

Il mestiere dello scrittore

Alcune note (autodelegate)

di *Franco Sepe*

Invitato a contribuire con un mio scritto a questa rubrica dal titolo assai impegnativo, rivolgo l'invito a quell'*altro me* – l'(A)utore, ossia l'artefice di un'operazione sostanzialmente di enucleazione icono-linguistica, condotta il più delle volte (ma non sempre) con un certo riserbo – con la preghiera di non prendersi troppo sul serio nella veste di colui il quale, rispondendo a una chiamata, si viene a trovare nella condizione di dover autoritrarsi. Autoritratto che, nel caso specifico di uno scrittore privo della notorietà di coloro che su queste pagine lo hanno preceduto, investiti del compito di dischiudere al lettore eventuali segreti di officina, o mettendoli al corrente del proprio metodo di lavoro, sembra rendersi tanto più necessario.

Incarnando la scrittura un certo modo di essere dell'(A)utore di fronte a se stesso prima che ad altri, ne consegue che l'aspetto biografico, nella forma di una minuta confessione (ad opera di terzi), dovrà, lo si voglia o no, svolgere un suo ruolo. In una genesi possibile, da me tentata, circa l'avvio alla scrittura di *questo* autore a me più familiare e prevedibile (ma non sempre e comunque) di altri, converrà intanto menzionare il particolare biografico, tutt'altro che trascurabile, di un radicamento ormai trentennale del medesimo in una realtà geografica e linguistica *altra*, con tutte le conseguenze immaginabili sia sul piano del vissuto che su quello espressivo. Ciò significa, in primo luogo, che l'atto dello scrivere nella propria lingua madre risulta qui *ancora meno* naturale di quanto lo sia per un autore immerso anima e corpo nel suo habitat linguistico. Ma c'è in più lo stupore di chi, confrontato con il nuovo e il diverso, in virtù dell'acquisita distanza è portato ad affinare la propria sensibilità *anche* verso ciò che gli era consueto – fenomeno sufficientemente tematizzato da una infinità di autori. A noi forse resta poco da aggiungere, parlando del (N)ostro, e quel poco è che oltre a una certa tendenza *centripeta* della scrittura che, come dicevamo costante dialettica tra codici linguistico-culturali differenti, conduce ad esiti di scoperta *riflessi*, è la stessa percezione che lo scrittore ha di sé e del proprio lavoro a modificarsi, subendo egli l'incanto (o il sortilegio) di questa particolare rifrazione di luce che avviene sotto un altro cielo.

Intendiamo con ciò una certa condizione (ben accetta) di esiliato, alleviata in parte dal ricorso attivo a una tradizione letteraria ben sedimentata nella propria lingua – ancorché rimessa perennemente in discussione – con il rin-

venimento di una patria, quella *linguistica* di cui parlava Canetti, complementare all'altra, quella fisica, che permane nel tempo e spazialmente rimane fissata alle proprie origini. Il che però non contraddice il dato di partenza, peraltro comune ad ogni artista, rappresentato dalla disarmonia avvertita nelle cose del mondo, che fa esigere un ordine diverso dal quale poter trarre nuovi significati.

Sì, perché in fondo la voglia, e l'impegno insieme, per la scrittura nascono, presso il (N)ostro, da un bisogno quasi fisiologico di sottrarsi al *condominio* del pensiero, cioè a quel pensare vago e pletorico che si manifesta per mezzo di ossificati cliché linguistici, ai quali la mente, messa costantemente sotto assedio, non sempre è capace di ribellarsi. L'atto dello scrivere può essere visto pertanto come una sorta di *autodifesa attiva*, che consiste non solo nel portare ordine in quel coacervo di pensieri che si accavallano e premono verso una soluzione equilibratrice, nella quale essi pure giustamente confidano, ma nell'impegnare quell'energia viva in vista di un diverso assetto da dare alla materia pensante, convogliandola in un organismo ben strutturato (il testo), verificabile sulla pagina. Operazione questa che, considerata ontologicamente, appare al (N)ostro come una ridefinizione di senso del suo stesso essere al mondo, percepito altrimenti come precario. Non a caso l'(A)utore, in una nota diaristica del 3 luglio dell'89, che qui riportiamo solo in parte, definiva gli scrittori come degli «esseri fragili, più fragili della materia su cui appuntano i loro pensieri; e tuttavia, se non avessero nemmeno quella per difendersi, i loro pensieri li sommergerebbero, fino a cancellarli dal mondo».

