realtà e realtà visute come sogni.

L'aspetto che consente di radunare sotto una sola sigla i tre romanzi che, dopo Rosa, il lettore ritrova qui a disposizione – La notte matrigna, La principessa e l'antiquario e Carta blu –, è la capacità di evocazione del passato, riportato in vita ora attraverso una testimonianza, ora attraverso documenti, ora lasciando incontrare il memorialista e il romanziere (capacità, quest'ultima, che in Siciliano arriverà al punto più denso, nella relativa brevità testuale, ma brevità bruciante, con Campo de' Fiori). La Berlino del primo Novecento, la Roma settecentesca e infine Roma negli

anni Cinquanta del secolo passato si trovano reinventate e anzi proprio rivissute da Siciliano a metà strada tra documento (vero o finto) e sogno, e col documento dentro il sogno nel caso della Principessa. Ma è là dove la materia è più marcatamente autobiografica, in Carta blu, che ci si può accorgere come l'autobiografia, speciale testimonianza e specialissimo documento, sia un mezzo, una ricerca intorno ai risvolti ai quali proprio il documento non giunge, o è insufficiente (anche qui, Campo de' Fiori è una specie di voce esemplare, una declinazione per tratti essenziali).

Quando rievoca il passato, la narrativa di Siciliano scopre che il filo degli eventi, per essere intero, va visto da una distanza che, lasciando al loro posto i segni del destino, sappia entrare nel corso delle cose con quella luce che non sempre i fatti sembrano possedere nel momento del loro accadere. Così Hilde Brat, nella Notte matrigna, è personaggio che acquista compiutezza con lo svolgersi del suo destino e con l'accumularsi del carico di storia sulle sue spalle, dunque per una spinta dall'esterno verso l'interno. Ma l'intero stesso, la vicenda privata di Hilde, è già segnato per il rapporto psichicamente alterato tra Hilde e il padre morto suicida per il tradimento della moglie con un amico e tra Hilde e la madre stessa: il rimedio sembra essere peggiore del male, se Hilde sposa l'uomo del tradimento, per vendicarsi della madre e per riconoscere il padre in una sorta di controfigura e sostituirlo avvalendosi di un surrogato. La narrazione copre un ampio arco di tempo, fino agli anni Sessanta del Novecento: i traumi privati e i pesi storici che portano Hilde da Berlino all'Italia permettono al romanzo di fondarsi sulle figure dello spostamento: spostamenti psichici, affettivi, e spostamenti spaziali, fisici, gli uni e gli altri scanditi dal ritmo del treno che trasporta Hilde: un ritmo mille volte spezzato, come è spezzato il tempo della vicenda, riportato a unità da colui che narra. Un'allusione a questo passato frantumato arriva dalle fotografie di famiglia che Hilde porta con sé, sparse tracce del tempo passa-

to al quale il romanzo è dedicato, dove parte non secondaria prende la cultura tedesca, luogo dell'origine, tra Wagner e Mann e l'espressionismo. Quando il romanzo rivela che Hilde è personaggio conosciuto nella realtà dal narratore, sappiamo che la sua storia è «ritrovata», stavolta attraverso un documento orale: sicché «trovare la storia», sia essa vicenda individuale o storia propriamente detta, si mostra davvero necessità profonda di Siciliano romanziere, molto più che suo stratagemma narrativo.

Ritrovato è anche il manoscritto dal quale nasce La principessa e l'antiquario, un manoscritto di tale energia che l'autore e il narratore si fanno una sola cosa col personaggio di Hugo, alla ricerca della principessa: questo il centro intorno al quale si rievoca, al modo della Berlino di Hilde nella Notte matrigna, una intera città vista, come divinando, dalle sue viscere: una Roma settecentesca e oscura, tutta ombre per quanta possa mai esserne la luce. E come Hilde era definita attraverso il suo viaggio, Hugo è definito attraverso la fuga: non l'incarico di trovare la principessa, ma la vocazione a emanciparsi e ad affrancarsi per le vie del libertinismo sono ciò che muove la sua vicenda. Una fuga che può dirsi anche verso l'interiorità, dentro l'anima, obliando il mondo attraverso il laudano. Infine, La principessa e l'antiquario è un sogno del suo autore che, per trovarsi, cancella il suo personaggio e le sue lettere, svegliandosi: con il risveglio però cancella i sogni: che sono esistiti ma non si ricordano più, non si vogliono ricordare, per l'ansia (o per il piacere) che possono generare: «Mere dreams, mere dreams!» dice la citazione da Yeats posta a esergo.

Carta blu è il romanzo della piena maturità di Siciliano. Scritto quando l'autore ha ben alle spalle i suoi cinquanta anni, avanza, alla maniera dell'amato Eliot – che si affaccia come in un cammeo nelle prime pagine – tra memoria e desiderio. Il desiderio, generazionale, è quello di un cambiamento di scena nel sentire morale e politico dell'Italia;

la memoria è nei segni delle ferite accumulate che adesso, a saperli decifrare, sono un modo di conoscenza, come dei segnali lungo il cammino. La ferita pubblica maggiore porta la data del 1956, l'anno dell'invasione sovietica dell'Ungheria e di tanti sommovimenti, ideologici ma anche esistenziali, nella sinistra europea. Oppure si tratta di ferite più personali e private: le virate che la vita e l'esperienza hanno imposto alle aspirazioni giovanili, risucchiando le belle speranze e le belle bandiere in un punto dove non si riesce a vedere che cosa siano diventate e quanto sia costata la disillusione.

Nel resoconto del passato e dell'articolarsi del passato dentro il presente, che ne è inciso, Carta blu si serve delle qualità migliori del temperamento di Siciliano: una mitezza sempre preferita all'aggressività o al rancore; e una inquietudine verso ciò che in passato ha potuto generare conflitto. Però Siciliano non è conciliante né indulgente e trova il suo punto di orientamento più autentico in una segreta o pudicamente nascosta intransigenza, anche verso se stesso, con mitezza e pietà: un metro di giudizio che si potrebbe forse definire gobettiano e che è un solco particolarmente arduo da percorrere dentro la storia della cultura italiana.

La dismissione delle «grandi speranze» per una generazione intera viene narrata ispirandosi alla lezione dei maestri «climatici» di Siciliano, James e Forster, pronti a far triade con un altro riferimento giovanile, Fitzgerald: tutti e tre rincorsi da una lingua italiana che, se è costretta ad accantonare la musica, tende, con una sua ansia, a inseguire lo spirito di quei grandi. Ma non è solo questo a lasciar dire che Carta blu vale anche come esempio di tutto il percorso di Siciliano romanziere. In Carta blu sono contemporaneamente in azione tutte le passioni e gli interessi di Siciliano: letteratura, musica, pittura, politica, storia, perfino il cinema, come si avverte da talune «inquadrature». Questi interessi e queste passioni, che i lettori di Siciliano potevano seguire quasi giorno per giorno, il lettore di adesso potrà anche vederli sciolti dalla forma romanzo nell'ultima sezione

del presente Meridiano, dove se ne è dato qualche assaggio, non trascurando di lasciar vedere come, sognando (si veda l'ultimo pezzo antologizzato, su Haydn), Siciliano non costruisce solo i suoi romanzi ma talvolta anche i suoi saggi.

È una immagine che si può vedere nella sua interezza solo adesso che l'opera di Siciliano è conclusa. Come per tanti autori, il disegno sembra potersi scorgere o intuire non mentre se ne presentano i tratti uno alla volta, ma quando quei tratti si compongono proponendo una combinazione nuova, nella quale non è nuovo nessun singolo elemento ma il risultato complessivo. Sono questi i malinconici privilegi di una lettura postuma.

Uno dei vantaggi nel praticare la critica dei contemporanei – mai esente da qualche svantaggio – è che si può presentare l'occasione di essere partecipi, in varia misura, del tempo degli autori e delle opere loro: fatto che, se rischia di mettere in una prospettiva falsata o anche solo alterata il giudizio, permette tuttavia di essere testimoni dei molti mormorii e di qualche bisbiglio: un gossip intellettuale (chiamiamolo così e qui fermiamoci, tenendo ben saldo l'aggettivo) di cui, più avanti nel tempo, nessuno saprà nulla. Cogliere queste faccende che stanno lì lì per evaporare, per fortuna o per sfortuna, può essere una traccia utile a delinearne allo stato nascente la percezione o la ricezione immediata dell'autore o dell'opera sua.

