

Stefano Zangrando

Comicità e indagini grottesche. Dialogo con Walter Nardon

Vorrei partire da un dettaglio del tuo ultimo libro (*Erin e gli altri*, Pendragon 2021) che mi sembra indispensabile alla comprensione del tuo lavoro e che, se non è ascrivibile al grottesco, accoglie però di quest'ultimo un gusto particolare per la materia e la fisicità. Nel racconto lungo *Un congedo*, che costituisce la seconda parte del volume e si colloca nel filone del tuo primo romanzo *Sibber* (Effigie 2014), il narratore scopre a più riprese, nella fabbrica dove si trova a lavorare, tre secchi pieni d'acqua, messi lì senza che si sappia perché, ma che gli appaiono subito fondamentali per cogliere, come dire, la ragion d'essere di quel luogo. È un elemento di realtà assolutamente fisico, in cui paiono convergere i diversi stati della materia, ma al tempo stesso è qualcosa che mette del tutto in crisi le nostre abitudini di significazione, e a scatenare il riso è proprio il contrasto fra la sua muta cosalità e l'investimento di senso di cui è oggetto da parte del narratore. Da dove attinge questa tua peculiare forma del comico?

Rispetto ad altre espressioni del comico le immagini grottesche mostrano una fisicità deforme, quasi mostruosa che, per quanto suscita il riso, non lascia però senza un'impressione di sofferenza. Più che il grottesco di un ritratto o di un personaggio, i due racconti lunghi o romanzi brevi che hai citato cercano di seguire una prospettiva obliqua, che rifiuta l'evidenza della realtà e quindi l'accordo sull'interpretazione del mondo. Venuta meno l'evidenza - o per meglio dire venuto meno il consenso per una serie di abitudini su cui si basa la nostra sicurezza - il quotidiano si mostra nella sua enigmaticità irripetibile, che però si può affrontare. Già in *Sibber* il narratore trovava una diversa comprensione della materia attraverso un semplicissimo esperimento: quello di chiedere a un suo collega, il Sibber del titolo, di portare una valigia da una parte all'altra di una piazza. Lo faceva, assieme alla sua fidanzata Helga, per seguirne le mosse, per poterlo "studiare". In *Un congedo*, arrivato alle Officine August, il narratore scopre che in vari ambienti (officine, reparti amministrativi, uffici dirigenziali) sono presenti tre secchi pieni d'acqua, che gli sembrano subito una garanzia della consistenza materiale dell'impresa. O meglio che, per la posizione in cui si trovano e per la considerazione di cui godono presso gli altri dipendenti, sembrano svolgere proprio questa funzione, quella che in un altro contesto potrebbero avere gli oggetti rituali. Va poi detto che non tutti li posseggono e che quelli che non li posseggono sono preda di altre abitudini o manie. Il comico nasce dal contrasto con la rappresentazione abituale, direi naturalistica, di queste vicende: questa interpretazione è così lontana dal consueto che può sembrare grottesca e insensata. Ma lo è davvero?

Questo venir meno del "consenso" sull'interpretazione del quotidiano a cui ti riferisci, e che spingi fino a porre in discussione la sua stessa rappresentazione, sembrerebbe affondare in una tradizione filosofica proto-novecentesca che è la stessa che ha favorito il rinnovamento del romanzo dopo la sua fase naturalistica. È anche vero che sia *Sibber* sia *Un congedo* paiono richiamarsi proprio a quella tradizione romanzesca e a certi suoi esiti - il risvolto di copertina dell'ultimo libro chiama in causa Gombrowicz, ad esempio. C'è però, in più e di peculiare,

questo interesse dei tuoi protagonisti per la materia e per la sua cosalità, pur sempre suscettibili di un investimento di senso, che a me pare anche un po' l'opposto riequilibrante della loro attitudine alla riflessione, all'interpretazione, vorrei quasi dire alla mentalizzazione del reale. È possibile che il loro entusiasmo per la materia derivi anche da una simile funzione di completamento e perfezionamento della loro tensione proiettiva nei confronti della realtà? O come intendi altrimenti questa che chiami "avventura" davanti al quotidiano e alla sua enigmaticità?

