

# Conversazione con Ezio Sinigaglia sui suoi due romanzi Eclissi e Il Pantarèi.

by Giorgio Mascitelli • 1 Febbraio 2019 • 0  
Comments

[Giorgio Mascitelli](#) 1 Febbraio 2019

**di Roberta Salardi**

*All'inizio si pone una questione di metodo. "Il suo progetto puntava dritto all'oscurità per cogliervi una luce. Era inesplicabile a lui stesso. Eppure era il progetto più forte e preciso che avesse mai formulato in vita sua.": così l'incipit di Eclissi (Nutrimenti, Roma 2016, pag 7). Allo stesso modo si potrebbe ipotizzare che Il pantarèi (ora riproposto da TerraRossa edizioni, Bari 2019, a quasi trentacinque anni dalla prima edizione – SPS-Sapiens, Milano 1985) punti all'oscurità, alla complessità tipiche dei maggiori romanzi del Novecento, per cogliervi un'indicazione su come proseguire il lavoro in questo che diviene un genere completamente diverso nel secolo che ci precede.*

Non è certo arbitrario questo parallelo metodologico o, se vogliamo, progettuale fra i miei due soli romanzi finora pubblicati. In più di un'occasione ho lasciato capire che l'incipit di *Eclissi*, "Il suo progetto puntava dritto all'oscurità per cogliervi una luce", appeso lassù in cima alla prima pagina come un esergo, è anche una dichiarazione d'intenti, una promessa fatta al lettore più attento, o viceversa un monito rivolto a quello più frettoloso e meno disposto all'avventura. In questo senso, dunque, il progetto di Akron, il protagonista, coincide con il progetto dell'autore, ed è quindi lecito ipotizzare che non si tratti di un progetto isolato, ma che per l'autore scrivere voglia dire proprio questo: tuffarsi nelle tenebre per sfruttare la sorprendente potenza che una flebile luce può assumere quando è circondata dall'oscurità più totale. Perché naturalmente la luce

che noi (intendo noi poveri artigiani della scrittura, che non osiamo più nemmeno chiamarci artisti), la luce che noi, dicevo, nella migliore delle ipotesi, riusciamo ad accendere è una fiammella davvero minuscola, come quella di un cerino, e dunque può essere di qualche utilità soltanto nelle tenebre assolute. Ma non credo che questo principio, nel quale adesso – a settant’anni – mi sembra condensarsi il segreto stesso della letteratura, mi fosse così chiaro a ventott’anni, quando concepì il progetto del *Pantarèi* e mi accinsi a realizzarlo. Il mio movente di allora era piuttosto, come ho cercato di chiarire nella Prefazione a questa seconda edizione, l’ambizione di dimostrare che il romanzo non era affatto morto. Certo, per realizzare un simile progetto era necessario calarsi a fondo dentro la vicenda del romanzo del Novecento e aprirsi una strada fra i cespugli dei suoi apparenti paradossi fino a trovare un filo di coerenza da seguire. Il che equivale forse a dire che occorre inabissarsi nell’oscurità fino a cogliervi una piccola luce. Di questo però non ero consapevole a quei tempi: credo di essermi lasciato guidare dall’istinto o, se preferisce, dalla mia passione di lettore, che era già forte e consolidata, e dalla mia vocazione di scrittore, che cominciava ormai a palpitarmi sottopelle. In fondo il progetto del *Pantarèi* è nato nella mente di un ragazzo che, fino ad allora, aveva avuto della letteratura un’esperienza esclusivamente passiva: una mente ingenua e avventata, anche se provvidenzialmente armata di senso critico e ironia. Eppure questo romanzo si colloca così armoniosamente all’inizio del mio percorso, lungo e accidentato, di scrittore, che si direbbe un esordio studiato *a posteriori*.

*A pagina 98 del Pantarèi in un momento di esaltazione il narratore protagonista leva una preghiera a padre Joyce: “Lode a te, organismo uno e trino. Gloria al padre intelletto, al cuore figlio e alla santa spiritualità del corpaccio nostro gaudente e dolente. Padre Joyce che sei nei cieli, posa i tuoi occhi sofferenti su di noi, [...] Amen.” Se non bastasse questa dichiarazione di poetica, Il pantarèi si dimostra nel complesso joyciano: molte sono le parti di flusso di coscienza, le variazioni stilistiche di capitolo in capitolo, i giochi di parole, i termini-macedonia sintesi di*

*più vocaboli, la radicale opposizione al linguaggio semplificato in auge nell'attuale industria editoriale. Nel romanzo successivo, Eclissi, è stata invece rintracciata da vari commentatori soprattutto l'influenza di Proust. Verso quali Maestri si sente in particolare debitore?*