«Poligrafo», dice il Grande dizionario del Battaglia, è un «Autore prolifico di opere su argomenti diversi o disparati, con grande versatilità o anche in modo dilettesco e poco approfondito o con una competenza superficiale»; e allega, il Grande dizionario, tra gli esempi letterari, un passo di Benedetto Croce a proposito di Engels «poligrafo di svariata cultura»; un passo di Ardengo Soffici «sull'incalcolabile ignoranza e superficialità dei troppi poligrafi che tra noi s'impancano a far critica» (sempre gli altri, i poligrafi); e un passo di Piero Gobetti che, per il temperamento di Gobetti

e per l'onorabilità degli esempi scelti, intende usare il termine nel senso più proprio, come un dato di fatto relativo alla varietà degli interessi: «La generazione vociana, di romantici inespressi, ha dato il suo tipo nel poligrafo (Prezzolini, Slataper, Ambrosini, Borgese, ecc.). Non poteva mancare, definendo il poligrafo, Niccolò Tommaseo, tirato in ballo a scopo fustigativo da Giovanni Papini: «Fu [Tommaseo] quel che si chiama comunemente un poligrafo, cioè uno che scrive intorno a molte materie tra loro diverse ma che di nessuna, o quasi, è veramente padrone». E così sia.

Ma, all'inizio dei quaderni pubblicati col titolo Tommaseo, Giacomo Debenedetti scrive una pagina mirabile sul «destino in disponibilità» che è in Tommaseo, «poligrafo sempre in stato di perplessità» che «in tutto mette un suo accento». Tommaseo «è l'uomo che tipicamente obbedisce alla vita; a quasi tutto ciò che la vita gli propone di apparentemente casuale, accidentale. Anche se sembra decidere lui di ciò che vuole essere o fare, le sue decisioni paiono spesso troppo brusche, capricciose, arbitrarie, tengono molte volte dell'impuntatura. Sempre si teme o si sospetta che egli potrebbe fare altro, e farlo altrettanto bene; che potrebbe orientarsi in un altro modo, optare per altre scelte. Detto all'ingrosso, la prima idea che ci si fa di lui, di fronte allo zigzagare, alla linea spezzata della sua vita e dei suoi lavori, è quella di un uomo a disposizione delle circostanze. Di un destino in disponibilità. Naturalmente, sono affermazioni provvisorie, queste che stiamo avanzando, e, nel momento stesso che stiamo proponendole, ne proviamo scontento e quasi rimorso, perché non sono del tutto vere, perché il Tommaseo, con tanti altri suoi aspetti, e più profondi, è pronto a smentircele. Ma accettiamole per un momento: accettiamole come ipotesi di lavoro. Soprattutto perché a un destino in disponibilità sembra più lecito, più plausibile, mettersi di fronte con una critica anch'essa in disponibilità».

I quaderni servirono a Debenedetti come base per le lezioni tenute a Roma tra 1958 e 1960. La pagina citata è la

lezione di apertura del primo corso. Tra gli ascoltatori c'era Enzo Siciliano. Per i suoi già terminati studi di filosofia, forse avrà prestato attenzione particolare quando Debenedetti osservava che, «sbrigativamente», Giovanni Gentile «tenta un profilo della natura combattuta del Tommaseo, e qui trova la radice del suo non risolversi, del non aver lasciato "dietro a sé un'opera che sia la vita di un'idea"». E non minor attenzione Siciliano avrà prestato quando Debenedetti ragionava su quello che era un limite più per Gentile che per Tommaseo: «non aver lasciato "dietro a sé un'opera che sia la vita di un'idea"». Quella tale opera comodissima per il critico giacché gli darebbe la definizione cercata, quasi già bella e fatta».

Poligrafo, destino in disponibilità: anche qui, come per Debenedetti, «sono affermazioni provvisorie, queste che stiamo avanzando, e, nel momento stesso che stiamo proponendole, ne proviamo scontento e quasi rimorso», non solo «perché non sono del tutto vere, perché il Tommaseo, con tanti altri suoi aspetti, e più profondi, è pronto a smentircele», ma perché è difficile che ciò che può dirsi da dopo con agevolezza sia detto dai contemporanei con altrettanta eleganza. Quando nasce, nel fuoco della controversia, la definizione nasce come negativa, così che occorre intervenire in confutazione o rovesciamento del concetto o della dizione di «poligrafo»: poligrafo altri non è se non colui che presta la propria scrittura a vari aspetti e momenti della vita, così che si può dire che le cose di cui ha scritto erano la sua vita. Che cosa c'è di meglio della varietà di interessi e di interventi e, dunque, di una scrittura spesso in prestito e in trasferta? Non c'è nessuna legge, nella giurisdizione letteraria, che affermi il maggior pregio di chi per tutta la vita scrive solo romanzi, negandosi ogni altra disponibilità (e, sia detto per inciso, come di questione poco interessante: la disponibilità è spesso rimproverata solo da chi a nulla è disponibile e, per propria pigrizia, rinfaccia agli altri ogni

attività). Oltre tutto ci si può chiedere se, a ciò che si vuol sottintendere con la parola poligrafo, non dia rimedio talvolta un'intonazione («in tutto mette un suo accento», diceva Debenedetti di Tommaseo), o, più recisamente, un tono. Se questo tono modulasse varie voci, dovrebbe concludersi: ecco lo scrittore; il suo tono è un carattere che si mostra, secondo scale diverse e, per questo, dal tono viene la sostanza che, del tono stesso, varia il manifestarsi. Siciliano, nel bisbiglio o nei mormorii dei quali, essendone stati contemporanei, si è colta la frequenza come un rumore di fondo, al modo di poligrafo è stato spesso assegnato: solo uno dei segni di una poca o nulla disponibilità a cogliere la sua natura di scrittore, per una serie di motivi dei quali il lettore si farà partecipe anche solo scorrendo, in questo stesso Meridiano, la Cronologia.

Per riepilogare in breve: l'essere Siciliano così prossimo a Moravia e a Pasolini, con conseguente e tipica accusa di costituire un clan, come se l'amicizia dovunque dovesse essere un valore, tranne che in quella Roma; e come se anche gli immancabili vantaggi che l'amicizia procura dovessero essere considerati, nel caso specifico, una colpa prossima al delitto. Il clan avrebbe dovuto comportare una sopravvalutazione dell'opera; ma se si guarda bene, questa sopravvalutazione non è mai arrivata e semmai, per durata, quell'amicizia ha sviluppato proprio l'opposto: una diffidenza difficilmente rimediabile, anche, non di rado, da parte amica. I doti tutte queste cose le direbbero «elementi extra-testualis»; anche a voler dare ragione all'asettica dottrina, sono pur sempre «elementi di contesto». Sulla figura intellettuale e sull'opera di Siciliano si è esercitata quella che un illustre critico ha chiamato, per tutt'altri «contesti», una «scuola del risentimento». Ovvero: quel che Siciliano si è meritato sul campo sembrava spettare a chiunque altro, tranne che a lui. Oltre che sul clan, la scuola del risentimento (e del giudizio dimezzato o concesso con sufficienza) si è esercitata sulla sua figura pubblica di uomo prestato a varie isti-

tuzioni, nelle quali, ovviamente, chiunque al posto suo sarebbe stato meglio. Ci sono stati per lui anni col fuoco ad alzo zero; come se sempre, prima e dopo, si fosse fatto meglio tutto quanto aveva fatto lui. Sarebbe solo da chiedersi, serenamente: è così? Di questo, di tale «fortuna critica», basta e avanza; ma solo si vuole insinuare il sospetto che, come ogni scrittore prestato ad altre attività, anche Siciliano abbia sofferto per quel tempo sottratto alla vocazione che più sentiva propria.

Il lirismo intermittente dei Diari potrebbe essere definito «serriano» quando fa seguire a una riflessione politica o alla recensione di un romanzo il profumo di un fiore: ma mentre le pagine di Serra mescolano in uno stesso giro di frase i due momenti, quello della situazione privata ed esistenziale e quello della riflessione (come nel caso limite del Ringraziamento a una ballata di Paul Fort); e ammeso e concesso che quel «serrismo» porti a derivati altamente opinabili, in realtà in Siciliano le cose stanno diversamente: i due piani sono tenuti per lo più ben distinti, assegnati a paragrafi diversi; e quando avviene mescolamento avviene come quando da una strada si diparte una scorciatoia che congiunge più rapidamente due tratti lontani. Così per il romanzo: per Siciliano è un gesto gratuito anche quando è fortemente politico; ed è sempre un genere impuro. Un genere impuro: e infatti Enzo rimproverava sempre noi, di una generazione diversa dalla sua, di non apprezzare abbastanza la forma romanzo perché, diceva, «Siete poco amanti delle impurità che un romanzo deve portarsi appresso». Impurità, in quanto puro meccanismo: proprio come in Carta blu, dove il vero inizio, sull'entusiasmo dei vent'anni, arriva dopo una decina di pagine: le precedenti mettono in moto il meccanismo romanzenesco, con il pacco che arriva da lontano e il suo contenuto che il narratore prima non vuole vedere e poi vede, e così via. Tutto lo sporco che il romanzo si porta appresso rispetto alla poesia gli piaceva molto, e