Le occasioni che danno la stura alle idee generatrici di componimenti poetici, si sa, se non infinite, sono molteplici, e non sempre originate da fatti presi dalla realtà, osservati dal vivo. Perciò al (N)ostro può capitare talvolta – ma questo vale più per la poesia – che nel leggere un libro, da una singola parola, da un'immagine o da un suono suscitatori di segnali extratestuali, prendano a germinare delle icone verbali sfocianti poi in una poetica che non è più quella dell'autore che si sta leggendo, bensì un'altra ad essa parallela e sovrapposta, quella del lettore-autore, che mette in atto un procedimento scrittoriale avente finalità proprie e spesso del tutto estranee a quelle del libro, momentaneamente accantonato. Che non sia vincolante per la scrittura assicurare la propria immaginazione a un dato ricavato direttamente dall'osservazione di fatti della natura o della realtà, sono del resto in tanti e in epoche diverse a sostenerlo. Valga per tutti il detto di Borges, caro al (N)ostro, che recita: «Non necessariamente la poesia deve nascere da una emozione prodotta da un fatto naturale: può anche nascere da qualcosa già concepita poeticamente, e che ci emoziona».

Senza parlare del fatto, in barba a qualsiasi principio di metodo, che spesso l'(A)utore manca di una visione netta del tragitto, avvertendo solo ciò che ha in animo di dire – e cioè che le idee gli si vanno chiarendo assai lentamente, il più delle volte *post festum*. E qui occorre richiamarsi a una nozione – quasi un viatico per il (N)ostro – di Vittorio Sereni, ricavata empiricamente dalla sua prassi di poeta e così formulata: «Che cosa c'era da dire, e quale, quante volte

non lo si capisce solo a cose fatte, cioè a cose scritte? E magari diversa da quella che s'era supposto sull'avvio?».

Certo, tornando al discorso di prima, non si può ignorare il fatto che tante sollecitazioni giungano invece proprio dall'esterno, soprattutto se connesse a fatti e circostanze dedotti da un'area culturalmente estranea alla propria, come nel caso appunto dell'(A)utore in questione. Riportiamo, tanto per offrire infine qualche esempio, una sua poesia, la quindicesima della raccolta intitolata *Elegia planetaria*:

xv
È nei primi giorni del millennio
che si arrendono i colori delle luci di festa
e alcuni depongono abeti sui marciapiedi
come cadaveri vivi
come feti imbacuccati ridivenuti spogli
alberelli di latte
dalle dita aghiformi e necrotiche.

Relitti per il carro e il fuoco
cavato che si è all'indole ingrata
con la fiammella e il canto
il velluto dal cuore.

Questa lirica, scritta allo scoccare del nuovo millennio, è nata dall'esperienza del costeggiare, camminando lungo un marciapiede, le file di piccoli abeti depositati a mo' di rifiuti davanti alle abitazioni, e destituiti così del loro significato religioso o della loro funzione puramente ornamentale. La natura, che in forma di alberello è entrata ancora viva nelle case abitate, al decorrere delle festività natalizie viene accantonata su un angolo di marciapiede, come un qualunque oggetto di consumo divenuto obsoleto, per essere poi rimossa dai netturbini. Questi piccoli abeti, strappati alla loro crescita e isolati dal loro ambiente naturale, trasformano le strade nei viali di un cimitero, o richiamano alla mente certe descrizioni del limbo cristiano, o la biblica strage degli innocenti. Si tratta dunque di un rituale, o piuttosto del suo epilogo, che non traendo origine direttamente dal retroterra culturale dell'(A)utore, viene a trovarsi incluso, con la sua diversa provenienza segnica, in un universo figurativo contrassegnato da marche semantiche e da un'impronta stilistica piuttosto personalizzate.