I due autori che lei cita, Joyce e Proust, costituiscono in effetti, con Svevo, la mia personale trinità letteraria: sono cioè i tre grandi sulle cui pagine mi sono formato come romanziere. Di conseguenza rappresentavano anche, per me, a quel tempo, tre padri, tre ingombranti modelli dai quali era necessario che mi allontanassi se volevo conquistare una mia autonoma personalità di scrittore. *Il pantarèi* mi ha offerto la preziosa occasione di separarmene mentre rendevo loro omaggio. Ciò detto, non posso negare che Joyce abbia nel *Pantarèi* un ruolo privilegiato, che sia una sorta di *primus inter pares*. E la buffa preghiera che Stern gli rivolge ne è la prova. La conferma viene da questa frase rivelatrice: “Ricordagli che, come tu hai stabilito, non vi sarà altro romanzo dopo di te.” Insomma, l’ho dichiarato esplicitamente: la mia intenzione di dimostrare che il romanzo non era morto, che al contrario aveva ancora un futuro, era principalmente una sfida a Joyce. Era una sfida ad armi impari, si capisce, ed era anche una dichiarazione d’amore. Ma, proprio come il mio protagonista Stern, io rifuggo, in ogni campo, dalle unioni monogamiche. Perciò l’amore da me portato a Joyce in quella mia stagione non esclude affatto, e neppure ridimensiona, l’amore per gli altri miei modelli. *Il pantarèi* è tutto un gioco a rimpiazzino fra discorso esplicito sul romanzo del Novecento e discorso nascosto, crittografato, sullo stesso tema. Ciascuno degli otto autori trattati nel romanzo ha a sua disposizione un capitolo in cui si parla di lui nella parte saggistica e si celebra qualcosa di suo nella parte narrativa. La cosa è tutt’altro che scoperta, anzi, spesso è ben celata, ma chi ha pazienza (e una buona conoscenza degli autori in questione) se ne può sincerare. Ora, la maggior parte degli autori compare soltanto nel suo capitolo “di pertinenza”, Svevo e Proust affiorano invece in vari luoghi, anche – per così dire – in casa d’altri, e per finire Joyce mette lo zampino un po’ dappertutto. Posso aggiungere che il progetto del *Pantarèi*, che già accarezzavo da diversi anni, si fece più concreto grazie a una memorabile rilettura dell’*Ulisse*, durante una vacanza fuori stagione in Liguria, fra il

settembre e l'ottobre del 1976. Quindi: sì, è vero, nel *Pantarèi* Joyce è *primus inter pares*. La stessa cosa accade, a ruoli in parte rovesciati, in *Eclissi*, dove il nume tutelare è Proust (la svolta irreversibile della narrazione è legata a un'irruzione violentissima di un ricordo involontario nella coscienza del protagonista), ma anche Joyce e Svevo ricevono i loro debiti omaggi, grazie all'occhieggiare continuo, dal passato, di Trieste e del suo dialetto (che Svevo parlava ogni giorno e che Joyce ha consacrato, facendone una delle tessere del mosaico linguistico di *Finnegans Wake*).

*Uno dei più pesanti attacchi alla struttura del romanzo positivista da parte del romanzo moderno è quello al narratore onnisciente, come ben messo in luce a pag 63 del Pantarèi. Tuttavia Eclissi è interamente scritto in terza persona, nonostante l'abbondante uso dell'indiretto libero, e Il pantarèi in parte: come mai questa fedeltà alla terza persona?*

Il ricorso alla terza persona non esclude affatto il sovvertimento della regola ottocentesca del narratore onnisciente. Un esempio mirabile di romanzo scritto in terza persona e dove nondimeno tutto è raccontato esclusivamente dall'interno della coscienza dei personaggi è *Mrs Dalloway* di Virginia Woolf, grandissima scrittrice che non figura nel canone del *Pantarèi* soltanto perché, nella particolarissima prospettiva critica del mio romanzo-saggio, ho inevitabilmente privilegiato il tema della destrutturazione del genere romanzo rispetto a ogni altro. *Mrs Dalloway* non è il solo esempio di questo tipo nella produzione di Woolf. Tutt'altro. Lo scelgo perché le sue modalità di scrittura sono facilmente descrivibili e l'effetto di novità (il romanzo, uscito nel 1925, è di soli tre anni posteriore all'*Ulisse* di Joyce) macroscopico. Qui abbiamo una voce narrante che dobbiamo per forza definire "esterna", visto che non appartiene a nessuno dei personaggi del romanzo. Ma il suo modo di essere "esterna" è davvero curioso. Basta gettare gli occhi sulle prime due pagine del romanzo, che cito nella traduzione italiana di Nadia Fusini (*La signora Dalloway*, Feltrinelli, Milano 1996), per farsene un'idea. All'inizio del romanzo Clarissa Dalloway sta uscendo di casa. La prima frase che leggiamo ("La signora Dalloway disse che i fiori li avrebbe comperati lei.") non ci dice nulla di quel che sarà di questa terza persona, delle sue trasformazioni