vale come un'indicazione di lettura: i romanzi vanno letti con le loro impurità, sono dei meccanismi che non possono ambire all'essenzialità di un sonetto, ma hanno bisogno di molto fango perché il fango è la terra sulla quale il romanzo si svolge. Ma una volta, negli ultimi anni, confessò che preferiva leggere diari, autobiografie, epistolari: come scrive anche il narratore di *Carta blu*, mentre si accinge a un romanzo. L'elemento di gratuità sta qui. E per quel che riguarda diari, autobiografie, epistolari, ci si potrà forse ricordare di una pagina di Croce, L'autobiografia come storia e la storia come autobiografia: «se l'autobiografia è storia delle opere nostre, anche tutte le restanti storie delle opere dell'umanità, che tutte ci appartengono, sono sostanzialmente autobiografia; e anzi nella maggiore o minore interiorizzazione o riduzione autobiografica delle opere ed eventi storici è la misura dell'eccellenza di una comprensione ed elaborazione storiografica». In rapporto con il romanzo, in Siciliano ciò può significare che, per esempio, i suoi romanzi calabresi sono la costruzione del passato in chiave storica, tentando di scostare quelli che Freud chiama i «ricordi di copertura», le ingannevoli evidenze che il presente intromette tra noi e ciò che siamo stati. La pagina di Siciliano è intonata da un interesse di storico, narrativamente o saggisticamente portato. Ma talvolta irrompe l'incertezza della storia, che nessuno sa davvero cosa sia stata; la si ripensa e la si fa nostra, come parte di noi nello spirito delle cose. Dell'incertezza del passato per Freud come per Croce ha trovato una singolare coincidenza di pensiero Mario Lavagetto, in Freud, la letteratura e altro. Freud: «a rigore tutti questi documenti dimostrano soltanto che generazioni precedenti alla nostra hanno creduto all'esistenza di Alessandro e alla realtà delle sue gesta»; Croce: «È vero o no che esistette un pittore a nome Polignoto, e che egli dipinse nel Pecile la figura di Milziade? Si dirà che è vero perché qualcuno o parecchi che lo conobbero e videro quell'opera ne attestano l'esistenza; ma bisognerebbe dire invece che fu vero per quello o per

quei testimoni, e per noi non è né vero né falso, o (che è il medesimo) è vero soltanto sull'autorità di quei testimoni, cioè per una ragione estrinseca».

A uno sguardo d'insieme, nonostante la vulgata che la vorrebbe prossima a Moravia e a Pasolini, l'opera si mostra più vicina ad altri due scrittori che hanno accompagnato Siciliano negli anni di formazione e per un lungo tratto della prima maturità, Giorgio Bassani e Attilio Bertolucci. Bassani, primo lettore e poi primo editore, insegnava l'uso del «sia... sia...» nelle concessive, invitando a evitare il «sia... che...», e dunque partiva da un dato grammaticale prima che estetico, lasciando in Siciliano una lezione che si potrebbe indicare così: l'idea del romanzo come forma le cui fondamenta sono nel tratto sì della persuasione di ciò che si ha da raccontare, ma sono prima di tutto in una retorica e in uno stile adeguati. Lo stile adeguato vuole che l'arco teso della narrazione abbia nella freccia da lasciar andare lo scopo e non il mezzo. Un romanzo è, come il melodramma, una forma impura; come l'opera deve la sua riuscita a elementi estranei rispetto alla partitura (l'ugola pronta della prima donna, la regia più o meno invadente, i costumi), così il romanzo è fortemente condizionato dagli elementi stessi che servono all'edificazione, che non possono mai essere eliminati, pena la caduta dell'intera impalcatura. La costruzione del romanzo ferrarese di Bassani dice, anche per le riscritture attraverso le quali fu inseguito il marmoreo esito finale, che lo stile, nel romanzo, non può essere tutto. Diversamente da quanto può credersi, anche Siciliano teneva prima l'oggetto e poi le parole conseguivano. Basta vedere come sono strutturati i suoi romanzi, ma anche come procedono i suoi diari.

La poesia di Bertolucci è tra altre cose, e prima di altre cose, l'individuazione di un mondo, dai luoghi di Casarola al microcosmo della camera da letto. Per capire cosa ab-

biano significato per Siciliano Attilio Bertolucci e i suoi luoghi, il lettore può ripercorrere nella Cronologia l'anno 1958, tenendo nel conto in cui deve essere tenuto il punto-diapason evidenziato da Siciliano stesso: «Ero un pasticcio che questi incontri e queste persone hanno aiutato a distillare»; e il «pasticcio» magari potrà essere letto con un risvolto esistenziale, ma insieme va letto come il momento in cui schiarirsi attraverso esperienze e confronti letterari e culturali che aprono a una prospettiva diversa rispetto a quella dell'immaginazione solitaria. Così, la vicinanza alla poesia di Bertolucci è, dichiaratamente, nel fatto che essa è indifferente all'emblema e si svolge nell'esistenza. È detto nell'esordio di Ritmi feriali, il saggio dedicato a Bertolucci in Autobiografia letteraria: «La poesia non come evocazione di emblemi metafisici, ma come riflesso cangiante, eco sonora della propria esistenza: – esistenza limitata, effimera, e accettata per tale». Il saggio, con le sue aperture narrative e memorialistiche, definisce la figura del poeta, sfiora Proust («L'existence n'a guère d'intérêt que dans les journées où la poussière des réalités est mêlée de sable magique») e si conclude con una virata esistenzialistica: «quanto sia difficile, eppure inevitabile, percorrere la strada dell'esistenza in tutte le sue curve»; infine: «Lo sforzo di esistere è il significato portante di tutta l'opera di Bertolucci».

La vicinanza durerà per una vita intera, se proprio di Attilio Bertolucci, e non di altri, la lezione viene ricordata come attraversante tutti i giorni del vivere, sotto la sigla, alla scomparsa del poeta, di un reiterato «Ricordarmi di Attilio». Si traduca: se Siciliano “deve” alla prosa d'arte, deve soltanto al tratto di raffinamento e di ultraraffinamento stilistico di quella stagione. Ma ciò che nella prosa d'arte era stile pronto a tutto escludere diventa in Siciliano, grazie a Bertolucci, stile a tutto comprendere; così che lo stile, fuori del paradosso, non è la predominante dello stile di Siciliano. Lo stile è piuttosto divagazione contro il dolore e i moti del mondo; ed è anche un momento di raccoglimento

e difesa contro il chiacchiericcio del fuori. Uno stile, contrariamente a ogni apparenza, non formalistico: è questo il tratto più tipicamente letterario dell'esperienza di Siciliano. Attraverso Bertolucci, un poeta, l'“impurità” del romanzo – la forma che trascina in sé ogni cosa – diventa “fede” nel romanzo: “fede”, dunque, in una forma impura.

Spesso, la lingua letteraria di Siciliano è stata indiziata di debito verso istanze già pronunciate nel primo Novecento, fino a vedervi, si è accennato, barlumi e segni della prosa d'arte. Un dato non del tutto assente; ma il modo in cui Siciliano se ne appropria mette questa lingua in una prospettiva altrimenti interessante, come fosse il riconoscimento e l'uso di un patrimonio condiviso; perché la lingua alla quale Siciliano è arrivato attraverso procedure lunghe e ardue è un territorio di valori comunitari («la chiarezza espressiva dell'italiano aveva rappresentato per me una conquista, uno sforzo d'apprendimento [...] molti della mia stessa età dovevano aver compiuto percorsi simili al mio», Non entrare nel campo degli orfani). Per verificare ciò basta sfogliare l'ampia antologia in tre volumi dei Racconti italiani del Novecento da lui curata e dare uno sguardo all'introduzione, Racconti di un secolo, storia di un Paese. Ci sono differenze sostanziali tra i racconti italiani d'inizio secolo e quelli che lo hanno concluso; e non soltanto, come è ovvio, per il repertorio dei temi, ma per la forma stessa, prima basata sull'intreccio, poi delineante piuttosto un'atmosfera o un clima. Il racconto, come forma, deve molto alla capacità di saper stabilire e muovere una situazione, ma, venendo ai nostri anni, cambia il modo di trattare le situazioni. Il macigno della prosa d'arte quasi costituisce uno spartiacque; ma, se si sta alla pura cronologia, non si può non vedere che il discorso va rovesciato: la prosa d'arte messa a servizio di un romanzo altrimenti ispirato – sia esso Carta blu o Non entrare nel campo degli orfani – dal sentire politico e civile, dove personaggi e clima sono sullo stesso

piano, diventa una lingua che la tradizione mette a disposizione dell'attualità. Con Siciliano siamo di fronte al caso in cui la presunta prosa d'arte diventa una possibilità fra le altre e accanto alle altre, un mezzo che si accompagna ad altri mezzi nello scardinamento del velo che separa da senso e verità; comunque, mai un fine. Ciò che nega trattarsi di prosa d'arte.