Se togli al quotidiano le abitudini imposte dall'uso degli oggetti e dagli obblighi sociali (a cui non possiamo mai del tutto rinunciare), si apre uno spazio inesplorato: è quel che succede nei *Racconti di Pietroburgo* di Gogol', in quelli di Kafka, o in Gombrowicz, sia in *Ferdydurke* sia, e soprattutto, in *Cosmo*. In questo ultimo romanzo una crepa nel muro e la piega del labbro inferiore sul volto di una cameriera rivelano segrete analogie. Il gioco sta nella logica interna che lega questi elementi e che appunto non rinuncia mai fino in fondo al rapporto con ciò che conosciamo - il mondo interpretato e i suoi significati - perché altrimenti la rappresentazione rischierebbe di scivolare nella psicosi. Il risultato è avvincente. Penso, restando a Gombrowicz, anche ai racconti di *Bacacay*, nei quali un singolo dettaglio, il modo sgarbato con cui qualcuno riprende il protagonista mentre tenta di saltare una coda a teatro, produce effetti diametralmente opposti a ciò che ci si potrebbe aspettare. Un rapporto tutto particolare con gli oggetti, un po' più lontano dai miei intenti, si trova anche in Savinio. Nel caso di *Sibber*, o di *Un congedo*, ciò che tiene i protagonisti ancorati al contesto in cui si muovono è appunto una passione per la materia: pur delusi dal mondo, sono convinti che la materia abbia una sua verità e che non menta. Venuta meno ogni speranza sociale, si imbarcano in questa indagine come ultima espressione di una libertà ridotta al minimo. Scherzando, direi che i due protagonisti e narratori - soprattutto quello di *Sibber* - scrivono per *isfogar la mente*, per dirla in modo dantesco; la loro è una sorta di "poesia della loda" della materia, cantano il delirio conoscitivo della materia, cui non chiedono più niente, sperando al più di fondersi. Sono entrambi dei fenomenologi pratici, che mettono tra parentesi quasi tutte le interpretazioni conosciute per cercare di arrivare all'essenza della materia. Il fatto è che cercano nella materia ciò che la rende quella che è, ossia qualcosa di metafisico, di qui l'aspetto comico.

Hai menzionato la delusione che questi tuoi due protagonisti hanno maturato verso il mondo, rispetto alla quale i personaggi dei racconti che compongono la prima parte di *Erin e gli altri* paiono aver invece elaborato una diversa saggezza. Ma prima di approdare a quest'ultima vorrei soffermarmi un momento sulla delusione del narratore de *Il congedo*, che ha una sorgente particolare nella scuola: è da questa che egli si è allontanato per approdare a un certo punto alle *Officine August*. Nel corso del racconto, però, la scuola riemerge a più riprese, soprattutto attraverso il personaggio della sorella e le sue iniziative, in un modo che stavolta, del comico, accoglie forse anche un po' la declinazione satirica. Cosa c'è di tanto irrimediabile, nella formazione e nella scuola odierna, da suscitare il rifiuto del narratore e, se mi permetti, le mire satiriche dell'autore, che è di professione insegnante?

I personaggi delle *Storie di Erin* sono già stati sconfitti e vivono in un mondo più attento all'esperienza sensibile. Recentemente mi sono trovato a ricordare quel che scriveva Gianni Celati (scomparso a gennaio 2022) in un saggio tratto da *Conversazioni del vento volatore*, ossia che l'avventura si offre come prospettiva soprattutto in due condizioni, quando si è giovani, privi di conoscenza degli "oggetti socialmente desiderabili" e perciò si va in cerca di fortuna, e quando si è stati sconfitti, quando non si ha più nulla da perdere. Ecco, il narratore di *Un congedo* ha subito una sconfitta a cui reagisce rilanciando il suo impegno in un nuovo "studio" alle *Officine August*. La sconfitta riguarda proprio la ricerca, che a scuola è rimasta del tutto

frustrata. Lui non si rassegna e prosegue, conservando una tensione agonistica che lo porta a cercare di scoprire un'interpretazione alternativa e più autentica delle cose. Il lettore può valutare se ci riesca davvero. Se invece passiamo a osservare il modo con cui la sorella guarda alla scuola - idealizzandola al punto da creare dei circoli di sostegno per gli insegnanti - vediamo che celebra tutto ciò che è procedurale: programmazione, indici, schede-libro, schede di valutazione e autovalutazione. Sorride pressoché inconsapevole, sideralmente lontana dai contenuti disciplinari. Il narratore a un certo punto va a visitare uno di questi circoli. Davanti a un'insegnante che gli dice che sta per tenersi una «cena da Agatone», lui pensa contento che mettano in scena il *Simposio* di Platone, ma lei replica che non è così, che si fa di più, si fa proprio una cena greca. Ecco, mi sembra che la questione sia tutta qui, nel preferire il cibo al discorso.