Componimenti brevi come questo, a detta del (N)ostro, che operano sul concentrato di certe immagini iniziali, procedono poi secondariamente per tature metriche e lessicali, per lo più istintive, tramite le quali ogni nuovo accorgimento, sottoposto a repentina verifica, riducendo il margine di effrazione involontaria, tende a una forma conclusa – che, si sa, risponde più a una esigenza psicologica, che non a un principio formale.

Una più lunga e sofferta fase di ideazione e lavorazione hanno richiesto invece, come è naturale, le opere narrative del (N)ostro, che però non hanno qua-

si mai oltrepassato la misura minima del centinaio di cartelle – l'operazione di massimo restringimento, direi quasi di scarnificazione, sia a livello di plot che formale, che l'(A)utore ha da tempo eletto a suo principio, sembra rispecchiare la massima calviniana, che recita: «Per progettare un libro [...] la prima cosa è sapere cosa escludere».

Questo vale soprattutto per il romanzo berlinese, parte di un trittico dedicato dal (N)ostro alla sua città di adozione, dove le figure – compresa quella della protagonista femminile, tutt'altro che remota, eppure presente al lettore quasi soltanto in forma di pensieri e di rimemorazioni dell'io narrante – appaiono sfuggenti o rapsodiche, o quali semplici simulacri, come il castello di cui si fa menzione nel titolo; e così pure gli stessi paesaggi, dove il fantasma della Storia si è sovrapposto ai luoghi che la evocano e all'umanità che se ne fa interprete.

Mentre un po' diverso è il discorso per l'altro romanzo, lessicalmente più ricco, che ha per protagonista una memoria fatta lievitare direttamente dai sensi, e dove la vita ai suoi primordi non appare come una semplice rielaborazione di materiale biografico ottenuta con il ricorso alla coscienza dell'(A)utore adulto, bensì quale pedinamento e riordinamento di tracce mnestiche nella mente di quel bambino-narratore alle soglie dell'adolescenza, che intende offrire in questo modo un primo bilancio del suo non facile rapporto con il mondo. Dicevamo diverso il discorso, perché l'avventura qui non è consistita nel ricreare mentalmente uno spazio urbano – che nella sua reale, fisica frequentazione dell'(A)utore incominciava a perdere i suoi connotati di novità – ma nell'abbandonarsi del medesimo alla piena dei propri personali ricordi, per risalirne le stratificazioni primarie e ripartirle nei cinque distinti blocchi sensoriali che formano nel libro altrettanti capitoli.

Queste sparse dichiarazioni per interposta persona, spero non risultino sgradite o prive di tatto o eccessive al (N)ostro, prima ancora che al lettore di queste colonne. Tuttavia confido sul fatto che (E)gli sicuramente non le leggerà, perché ciò lo obbligherebbe ad una verifica. E per verificare occorre rileggersi. Ma ciò sarebbe impensabile, giacché l'(A)utore, una volta, ebbe a scrivere nelle sue carte private: «Gli scrittori difficilmente rileggono le proprie opere, perché le temono, quasi fossero materializzazioni o proiezioni di un destino, da cui, d'ora in avanti, potrebbe dipendere la loro esistenza».

Inoltre, consapevole del carattere effimero tanto del proprio privato presente che di quello storico in cui si trova a vivere, riguardo all'inattualità della sua opera, e in particolare dell'ultima data alle stampe, sempre in quelle carte il (N)ostro annotava: «Queste liriche, non foss'altro per il fatto di essere delle elegie, hanno bisogno di decantarsi in un passato, perché il lettore possa cogliere, in chiave postuma, l'impetosa meditazione su quel presente cui esse alludono».