Lo stile è pensiero, si dice; ma a volte ne è solo un riverbero, un segnale che indica, del pensiero, una via più lontana, visibile solo dopo un sondaggio. Si prenda come operativa l'antica definizione di Contini, datata anni Trenta, ma ancora ben significativa: «lo stile mi sembra essere, senz'altro, il modo che un autore ha di conoscere le cose. Ogni problema poetico è un problema di conoscenza. Ogni posizione stilistica, o addirittura direi grammaticale, è una posizione gnoseologica». Dice il narratore di Non entrare nel campo degli orfani: «In casa mio padre e mia madre non parlavano dialetto se non per gioco [...] La loro pronuncia, imbevuta di inflessioni dialettali, non ebbe peso su di me. Piuttosto, è stata la sintassi del pensiero ad essere investita da quei colori. Me ne accorsi lentamente, e di riflesso. Credetti di liberarmene con la letteratura»: ma la soluzione non era lì, dove erano invece l'imbroglione e l'illusione di potersi liberare da se stessi.

(A qualunque lettore italiano, Bassani e Bertolucci nominati insieme a giro di paragrafo sollecitano, come un riflesso condizionato, o come il famoso pasticcino a Combray, il nome di Proust. Una volta, con Alessandro Piperno, per incarico non ricordo più di chi, facemmo un'intervista a Siciliano. Non so che fine abbia fatto la registrazione. Per concludere gli proponemmo il gioco della torre. «Va bene, va bene» disse, cedendo, però divertito. «Joyce o Proust?» «Non esiste nessuno meglio di Proust.» «Muti o Abbado? Manzoni o Leopardi?» e così via. A un certo punto Piperno lasciò cadere, al suo modo insieme luciferino e sornione:

«Moravia o Pasolini?». Enzo rispose. Non dirò chi precipitò giù. La mattina dopo chiamò presto tutti e due i suoi intervistatori, e a ognuno parlò come parlando a tutti e due insieme: «È meglio cancellarle, la vostra domanda e la mia risposta» disse, pentitissimo. «Ho sognato X tutta la notte che mi rimproverava.» «Troppo tardi, abbiamo già venduto l'intervista a un settimanale» fu l'ultima crudeltà menzognera. «Ma cosa avete fatto!» Era intristito e dispiaciuto, non irritato. Gli fu detto subito che non era vero, di stare tranquillo. E si mise a spiegare – come se non lo sapessimo – perché dalla torre non poteva buttare giù né Alberto né Pier Paolo.

Proust è tutto in quella risposta; ma l'aneddoto vale anche per Moravia e Pasolini: autori, amici anche un po' fratelli e padri letterari; o, forse è questo, l'aneddoto c'entra con la zona profonda degli affetti: una luce radente, senza ombre di contorno, come spiove dalle lampade nelle sale operatorie; e illumina le zone buie e interiori.)

Il rapporto con storia e memoria, ricorrente tanto da diventare intelaiatura dell'opera intera, può trovare definizione in uno dei testi scritti da Siciliano per il teatro. L'elenco dei libri che sono serviti come documenti da porre a base di Morte di Galeazzo Ciano è fornito dallo stesso Siciliano nella breve nota premessa al volume. I Diari di Bottai, la memoria di Dino Grandi, Roma nazista di Dollmann, Roma 1943 di Paolo Monelli, I coetanei di Elsa De' Giorgi, 16 ottobre di Giacomo Debenedetti, il Diario di Ciano; tutte letture occasionate da un'altra lettura, Quando ero capo della polizia di Carmine Senise. L'insieme è un intreccio di punti di vista diversi, che vanno dalla testimonianza dei protagonisti allo sguardo di chi fu costretto a subire. A ciò va aggiunta la motivazione autobiografica, tanto frequente in Siciliano: i bombardamenti, le razzie e tutto il resto che, in quella Roma devastata, cade di fronte a un bambino di cinque-sei anni. Si noterà come le pagine del memo-

riale di Senise vengano percepite nella loro sostanza grazie a fatti formali («La prosa disadorna e scostante, burocratica, di Senise, ebbe una qualità, quella di attirarmi all'interno di un mondo del quale avevo percezione fisica nella memoria [...] In quel libro c'era una tragedia soffocata, la tragedia di un uomo che mostrava coraggio nel suo servilismo, fascista e non fascista insieme. Insomma, capii che nello scritto di un pubblico ufficiale, di un incallito burocrate, poteva risorgere il suono insidioso di una realtà difficile da scontare»). È un procedimento tipico della lettura d'autore se, constatati i limiti di quella prosa, lì stesso, in quei limiti, se ne coglie la maggior forza. È un punto di grande importanza, perché mostra quanto lo stile, in Siciliano, non sia fatto a sé stante, ma piuttosto sintomo da indagare: un involucro che deve essere considerato in tutte le sue funzioni e variabili, perché è da lì che parte l'accertamento della sostanza.

Dunque quelle pagine inquietanti proprio perché burocratiche precipitano nella realtà, dove aprono inaspettate voragini («Allora mi sono messo a leggere con accanimento tutto quanto mi capitasse fra le mani, che riguardasse quegli stessi fatti, quella stessa tragedia»). Eppure le letture che da lì si generano vengono considerate «a tempo perso»: che vuol dire, se ben si legge, fuori della cerchia delle letture che da un letterato nell'esercizio del suo mestiere ci si aspetterebbero; che riguardano un io lontano ma ancora attivo. Sono un'indagine sul passato, la ricerca di una precisione nel computo dei fatti che accaddero ma che sono ormai ridotti a un unico sentimento, a una remota paura: letture «che concernevano me, che avevano a che fare con la necessità di spiegare a me stesso le radici oggettive della soggettiva paura che quei mesi di storia avevano in modo indelebile impresso nella mia natura». È un momento di riflessione centrale in Siciliano, non fosse altro che per la capacità di portare in luce il punto di incontro e di scontro tra oggettività e soggettività, tra i fatti come furono e ciò

che per l'io diventarono, continuando a essere presenti anche quando apparentemente cancellati dal tempo. Non si parlerà di una lettura freudiana della storia, perché di altro si tratta, che sfiora Freud, ne tiene conto ma poi si sposta e scosta; ma non si può, almeno in questo caso, dismettere l'idea che il rapporto con la storia è anche un rapporto psichico, di varia elaborazione dei fatti. Solo, infine, che Siciliano elabora anche fatti altrui, i fatti che sono nei libri elencati: e qui il rapporto psichico diventa un rapporto da considerare civicamente e politicamente.

«Ma c'è sempre un ostacolo di confusione, una soglia di inesplicabilità in quel che cerchiamo di capire di noi stessi. In quei mesi avevo paura per me e per mio padre, una paura che si rifletteva nel mondo in cui la stessa vita di casa andava dispersa»: quando il padre torna a casa dalla clandestinità, comincia una lettura ad alta voce dei Promessi sposi (la storia dice che gli americani arrivano a Roma il 4 giugno 1944; e la biografia aggiunge che ciò avvenne prima che si completasse la lettura; così la memoria dei Promessi sposi, anche dopo tante riletture, per Siciliano si appannava con le pagine sulla peste. «Tutto questo non ha nulla a che vedere con il fatto che da una dozzina d'anni sia tornato e ritornato a scrivere un testo teatrale, montando e smontando scene "dal vero", col titolo Morte di Galeazzo Ciano. Eppure, so che un oscuro legame c'è. E senza dubbio il legame sta nella certezza di un'oscurità profonda e tragica annidata in quegli anni di storia italiana.» «Tutto questo non ha nulla a che vedere» con il testo teatrale, dice Siciliano. Ma le cose stanno così davvero? L'accento all'intimità familiare forzosa, a suo modo però lieta, leggendo i Promessi sposi mentre fuori infuria la tempesta, non ha davvero nulla a che fare con quell'altro fatto di famiglia che rovescia l'intimità nella storia? Si può dire che sia intervenuto un giusto pudore nel non voler nemmeno affacciare il raffronto, un senso della misura che tuttavia non impedisce un raffronto sotterraneo del quale si sono ben seminate le

tracce, per poi negarle proprio perché si ha presente che il senso della storia è altra cosa rispetto alla nostra intimità e alla nostra interiorità. Ed ecco la tragedia familiare consumata da Mussolini con la condanna di Galeazzo, marito dell'amatissima figlia Edda, «lacerando affetti e intimità in un selvaggio andare di parole cui non viene mai meno – è impossibile non riconoscerlo – un senso anche alto dello stare al mondo». L'incidentale («è impossibile non riconoscerlo») segna qualcosa di rilevante nei confronti di ciò che si chiama giudizio storico. Anche lì, tutto considerato, pur fermo il giudizio sul regime, «un senso anche alto dello stare al mondo» inquieta per la sua imbarbarita altezza, resa feroce dalle maglie del tempo. La ridda dei sentimenti e dei doveri, travolti gli uni e gli altri, è portata dal «selvaggio andare di parole» speso nella storia, che il testo teatrale cerca di inseguire e di raccogliere nella geometria delle scene. Un motore sottostante ma acceso e rumoroso, se quel «senso anche alto dello stare al mondo» è «una tragedia che mi si rivelò impossibile da dimenticare per quel sentimento che la storia ancora calda deposita dentro di noi». Così i fatti occorsi e le letture fatte dopo tanti anni diventano uno scrivere che è «un modo per alzare un ostacolo contro il disordine che può divorarci»: la politica non c'entra con Morte di Galeazzo Ciano, dice Siciliano; c'entra «la necessità di situare nel cerchio di una memoria espressiva persone ed eventi di una tragedia il cui significato è ancora da ricondurre a ragione». E neanche qui sarà da sottovalutare il «ricondurre a ragione» che è uno dei costanti interessi di Siciliano nei confronti di quella narrazione del passato che chiamiamo storia.