Quanto alla professione, dopo aver lavorato per un periodo in ambito economico e aver conseguito in mezzo un dottorato di ricerca in Letterature comparate, che poi mi ha portato - e anzi che ci ha portati, visto che ci siamo conosciuti lì - per anni a lavorare in università, sono entrato in ruolo per concorso (avevo superato il concorso sia in Lettere, sia in Filosofia e Storia). Direi che faccio l'insegnante, espressione che preferisco a "sono un insegnante" - non mi piace l'"essenzializzazione" del mestiere - perché anche l'insegnamento è un'attività. Cerco di fare del mio meglio. In merito all'ultima parte della tua domanda, e agli accenni satirici, credo siano più evidenti in alcuni punti, come ad esempio nei libri sospesi in aria nella sede del circolo, sotto i quali gli insegnanti sperano di formarsi per irradiazione.

Lo "studio" e l'"avventura", dunque, come rimanenze o riscoperte in seguito a una "sconfitta" o alla constatazione dell'"insignificanza" della propria esistenza. Eppure la connotazione convenzionale, per così dire, dei termini "studio" e "avventura" parrebbe rimandare a una sfera di giovinezza - se mi passi il termine - lontana certo dall'immatùrità che troviamo rappresentata in *Ferdydurke*, il romanzo di Gombrowicz che hai citato, ma forse collimante con una sorta di incompiutezza e di propensione all'entusiasmo - tu la chiami "tensione agonistica" -, che con il fallimento hanno poco a che fare: non sarà che i protagonisti de *Il congedo* e di *Sibber* hanno già in sé il germe della "serenità" che contraddistingue i personaggi delle *Storie di Erin*? Personalmente, poi, trovo che i loro entusiasmi - che si ritrovano anche in un uso reiterato di aggettivi come "irripetibile" o "formidabile" - siano anch'essi parte costitutiva dell'effetto comico. Ma insomma, in cosa consiste la sconfitta definitiva che segna il passaggio alle *Storie di Erin* e, in esse, a un drastico attutimento della comicità a favore di un diverso e più poetico mistero del quotidiano? Non si presenta qui nel narratore, in forma decantata e discretissima, quella stessa propensione allo studio che è uno sguardo più profondo sul reale?

La propensione all'entusiasmo c'è senz'altro, una gioia sfrenata per la materia, ma non è qualcosa che scompare con la giovinezza. Sull'agonismo, invece, devo aggiungere due parole. Ovviamente, di per sé non favorisce la comprensione delle cose, ha poco a che fare, per così dire, con il sospendere tutte le proprie precomprensioni per cogliere l'essenza di un fenomeno. I narratori di *Sibber* e di *Un congedo*, pur essendosi lasciati quasi del tutto alle spalle la lotta per l'affermazione sociale, proiettano e forse sublimano questa tensione agonistica in un altro contesto, cercando di trovare un'interpretazione alternativa e più autentica delle cose. Il narratore delle *Storie di Erin* chiarisce già nel primo racconto che, dopo aver a lungo aspirato a una promozione nell'impresa in cui lavorava, non solo non ha fatto carriera, ma per ragioni economiche è stato licenziato. Dopo un periodo di crisi è stato rimesso in sesto dalla vitalità di Erin. Qui c'è però una piccola svolta. Se i narratori precedenti inseguivano il segreto della materia, questo cerca invece di cogliere la ragione delle relazioni: lo studio ritorna e si fa più sottile, non si tratta più di una ricerca puramente intellettuale (l'immaginazione riveste un

ruolo determinante nello sviluppo dei sentimenti). La comicità si sposta sul costume, ad esempio sul legame di un personaggio per il suo cane o su quello di un dipendente delle poste che è convinto senza motivo di assomigliare a Neil Young. Se lo sguardo rimane ironico, è però più mobile e spero efficace nel cogliere le più contorte motivazioni dei personaggi. Nelle *Storie di Erin* lo *studio* è più discreto ma, per così dire, indaga su un orizzonte più vasto, non solo materiale. Perciò il libro ha una struttura particolare: ciò che si incontra subito, ossia i racconti di Erin, in qualche modo potrebbero accadere dopo il *Congedo*. Poi rispetto agli altri racconti di cui abbiamo parlato, nel mondo di Erin emergono anche vari episodi dolorosi.