repentine e infinite. Ma già dopo sette-otto righe cominciamo ad averne un assaggio: “Che gioia! Che terrore! Sempre aveva avuto questa impressione, quando con un leggero cigolio dei cardini, lo stesso che sentì proprio ora, a Bourton spalancava le persiane e si tuffava nell’aria aperta. Com’era fresca, calma, più ferma di qui, naturalmente, l’aria la mattina presto, pareva il tocco di un’onda, il bacio di un’onda ...”. La voce narrante è entrata nella testa della protagonista e ne sfoglia i pensieri, i ricordi, ne capta le sensazioni di gioia, di freddo, il piacere tattile dell’aria che la tocca, che la bacia come un’onda. Se poi voltiamo pagina e ci accontentiamo semplicemente di leggere le prime righe della seconda, possiamo cogliere con poco sforzo qualcosa di veramente nuovo: “Si irrigidì appena sul marciapiede, aspettando che passasse il furgone di Durtnall. Una donna affascinante, pensò di lei Scrope Purvis (che la conosceva come ci si conosce tra vicini a Westminster); somigliava a un uccello, a una gazza verde-azzurra, esile, vivace, malgrado avesse più di cinquant’anni, e le fossero venuti tanti capelli bianchi dopo la malattia.” Non è meravigliosa questa mossa che un uso nuovo della terza persona consente a Virginia Woolf? Quelle notizie banali, eppure preziose, forse indispensabili, che uno scrittore fornisce solitamente circa l’aspetto fisico del suo personaggio ci vengono trasmesse, in virtù di un invisibile gioco di prestigio, attraverso i pensieri di un altro personaggio, un personaggio minimo, che di lì a poco uscirà di scena, ma il cui cervello è stato visitato per un istante dal microbo della voce narrante come per un misterioso contagio. Questo micro-organismo continuerà a saltare di cervello in cervello per tutto il romanzo, incarnandosi via via in una serie di personaggi dei quali il lettore verrà a conoscere il pensiero *dall’interno*. Ecco perché dico che la scelta della prima o della terza persona diventa indifferente, una volta che si è fatta, a monte, la scelta ben più radicale di un punto di vista interno alle coscienze. L’una e l’altra, prima e terza persona, hanno i loro vantaggi e i loro limiti. Lo stesso Joyce, nell’*Ulisse*, non sceglie la prima persona, ma una terza instabile, mobilissima, che tende a trasformarsi di continuo in prima: per un istante, come accade spesso, o per un intero capitolo, come nel celebre monologo finale di Molly Bloom. Dei romanzi di cui si parla nel *Pantarèi* soltanto tre (la *Recherche* proustiana – con l’importante anomalia di *Un*

*amore di Swann* –, *La coscienza di Zeno* di Italo Svevo e *Morte a credito* di Céline) presentano un Narratore in prima persona che è anche il protagonista della storia. Perciò non c'è nulla di strano nel fatto che *Il pantarèi*, sorta di beffardo “estratto Liebig” del romanzo del Novecento, sia scritto prevalentemente in terza persona, con frequenti scivolamenti nella prima. L'uso della terza persona mi offriva fra l'altro il grande vantaggio di poter mettere in scena un gioco di specchi fra me stesso, il mio sdoppiamento in autore del romanzo, la figura di Stern come eventuale doppio dell'autore, l'autore dei saggi come doppio di Stern, e ancora Sax – protagonista del romanzo incompiuto di Stern – come altro doppio di Stern lontano anni luce dal primo, e di insinuare così nell'aria del libro un altro dei temi cruciali del romanzo del Novecento: il problema dell'identità, sul quale s'impenna l'intera opera di un grande autore come Max Frisch che – pur non potendo a sua volta figurare nel canone del *Pantarèi* – meritava certo di essere evocato. La prima persona l'ho usata in un inedito che mi sta particolarmente a cuore, *Sciofi, Fifi e l'Amor*, perché lì mi era indispensabile. *Eclissi* è un romanzo per il quale ho scelto una voce narrante ingannevolmente tradizionale, che è classica nella forma e si lascia credere onnisciente nella natura, ma che viene a tal punto intaccata e incrinata dal multilinguismo dei personaggi (ci sono cinque lingue diverse in quel piccolo libro) da trasformarsi nell'officina stessa della mia sperimentazione letteraria.