C'è di più. Nell'elenco stilato da Siciliano dei libri da cui prende origine il sentimento dominante nell'elaborazione del testo teatrale, è omissso un titolo, che è anche la traccia più importante del suo discorrere e che è uno dei pilastri di Morte di Galeazzo Ciano. L'autore di questo titolo omissso figura come personaggio, accanto a Galeazzo, Edda, Mus-

solini e gli altri. Si tratta di un amico di gioventù di Ciano, accusato di essere stato tramite tra Grandi e Ciano contro Mussolini, anche lui incarcerato agli Scalzi. È Zenone Benini che, sul «Messaggero» e sulla «Gazzetta del Popolo», pubblica a puntate una serie di ricordi poi raccolti in volume nel 1949 col titolo di *Vigilia a Verona*, sulla cui copertina l'editore annuncia: «La testimonianza di un superstite: ciò che il diario di Ciano non può contenere». Si tratta infatti della ricostruzione degli ultimi giorni di Galeazzo, fino all'ultima ora. Il libro verrà ripubblicato nel 1994 col titolo *Il Carcere degli Scalzi*. E siccome di tutte le letture è l'unica a guardare direttamente Ciano dentro il carcere, Siciliano trasferisce Benini al piano dei personaggi, con una procedura d'autore dal tratto intenso e, da *Il Carcere degli Scalzi*, tira fuori il «clima» del suo testo.

Se, nel situare un autore – fissando i dati che ne individuano la figura –, è possibile che anche dai punti di debolezza possano risaltare meglio le parti più riuscite e meritorie, si può intuire che quei punti di minor riuscita siano momenti dove la forza viene utilizzata in modo diverso, in una specie di implosione.

Ma se in ciò si cogliesse un tratto di duttilità, generoso fino alla dissipazione, non si sarebbe lontani dal vero. È quanto capita perfino in quel navigare a vista che è la collaborazione a quotidiani e settimanali, una risposta giornaliera ed empirica alla domanda su quale sia l'orizzonte che si sta cercando. Messa nella maniera più semplice e ovvia: non c'è quasi punto, anche di ambito più informativo, in cui Siciliano non cerchi una scrittura buona allo scopo, dunque «bella». Ma c'entra questo col «calligrafismo»? E il calligrafismo, anche in riferimento alla prosa d'arte, non può essere uno dei modi di estrema realtà? E anche: meglio il troppo o il troppo poco di scrittura? Il principio di irrealità su cui si regge tutta l'opera di uno scrittore come Manganelli (per indicare un punto di scrittura idealmente e nei fatti di-

stante da quello di Siciliano) tiene in primo piano proprio la realtà da eludere tramite scrittura: ma lì l'idea di calligrafismo non è stata mai avanzata; e di rado è stata avanzata per uno scrittore di realtà buia come Landolfi. Il motivo sta nel fatto che lì la distanza è dichiarata, e dunque è dato per implicito lo sbilanciamento verso un'esuberanza formale. Si può credere che in un giudizio non ideologicamente disegnato le cose potrebbero essere viste in modo diverso.

La coppia e Rosa (pazza e disperata) sono romanzi astratti pur nella loro accentuata fisicità e, si direbbe, figuratività. Oscillanti fra dolore e melodramma, dittico conoscitivo sempre presente in Siciliano, mostrano sì un rapporto complesso e introverso tra cose e loro percezione e lavoro psichico, ma sono soprattutto il primo accenno di ciò: scrivere romanzi è stata la passione di Siciliano, la sua difesa e la sua proposta. E scrivere romanzi è stato anche il punto di resistenza di una scrittura ora messa a frutto ora consumata in pratiche occasioni dai mille rivoli. Per questo, nel suo scrivere, al pari che nei rapporti umani, ci si può sempre accorgere di una generosità che, in chi ne era oggetto, diventava una specie di diritto ad avere e a ricevere. Tale generosità disegna sempre, nella giurisdizione letteraria, una dimensione etica entro il confine di un'estetica (e si noti anche come di ciò parli a chiare lettere e ad alta voce una biografia bipartita: prima privata, poi quasi coincidente con i libri, nei quali tutto l'io si riversa).

Il nome di Manganelli appena affacciato può funzionare come accenno a un motivo del quale, ben guardando, occorre fare un uso diverso da quello finora invalso. La polemica con l'avanguardia di Prima della poesia è stata letta come un derivato dello scontro politico-culturale tra Moravia e il Gruppo 63. Ma il saggio lì contenuto, Avanguardia italiana: band-wagon, intellettualmente inquieto e fitto di distinzioni, è colpevole unicamente di precocità: nato troppo presto perché si stesse lì ad adoperarsi andando per il sottile. Certo, è uno scontro di poetiche e ha una veemen-

za imposta dalle cose; ma fa i conti con il senso della storia e con la presenza ineludibile del passato e delle sue tradizioni, variamente attive, senza rinunciare all'adesione verso prove sperimentali intorno alla prediletta forma-romanzo come nel saggio – anch'esso contenuto in Prima della poesia – Sperimentazione come espressione. Oltre la cronaca di quei giorni, forse varrebbe la pena di rileggerlo con più calma e lasciando riposare le armi, trascurando aneddoti diventati ricorrenti. Lo stesso Siciliano tornerà su uno di questi aneddoti nel 1992 (nella pagina di apertura di Romanzo e destini): «Il giorno in cui i cassette di Giorgio Bassani, nella sede romana della Feltrinelli in piazza Esera, vennero forzati fu il più brutto per la narrativa italiana nata dalle macerie della guerra». Ma, ora che i protagonisti e gli anni si allontanano, si vorrebbe vedere in quell'episodio, ovviamente confermato e smentito a seconda del gioco delle parti, non più che una metafora.

Può essere preso come esempio, per il rapporto tra vita storia memoria, un romanzo non accolto nella presente scelta, ma che funziona come documento riepilogativo, per la sua tarda comparsa nella vicenda biografica e intellettuale di Siciliano. Un documento che abbraccia faccende di stile e di temi, a partire dalla costruzione del passato e della storia in direzione del presente. Del ciclo dei romanzi «calabresi», Non entrare nel campo degli orfani è il pannello centrale, più complesso e compiuto, fitto di quelle figure di sradicamento – il passaggio in un'altra geografia, in un altro spazio e in un altro tempo – che così spesso ritornano in Siciliano, come un'impalcatura che sorregge il pensiero o col pensiero frana. Se i nomi, qualche volta e almeno in parte, segnano un destino, Siciliano la figura di sradicamento se la porta appresso dal giorno in cui un suo avo fu registrato all'anagrafe calabrese: uno che veniva da un'altra parte, segnato da una distanza breve ma che, tuttavia, distanza era, passato per il Mare e lo Stretto. Una figura di

spostamento alla ricerca di nuove radici attratte dalle radici antiche. Per contrasto, dunque, Non entrare nel campo degli orfani – come prima Diamante e poi La vita obliqua – è romanzo sul senso dell'appartenenza e, insieme, romanzo della strenua lotta per il riconoscimento, per il mantenimento dei valori condivisi e per l'accertamento delle differenze e delle distinzioni che permettono di condividere (una chiave si trova nell'affermazione «negarsi un'appartenenza a un luogo o a una storia provoca un rimorso»; o quando si osserva: «E i miei libri, quelli che avevo scritto, non mi appartenevano più»). Qui, come sempre, «il territorio della memoria è sfrangiato. I suoi sentieri sono troncati lungo il percorso da vuoti che non sono frane, seminati di sassi che non facilitano il cammino – il passo è sempre incerto».

Diario intellettuale e di sentimenti, scandito con un movimento a due voci, tra allegretto e marcia funebre, Campo de' Fiori (1993) è un libro di confine tra il Siciliano saggista e il Siciliano narratore, e consente di trarre indicazioni sull'uno e sull'altro aspetto della sua attività di scrittore (se di due aspetti si tratta e non invece di uno solo, a due facce). È un «riepilogo a memoria», così come Non entrare nel campo degli orfani è un «riepilogo a progetto». Libro breve e denso, Campo de' Fiori del saggio tiene i materiali e i personaggi; del romanzo l'impostazione e l'articolazione. Ma la sua parte narrativa, rispetto alla scrittura romanzesca vera e propria, si permette solo una sollecitazione di memoria, senza innestare null'altro sul crudele allineamento dei fatti (crudele, come sempre, perché genera lillà dalla terra morta, confondendo memoria e desiderio). È un viaggio tra i morti, al modo anche di Non entrare nel campo degli orfani; ma in Campo de' Fiori morto non è il tempo, morto non è un personaggio-pretesto, per quanto vero, che dia atto alla narrazione. Qui morti sono gli amici di una vita, i compagni del fervore intellettuale e della pratica della letteratura come modo dello stare al mondo.