Con ciò mi pare tu abbia già rivelato abbastanza – per questo dialogo – di questa prima parte del libro, benché sia talmente variegata e plurale che se ne potrebbe parlare a lungo. Vorrei solo aggiungere un'impressione: nonostante questa pluralità, oltre alla ricorsività di alcuni personaggi e della voce narrante vi ho trovato una costante tonale e dello sguardo che mi fanno pensare più a un romanzo in forma di racconti che a una semplice raccolta. In una recensione ho scritto che mi pare tu tragga qualcosa dalla tradizione americana della short story, ma qui vorrei citare un passo di un tuo saggio intitolato “Romanzo e formazione”, contenuto nel volume *L'illusione e l'evidenza* (Mimesis 2016), dove citi invece Flaubert, Tolstoj e Nabokov – più romanzieri appunto che storytellers – per affermare: «il romanzo è l'ambito del singolare, del contingente, dell'accidentale, dell'irripetibile: un territorio di cui sembra difficile esprimere un sapere formalizzato [...] Perché è importante conoscere il romanzo? Perché la sensibilità per il contingente è indispensabile per affrontare l'irripetibilità della vita». È intorno a questa stessa singolarità irripetibile e contingente che, procedendo dal lettore e autore-allievo che è in te, si muovono lo «studio» dei tuoi narratori più agonistici e l'indagine più vasta e relazionale del narratore di *Erin e gli altri*?

Sul fatto che *Le storie di Erin* somiglino a un romanzo in forma di racconti, sono d'accordo, sia per l'intreccio, sia per questa attenzione al dettaglio minimo. In *Un congedo* si parla spesso di materia, ma rimane di fatto molto più indifferenziata di quanto non lo sia nel mondo di Erin. Quanto al resto, poni una questione di portata enorme, perché - al di là delle distinzioni fatte opportunamente dai teorici del romanzo - nella pratica la distanza fra lo *storyteller* e il romanziere si coglie in due diversi ambiti di attenzione, che nel primo caso, naturalmente, è più circoscritto e rivela chiaramente l'affinità col racconto orale. Il ritmo di un racconto deve trattenere l'attenzione fino alla fine, per una durata che si ritiene possa essere ragionevolmente ascoltata o letta in un'unica soluzione. Non è proprio un lavoro da affabulatore orale, da *stand-up comedian*, ma certo chi scrive racconti deve affrontare problemi simili (e non è un caso che molti narratori si stiano dando al *podcast*). Il romanzo invece ha un respiro diverso, un ritmo più largo e fortemente riconoscibile (anche quando si tratta di libri serrati, come *Lamento di Portnoy* di Philip Roth, delle *Particelle elementari* di Houellebecq o di *Works* di Trevisan); sopporta di essere lasciato e ripreso a distanza di ore e anche di giorni. Philip Larkin, uno dei grandi poeti del Novecento, diceva che il racconto è una poesia, oppure è un romanzo. Di quest'ultimo, invece, direi che, per quanto possa essere di tutto, non deve però mai perdere il respiro, il ritmo interno che dà forma alla sua *continuità* e che lo rende, come detto, immediatamente riconoscibile. La costruzione del *mondo possibile* di un romanzo per me dipende da questo e quindi dalla voce narrante, più ancora che dalla trama, o dalla composizione.