Il primo personaggio, Pasolini, dà il tono alla parte che nel libro è stampata in tondo, dove Pasolini è visto come facente parte di una comunità; e invade la parte che nel libro è scritta in corsivo, dove colui che narra (il narratore che coincide perfettamente con l'autore, ed è ciò, non altro, che tira netto il libro verso il saggio invece che verso il romanzo; per dir meglio, è ciò che tira il libro a essere un capitolo di autobiografia letteraria, la parte non detta, perché allora indicibile, e ora svolta in soggettiva, della Vita di Pasolini) è in viaggio verso il fantasma di un amico, va verso il nord est dove l'amico passò e pensò la meglio gioventù, dove gli nacquero i canti giovanili che ne fecero una rivelazione dentro il cuore del Novecento. Siciliano autore e personaggio, dunque, nel suo viaggio verso il nord est compie un percorso indietro nel tempo, con malinconia e con quella che si deve pur chiamare una rabbia implosa e amara, che solo può chiedersi perché l'amico non debba esserci più. Ma questo tempo che va indietro e che costringe a seguirlo mentre il corpo, sul treno, sembra vagare senza consistere nello spazio, questo tempo irraggiungibile porta al perpetuo presente, che le cerchie amicali consentono di vivere senza che mai si consumi. È così che l'una voce del libro raggiunge l'altra e le si sovrappone, fondendosi in un canto unico.

Pasolini è, nel libro, l'orazione funebre che gli fu tenuta lì, in Campo de' Fiori, appunto, da un altro personaggio e amico ormai scomparso, quel Moravia accompagnato in Africa, col quale si fecero «Nuovi Argomenti» e il Teatro del Porcospino, come in un'altra vita, quando ci fu perfino il tempo, a Sabaudia, Pasolini giudice, di cimentarsi con lui in una gara di cucina. Le prime parole che Siciliano fa risuonare in Campo de' Fiori sono dunque le parole che in quel novembre, il novembre del 1975, risuonarono a Campo de' Fiori: «Di poeti ne nascono pochi in un secolo... [...] Ne nascono pochi...» La voce di Alberto era viva: ma era una voce ferita». Poi c'è il furgone che si muove «con una

lentezza intollerabile». Destinazione, il cimitero di Casarsa. Stacco. Un treno va verso Casarsa. Colui che dice io, Siciliano, l'amico di una vita di Pasolini e di Moravia, va a Casarsa a parlare di Petrolio. Enzo, Pier Paolo, Alberto. Un viaggio dentro la notte, fin quando le lame di luce del nuovo giorno illuminano l'indicazione del luogo, Sacile, sul cui nome volano i foglietti di Pasolini, lì attratti dalla solita memoria che fa di questi scherzi, «i foglietti dei suoi racconti di apprendista narratore». Il viaggio è verso l'infanzia in cui si fu dissimili, in cui non si sapeva di essere destinati a incontrarsi per viaggiare insieme. In cui non si sapeva di dover condannare l'altro, quello che restava, a fare tanto viaggio da solo, assediato dai ricordi.

In Campo de' Fiori, coloro che ci si aspetta di incontrare ci sono tutti, ma di nessuno ci si aspetterebbe di vedere quel tratto alterato rispetto al momento pubblico in cui si consegna, da autore, ai lettori. Una Morante rabbiosa e rancorosa, Moravia in vacanza che sciacqua i piatti, Pasolini che esce nella notte per l'appuntamento segnato dal dito della parca che divide la vita dalla morte. La vacanza. Quasi figuratamente raccontandola, Siciliano la dice come una parentesi interrotta. Lì arriva la notizia, si sa che Pasolini non c'è più. L'arte di un romanziere consiste nel far vedere quale sia stata l'ultima volta in cui ci si è visti; oppure: l'ultima volta che ci si è visti è quel che può raccontare un testimone co-protagonista. Un saggista non può farlo, l'autobiografo sì. Ma allora, anziché tentare di definire (perché definire?) quale libro sia Campo de' Fiori (e che scrittore sia Siciliano) si potrebbe dire ciò che non è, come a volte fanno anche gli speculatori di discipline inafferrabili. Non è questo, non è quest'altro e così via; finché si può affermare: è quel che resta. Andare per esclusione; ma, anche qui: serve? Di Campo de' Fiori si può solo dire, per non sbagliare, che è uno di quei libri dei quali se ne desidererebbe uno per ogni decennio e uno per ogni comunità. Qualcuno che si metta a raccontare come si era e perché si

era così. Sapremmo qualcosa di ciò di cui, in genere, non sappiamo niente. Il famoso passato. Un libro su quel che resta una volta svaporato il presente: Pasolini ha un appuntamento a mezzanotte, e il giorno dopo deve partire; al ritorno bisogna lavorare a un'antologia per «Nuovi Argomenti». L'ultima volta fu quella dell'appuntamento a mezzanotte.

Campo de' Fiori non è in color tetro, non ha pose da elaborazione del lutto: i luoghi stessi – Roma, Casarsa, Saubaudia – sono quasi solo le coordinate spaziali necessarie perché le persone smarrite dal tempo esistano ancora. Sono luoghi che tengono il passato in luce, disperatamente e incredibilmente vivo. La sua voce è intrisa di vita, e, miracolosamente, ricorda senza nostalgia, perché mantiene saldo il principio che, finché si ricordano, le cose esistono ancora. Per esempio: Elsa De' Giorgi, racconta Campo de' Fiori, innaffiava gli amici di Moët Chandon e parlava di Roberto Longhi. Ma se qui si riaffaccia il nome di quel maestro, il narratore di Piero e Caravaggio, è per ricordare un passo delle sue lezioni giovanili, ritrovate postume e pubblicate, extravaganti rispetto alle Opere Complete, come Breve ma veridica storia della pittura italiana: il giovane Longhi della contrapposizione didattica tra linea funzionale e linea floreale. Riportata in scala alla mappa letteraria, la distinzione contrapporrebbe una scrittura funzionale a una scrittura diversamente insinuante. Siciliano questa distinzione l'ha abrogata, soprattutto per Campo de' Fiori, dove la scelta stilistica è tutt'altra, insieme indugiante e piena di scatti, condensata al modo in cui la saggistica migliore somiglia allo scrivere in versi, alla lingua e alla retorica della poesia: lì dove si trova al confine con la vita, e, da quella zona di confine non deve creare un mondo, come si fa nei romanzi, ma riferire di un mondo, come si fa nella vita. Uno stile mobile, non, come talvolta si dice, asciutto; non disseccato a erbario: ma giardino che mantiene l'impronta della pioggia, acquatico quel tanto che basta a dar conto di un movimento che, per quanto passato, vive al presen-

te: lontano, come dietro un vetro. Da descrivere e dire: così è, senza tentare di prenderlo, condannandolo a morte certa. Al confine con la vita. Osservava Lukács, nella lettera a Leo Popper sulla forma del saggio: «Negli scritti del critico la forma è la realtà, è la voce con cui rivolge le sue domande alla vita: questo è il reale, più profondo motivo per il quale la letteratura e l'arte sono la tipica, naturale materia del critico. Infatti per lui il punto d'arrivo di una poesia può diventare punto di partenza, inizio, e la forma, perfino nella più astratta concettualità, gli appare come qualcosa di sicuramente, tangibilmente reale. Ma questa è soltanto la materia più tipica del saggio, non l'unica. Il saggista ha infatti bisogno della forma solo come esperienza, solo come vita vivente, ha bisogno di ciò che in essa è realtà vitale dell'anima. Ma questa realtà si può trovare in ogni manifestazione diretta, sensibile della vita, si può dedurla e intuirlo». Infatti; tanto da poter saltare l'insidiosa domanda, tanto insidiosa quanto mal posta: se una memoria sia saggio o altro. E, nel caso nostro, che cosa sia in realtà Campo de' Fiori nella storia del suo autore e in sé.

Solo si deve aggiungere che in quel campo (Campo de' Fiori, Campo degli orfani: il campo che è l'opera di Siciliano: un tirarsi di forze, un contrapporsi o compenetrarsi di energie, un incrocio di vie) convivono le longhiane linee floreali e funzionali, riverberantisi le une sulle altre: floreali in quanto funzionali e funzionali in quanto floreali: che si raggiungono e sovrappongono. Al giovane Longhi appartiene un'altra osservazione, sempre nella Breve ma veridica storia, una rara osservazione, in lui, diretta alla scultura: «Ricordo – dice ai suoi allievi – di aver paragonato il bassorilievo a un esilissimo sentiero stagiato in una roccia a strapiombo dove gli alpinisti accademici passano rapidamente addossati aderenti alla parete rocciosa: gambe di profilo torso di fronte testa di profilo. Così transitano appunto gli Egiziani sulle pareti dei loro bassorilievi immortali; né scartano sotto pena di cadere nel precipizio – della vita:

fuori dell'arte». Ecco cosa ha da intendersi per momento di massima stilizzazione: stare completamente nell'arte, per quante torsioni chiedi il corpo. Ma lo stile, fuori della stilizzazione, che ne è il punto estremo e astratto, sa come cadere nella vita restando stile, prendendo cose.

E dunque, Campo de' Fiori è il saggio di un romanziere? O è forse il romanzo di un saggista? Il superamento delle distinzioni tra generi – mantenuti separati ma messi in colloquio anche concitato – ovvero lo stile che accompagna la vita da vicino e viceversa, invita a eludere piuttosto che a rispondere: ovvero a eludere per impossibilità o non necessità di rispondere, se l'importante, anzi, è aver domandato, se è il nostro interrogare che conta almeno quanto la nostra capacità di rispondere. In Siciliano, infine, si direbbe, la differenza tra generi, quando è posta, è solo in una diversa impostazione tonale. E se Campo de' Fiori non è un romanzo, non lo è per questo: per il tono con cui affronta la propria materia. Se è un romanzo, sempre per questo lo è. Non perché il tono sia lo stesso, ma perché tutto dipende dal nostro diapason di lettori, e dalla nostra esecuzione. Insomma, non se ne esce; e, si direbbe, in questo non uscirne sta molto, se non tutto l'interesse della questione.

A differenza dei romanzi, dove sempre sembra di entrare in un luogo buio e conflittuale, le pagine di Siciliano sulla pittura e sulla musica sono luoghi aperti, e dai forti connotati. Un critico-scrittore? O uno scrittore-critico? Nell'accezione negativa, da congedarsi, un critico-scrittore sarebbe colui che, partendo critico, smarrisce per via, per amore dello scrivere, le proprie ragioni (il sottinteso sarebbe che, per far critica, meglio è sempre adottare una lingua di servizio: affermazione comune per chi non ne ha un'altra); e uno scrittore-critico colui che solo per occasione da scrittore si spinge verso la cognizione, la ricognizione e il giudizio (il sottinteso, stavolta, è che lo scrittore non sa dove il

giudizio abbia residenza). Tutto, come ovvio, nasce da un equivoco iniziale: che solo il narratore sia scrittore, quasi equivalendosi i due termini. La verità è che non esiste critica senza scrittura all'altezza del giudizio: nell'età moderna, è dimostrato da De Sanctis e da Sainte-Beuve a seguire. L'equivoco a lungo perdurato su Renato Serra, il cui nome si è già affacciato, è esemplare, perché esemplare è l'oltraggio di Serra. La critica gli nasce come vocazione; lo scrivere di sé anche: l'oltraggio non sta in questo, ma questo riguarda, quando le due parti non si bilanciano come dovrebbero, e quando tanto scrivere di sé dà poche o nulle conseguenze critiche. Serra andava direttamente al confronto con i libri e gli autori sui quali si impegnava a un'opinione. La sua strumentazione era nascosta, volutamente occultata: e così si poteva credere (o si voleva dare a credere) che fosse assente. Il risultato si confondeva, e il giudizio sembrava l'impressione del momento, o l'effetto di un'umoralità incontrollata. La formazione filosofica di Serra non fu inferiore alla formazione letteraria; il suo dramma, messo in campo dai suoi scritti, fu non nell'irrisolutezza, ma nel considerare che il suo coraggio, tanto o poco che fosse, poteva non bastare. Le lettere e la vita si accostarono fino a scambiarsi di luogo. Ne fu contento, Serra? L'ultima riga dell'Esame di coscienza di un letterato («Io sono contento, oggi») ci dice come quella contentezza fu una contentezza sconsolata. Era il momento in cui il magistero di Croce, afflitto dai dissidi, non gli bastava più. Si crede che questo fosse nell'album di famiglia di Siciliano, come un gene.

Per prendere congedo. Enzo era un uomo in ascolto, infinitamente gentile. Capiava la musica altrui e non tentava mai di cambiarne le note. Gli bastava sapere che si poteva suonare insieme. E, nella bufera, aveva spesso contentezza, e voglia di manifestarla: una sua speciale contentezza sempre un po' imbarazzata, da ragazzo riconoscente per una prova di affetto. Era primissimo fra uguali diversissimi, dei

quali, dote innata e coltivata, sapeva mettere in luce il meglio. E perfino se ti chiedeva una cosa per te gratificante te la chiedeva come una cortesia da fare a lui.

«Ho conosciuto Enzo Siciliano»: l'incipit di Enzo sarebbe stato questo. Quante volte, dovendo parlare di scrittori – non di fatti letterari, ma di individui –, aveva cominciato così i suoi interventi, a metà fra la testimonianza e il racconto critico: e l'una e l'altro contemporaneamente. Era il conoscere, insomma, la cosa importante: il conoscere, non il puro accadimento biografico del primo contatto con la persona di cui parlava.

Aveva un modo particolare di fare le dediche: cancellava il nome sul frontespizio e scriveva il suo nome nel corpo della dedica o alla fine, con la sua bella grafia inclinata a destra, in blu. L'origine di questo modo di fare le dediche l'ha raccontato a proposito dell'incontro con Eliot, in Carta blu: «ero andato ad applaudire T.S. Eliot ormai vecchio: gli vidi le sclere inumidite, le mani dalle unghie arrotondate con cura. Riuscii ad avvicinarmi a lui e gli tesi una matita con una copia Faber and Faber dei Quartetti. Lui fece un piccolo cenno col capo, con la matita tracciò una riga traversa sul proprio nome stampato sul frontespizio, e poi lo riscrisse chiaro, corsivo, a fianco, di proprio pugno». Imparò da Eliot l'arte della dedica, mentre osservava che le mani di Eliot avevano le unghie arrotondate. Le «Interviste al magnetofono» cominciano con il ricordo delle mani di Moravia, l'intervistato: mani nodose, mani che non passano inosservate. Enzo era un osservatore. E la sua conoscenza delle persone funzionava per avvicinamenti: accomunava oggetti divisi dalla lontananza temporale; oppure accomunava tempi diversi in uno stesso oggetto. Così i Diari per «Nuovi Argomenti». Iniziavano partendo da un filo di vento, oppure da una lettura recente, da una cena della sera prima, da un film appena visto (procedevano allo stesso modo, anche, con cui procedevano le conversazioni con Enzo: con lui si parlava sempre di tutto ciò

che si desiderava: e lui era al corrente di ciò che non avresti mai immaginato potesse interessarlo).

Ragionando nei suoi ultimi giorni sulla Vita di Vittorio Alfieri, scrisse: «A vent'anni mi innamorai di Vittorio Alfieri – sciocchezze che capitano a certe teste calde come poteva essere la mia. Nella passione per gli studi di filosofia, che abbracciavo con una decisione che era stata contrastatissima da uno zio che si arrogava il potere di proteggermi – dopo quelli del liceo, mi imbattei nella Vita scritta da esso». E, più avanti «Dovrei tornare a dire come scrissi aprendo un mio romanzo: ero giovane e avevo vent'anni». Era l'inizio di *La principessa* e l'*antiquario*: «Ero giovane, avevo vent'anni: ero stato travolto da una di quelle passioni nelle quali, appunto quando si è giovani, ci si getta interi, dimenticando tutto quanto, fino ad allora, può averci rapito». Ma si apriva così (a metà del terzo paragrafo) anche *Carta blu*: «Avevamo vent'anni, eravamo entusiasti». Ragionando di Alfieri, riepilogava la propria gioventù e la vita che le tenne dietro: parlava della sua Roma, di come attraversava Roma quando era studente e della noia che gli procuravano le lezioni di Natalino Sapegno, durante le quali leggeva sottobanco appunto la *Vita di Alfieri* (Sapegno era famoso per il suo mono-tono, per la capacità di lasciare inalterato il timbro della voce di fronte a qualunque passione e a qualunque argomento; una assoluta mancanza di recitazione, per Garboli). La saggistica e l'attività critica danno conto della sua rilevanza di intellettuale, del modo in cui si spendeva con generosità nel campo letterario. Ha scritto su molte cose, e non si è risparmiato: e il paesaggio che ha formato è di prim'ordine. Lette una appresso all'altra le sue pagine hanno la fisionomia di un sistema di pensiero e di conoscenza che sorprende. Un concentrato denso e intenso mascherato sotto sembianze eleganti e leggere anche quando drammatiche.