Hai parlato di affinità con il racconto orale, un aspetto che trovo costante in un maestro che hai citato all'inizio e al quale hai dedicato buona parte del tuo primo saggio, tratto dalla tua tesi di dottorato, *La parte e l'intero* (Università di Trento 2007), e cioè Gianni Celati (l'altro di

cui hai analizzato l'opera è Milan Kundera). Ebbene, anche se tu all'oralità concedi davvero poco, c'è un passo di quel saggio in cui la lezione di Celati pare in qualche misura collimare con ciò che qui hai dichiarato a più riprese - cito: «La capacità di affrontare narrativamente i luoghi comuni, ossia quella di dar nome alle evenienze della quotidianità sottraendole all'abitudine che le vuole fatue e vuote, sembra a Celati una necessità imprescindibile della narrazione, che vede risolversi più felicemente nel racconto che nel romanzo». Ti chiedo, a conclusione di questo nostro dialogo per "Fillide", in cosa ti senti debitore a Celati, che del comico ha fatto una tonalità costante e variamente declinata nella sua opera, e in cosa credi invece che la sua eredità possa essere, come dire, meno immediata per la narrativa contemporanea e il suo rapporto con il mondo e la realtà?

Celati non è stato solo il narratore che tutti conoscono, ha dedicato altrettanto impegno all'attività critica, sia come traduttore - soprattutto dall'inglese - sia come saggista: solo una visione d'insieme del suo lavoro rende chiara l'influenza che ha esercitato su un paio di generazioni di narratori italiani (da Tondelli, Palandri, Piersanti a Cornia e ad altri, passando per il suo lungo dialogo con Cavazzoni). Nei saggi ha cercato di risalire alle ragioni originarie della pratica narrativa affrontando questioni antropologiche e filosofiche. Quella di raccontare storie è un'attività quotidiana diffusa pressoché in tutti i gruppi umani. Celati era incantato dalle funzioni antropologiche attribuite di volta in volta alla narrazione, come il fatto che in alcune tradizioni africane alla donna partorienta vengano raccontate delle storie per favorire il travaglio. L'attenzione per i "luoghi comuni" ossia per le questioni quotidiane ricorrenti che si svolgono quasi inavvertite, si è rivelata un'altra intuizione ricca di conseguenze: la prima è quella della sensazione di lasciare riposare le cose nel loro essere, che emerge in molti suoi racconti e che trova un passo più vicino alla narrazione orale. Un'altra, che dà forma a *Narratori delle pianure*, è quella di raccontare a partire dal "sentito dire" ossia dalle notizie vaghe raccolte agli angoli delle piazze, o nei bar di periferia, prendendo la parola con formule che confondono la narrazione con la conversazione, come «uno che conosco mi ha raccontato che», riconducendo la giustificazione del racconto a una questione affettiva e quotidiana (lontana dalle esigenze letterarie). Personalmente, ho un debito di riconoscenza: è stato lui a passare i miei racconti alla rivista on line «Zibaldoni» dove ho poi pubblicato molte cose. Non incoraggiava gli epigoni, anzi era contento di incontrare chiunque provasse ad andare per la propria strada; era generoso, parlava dei problemi della pratica narrativa e discuteva le tue soluzioni. Non è facile valutare la portata della sua influenza sugli scrittori italiani di oggi: alcuni autori di cadenza emiliana, ad esempio, guardano fin troppo da vicino al suo lavoro. Le questioni che ha posto sulla narrazione rimangono centrali, ma se i problemi si risolvono nella pratica, ossia scrivendo, per quel che può valere il mio punto di vista credo sia necessario riguadagnare un'estensione maggiore al quotidiano: le avventure si danno già in questa sede, non è indispensabile "spaesarsi" e semplificare il racconto fino al minimo. Celati ha scritto prevalentemente in un contesto in cui la letteratura come istituzione, per quanto malandata, reggeva ancora; o per meglio dire almeno la si intravedeva, la si avvertiva: lui l'ha sempre criticata. Oggi invece sembra di muoversi dopo il congedo (dopo la fine di un tentativo di ricerca, facendo rientrare per un istante le cose che ci siamo già detti). In termini editoriali prevalgono libri che hanno l'aria di essere "poco scritti" e che si annunciano proprio per questo accattivanti, strizzando l'occhio al lettore e mettendosi alla sua altezza, spostando il livello di difficoltà progressivamente più in basso. La pratica della lettura e della scrittura sono cambiate: si legge e si scrive di più, ma lo si fa peggio, sui dispositivi digitali e in modo irriflesso. Non credo che per questo sia il caso di inseguire a tutti i costi l'oralità, anche se il racconto deve sempre resistere a una lettura ad alta voce. Il racconto dovrebbe coinvolgere andando in cerca della sua consistenza.