Le persone e le cose, per Enzo, si potevano conoscere o attraverso una prossimità che si potrebbe definire, più an-

cora che culturale, psicologica ed empatica; oppure attraverso i libri: sono i due modi tramite i quali lui ha conosciuto da scrittore situazioni e autori, incrociando sapere letterario e pathos autobiografico. Accanto, il conoscere attraverso i suoi romanzi, l'indagine sulle sue origini e non solo. Enzo ci teneva molto al suo versante calabrese, non so se di più o di meno rispetto all'altra riva dei suoi romanzi. Ci teneva molto, perché era nato a Roma, stava a Roma da sempre, ma la memoria del lontano lo sorreggeva, era un dato del profondo, il bisogno di un contatto con la sua origine.

Moravia e Pasolini hanno contato per la sua formazione; ma la sensibilità inclinava piuttosto verso Bassani e Bertolucci, e molto gli piaceva Soldati. Poi ci sono i due fantasmi o perturbanti: leggere attraverso Croce ma senza essere crociani: postcrociani, invece; e leggere attraverso Freud, ma non farsi curare né guarire da lui, perché ciò che lo psicoanalista vuol cacciare via talvolta è l'alimento degli scrittori. Poi, e sempre, il dialogo generazionale, con Garboli o Baldacci, per esempio; e intergenerazionale, con tutti coloro che avevano semplicemente voglia di parlargli, più ancora che di starlo a sentire. Infine l'Alfieri che «ci torna vicino e ci consola con l'umana offerta di se stesso»: l'Alfieri venuto da Proust nella lettura di Giacomo Debenedetti; e dunque l'Alfieri, come anche Enzo talvolta fu, «ingegnoso nemico di se stesso».

Raffaele Manica

Riepilogo bibliografico

Si forniscono per comodità del lettore i richiami bibliografici dei titoli utilizzati, seguendo l'ordine di comparsa nel discorso, dove si sono date indicazioni sufficienti all'identificazione ma sommarie. Per i rinvii alle opere di Siciliano, citando le quali si è indicato l'anno di stampa, si fa riferimento alla bibliografia curata da Simone Casini per il presente Meridiano. Si intende continuo e necessario il rinvio, oltre che alle Notizie sui testi dello stesso Casini, alla Cronologia che qui segue, dove si è tentato fra l'altro un profilo intellettuale di Siciliano a partire dalle sue numerose relazioni umane e culturali.

Il perturbante di Freud (1919) è nel volume nono delle *Opere*, Boringhieri, Torino 1977; *Sette tipi di ambiguità* di William Empson fu nel 1965 pubblicato da Einaudi; il saggio *L'ambiguità* di Simona Argentieri è uscito da Einaudi, Torino 2008.

Benedetto Croce e la Cura di Pietro Citati è in Id., *La malattia dell'infinito. La letteratura del Novecento*, Mondadori, Milano 2008. Accanto a *Sulla piccola borghesia* di Hans Magnus Enzensberger, Il Saggiatore, Milano 1983, si può far riferimento a Paolo Sylos Labini, *Saggio sulle classi sociali*, Laterza, Bari 1974, e a *L'esteta e il politico. Sulla nuova piccola borghesia* di Alfonso Berardinelli, Einaudi, Torino 1986.

Giacomino Debenedetti, *Sullo «stile» di Benedetto Croce*, si può leggere in Id., *Saggi*, progetto editoriale e saggio introduttivo di Alfonso Berardinelli, Mondadori, Milano 1999. Nel marzo 1951, l'anno prima di morire, Croce dà alle stampe da Ricciardi uno dei libri capitali del Novecento, *Filosofia-Poesia-Storia*, «Pagine tratte da tutte le opere, a cura dell'autore»: «Fu un evento memorabile nella storia delle lettere che una raccolta e composizione di pagine già stampate, note una per una, quando non familiari, suscitasse una tale impressione di novità» scrisse Contini (1966): non passerà inosservata l'assegnazione alla «storia delle lettere». Nel 1955 (Laterza, Bari) Eugenio Garin pubblica le *Cronache di filosofia italiana*, tra Croce stesso e Gentile: se l'antologia ricciardiana ha già consegnato Croce alle lettere, con il libro di Garin c'è la constatazione di quanto ormai fosse più utile ai filosofi Gentile. Infine, uno tra i discorsi per il decennale della scomparsa di Croce viene celebrato da Montale, che a suo modo accoglie il filosofo tra i letterati (il discorso commemorativo di Montale, con gli altri suoi interventi su Croce, si legge col titolo *L'estetica e la critica* in Id., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di Giorgio Zampa, Mondadori, Milano 1996). Per Gianfranco Contini su Croce si fa riferimento a un saggio più volte pubblicato dal 1966, con titolo variato: l'ultima comparsa è *La parte di Benedetto Croce nella cultura italiana*, Einaudi, Torino 1989. La stesura del

saggio continiano venne a ridosso della pubblicazione dell'autoantologia crociana, ultimo volume previsto della «Ricciardiana» e primo a venire a stampa, dove è anche incluso il *Contributo alla critica di me stesso*; a questo volume (in seguito con introduzione e apparati di Giuseppe Galasso da Adelphi, Milano 1996) si può fare riferimento anche per gli altri rinvii a Croce.

Luigi Baldacci, *I critici italiani del Novecento*, è presso Garzanti, Milano 1969; di Cesare Garboli si richiamano nell'ordine: *Pianura proibita*, Adelphi, Milano 2002; la prefazione a *Molière. Saggi e traduzioni di Cesare Garboli*, Einaudi, Torino 1976; *La stanza separata*, Mondadori, Milano 1969 (e Libri Scheiwiller, Milano 2008, con prefazione di Giuseppe Leonelli). *Esplorazione d'ombra* di Emilio Cecchi è in *Ritratti e profili*, Garzanti, Milano 1957; su lirismo e romanzo in d'Annunzio si lascia come sottotraccia l'introduzione di Mario Praz a Gabriele d'Annunzio, *Poesie-Teatro-Prose*, a cura di Praz stesso e di Ferdinando Gerra, Ricciardi, Milano-Napoli 1966; *Picasso, «voce recitante»* di Francesco Arcangeli è in Id., *Dal romanticismo all'informale*, Einaudi, Torino 1977.

I quaderni delle lezioni di Debenedetti su Tommaseo escono postumi da Garzanti, Milano 1973. *Ringraziamento a una ballata di Paul Fort*, insieme agli altri titoli di Renato Serra ai quali si fa cenno, è in Id., *Scritti letterari morali e politici*, a cura di Mario Isnenghi, Einaudi, Torino 1974. *Freud, la letteratura e altro* di Mario Lavagetto (1985) ha avuto una nuova edizione riveduta da Einaudi, Torino 2001. Le parole di Contini sullo stile si traggono da *Una lettura su Michelangelo* (1937), ora in *Esercizi di lettura*, Einaudi, Torino 1974; di Contini resta sullo sfondo, non solo quando si accenna a Serra, *Serra e l'irrazionale* (1948), ora in *Altri esercizi*, Einaudi, Torino 1972.

L'intervista col gioco della torre, Alessandro Piperno (*Il gioco della torre*, in *Officina Siciliano*) l'ha raccontata così, col suo tipico aggettivare:

Con Raffaele ci siamo accordati per sottoporlo al sadico gioco della torre. E abbiamo deciso di partire dalle sfide superclassiche per giungere ai piatti più succulenti: «Enzo, Tolstoj o Dostoevskij?». «Direi Tolstoj.» «Joyce o Proust?» «Che domanda! Non esiste nessuno meglio di Proust!» E noi a bruciapelo: «Moravia o Pasolini?». Avreste dovuto vedere la sua faccia, e quel lamentoso modo di schermirsi: «No, vi prego, questo no, non è leale...». «Dai, Enzo, è un gioco, solo un gioco.» Così dopo molte insistenze, con un filo di voce: «Buttò Moravia... Oddio, ma che mi fate dire!». Io e Raffaele ci scambiamo un piccolo sguardo di intesa e di soddisfazione.

Non siamo così sorpresi. Sappiamo che le capacità seduttive di Pasolini sono illimitate.

Il giorno dopo mi squilla il cellulare. È Enzo. Sento che ha qualcosa da dirmi ma tergiversa, finché non prende coraggio: «Senti, l'hai già trascritta quella cosa che vi ho detto su Moravia e Pasolini?». «No, non l'abbiamo ancora sbobinata. Perché?». «Niente... è che stanotte ho sognato Alberto... Era un po' arrabbiato... Insomma non so come dirtelo... Quella cosa lì la vorrei togliere... È un gioco così crudele.»

Enzo odiava la crudeltà.

La *Breve ma veridica storia della pittura italiana* di Roberto Longhi è uscita presso Sansoni, Firenze 1980. La lettera di György Lukács a Leo Popper sulla forma del saggio è in apertura di *L'anima e le forme* (1911), Sugarco, Milano 1963 (poi in edizione riveduta e corretta, SE, Milano 1991). *Ingegnoso nemico di se stesso* di Giacomo Debenedetti è nella terza serie dei *Saggi critici* (1959) e nel volume dei *Saggi* già citato; lo si legge anche come capitolo conclusivo di *Vocazione di Vittorio Alfieri*, Editori Riuniti, Roma 1977.