

Looking back in anger. Bianciardi e le maschere della malinconia

Diego Varini

In una pagina di *Viaggio in Barberia* – il volume che raccoglie, nel 1969, il resoconto di un viaggio di tre settimane nell’Africa settentrionale (realizzato, nel settembre dell’anno precedente, per incarico della rivista “L’automobile”) –, Luciano Bianciardi scrive:

Il fatto è che più si va avanti con gli anni, più si campa di ricordi. In più c’è la pigrizia umana, per cui tendiamo a capire le cose per analogia. Una mente dialettica vedrebbe i contrari, non i simili. I contrari o gli opposti? O non addirittura i contraddittori. Nero e bianco. Nero e non nero. Nero e malinconia, questa è un ragionare per dialettica. Nero e grigio non fanno dialettica. Men che mai nero e nero. Non ci si muove d’un passo, ragionando in quel modo. Si resta fermi all’equazione $A=A$. (Bianciardi 2005: 1355).

Il passo suona parzialmente criptico, perché la pagina si vuole costruita come il monologo sentenzioso e ingorgato di un uomo in preda ai fumi dell’alcool (in uno sforzo di emulazione modellato sul precedente illustre del Malcolm Lowry di *Under the volcano*). Anche del proprio sentimento tragico della vita, uno scrittore come Bianciardi non sa parlare che in termini fondamentalmente autoparodici. In questa chiave si può percepire il senso della distinzione che lo scrittore istituisce fra ‘nero’ e ‘malinconia’ («questa è un ragionare per dialettica»). Se il nero è metafora del male interno alla storia, la malinconia si configura come una specie di coscienza storica del negativo: una disposizione d’animo strutturalmente conflittuale e ambivalente, in quanto legata alla fondamentale antinomia che presiede in Bianciardi al rapporto con la propria memoria.

Nel «gioco infinito della seconda mano» che presiede alla sua vocazione combinatoria di scrittore fondamentalmente *pasticheur* – osserva Carlo Varotti (2017: 249-50) – l'ultimo Bianciardi sembra ipotizzare un lettore disposto a inseguire, con la propria complicità ermeneutica, «le vie labirintiche di un complesso sistema citazionistico» intarsiato di allusioni, citazioni e altri rimandi intertestuali (*ibid.*). Nei termini di questa poetica, scrivere significa allora costitutivamente «riscrivere, estrarre e ripetere i frammenti di infiniti altri testi, secondo un processo di fittissima osmosi con l'attività professionale di Bianciardi traduttore» (Rinaldi 2005: 57); attivando ogni volta «un “doppio codice”, che fa convivere la fruibilità della lettera [...] con la possibilità di una lettura complessa, in cui lo scrittore (che fu lettore onnivoro) chiede al proprio lettore un'acuta cooperazione di decodifica», improntata alla decifrazione di un mobile e stratificato gioco allusivo (Varotti 2017: 17).

Parlando della malinconia di Baudelaire, Starobinski annotava come «spesso il malinconico sente che la sua risposta al mondo è in ritardo; di fronte allo spettacolo esterno che si accelera vertiginosamente, egli sente in sé una sorta di impedimento che lo immobilizza» (1990: 45). Questa drammatica asincronia è latente nel conflitto irresolubile fra due diverse concezioni temporali, che pongono in tendenziale contrapposizione la dimensione privata del tempo interiore agostiniano-bergsoniano (un tempo liquido, coscienziale, ineffabile) con l'aspetto pubblico e misurabile del tempo segnato dai calendari e dagli orologi, legato alla sua natura di codice regolatore della concreta vita sociale (Kern 1998). «What made me take this trip to Africa?» suonava la domanda di Saul Bellow all'inizio di *Henderson the Rain King* (2012: 1), un grande romanzo che Bianciardi aveva tradotto per Feltrinelli tanti anni prima, nel 1959, proprio nell'immediatezza della sua uscita. Ora, se prendiamo una pagina di *Viaggio in Barberia*, può essere interessante leggere:

Da un po' di tempo succede sempre così: mi levo fra le sei e le sette, zitto zitto mi vesto e me ne vado a giro, solo, per queste città di Barberia. Più di tutto mi piace il mercato, prima ancora che si

apra alla gente, con l'arrivo delle mercanzie, le ceste dei pomodori, delle melanzane, delle cipolle, le trecce d'aglio. Mi ci diverto. E vado avanti così, gobbo gobbo secondo il mio solito, strascicando i piedacci. (Bianciardi 2005: 1383)

A un primo livello di fruizione, il frammento racconta – in tono singolarmente elegiaco – di una passeggiata solitaria nelle strade deserte dell'algerina Tlemcen. Ma la prospettiva cambia, se il passo viene posto a confronto con una pagina bianciardiana di molti anni prima, prelevata dagli inferni metropolitani de *La vita agra*:

No, hanno ragione quelli che dicono che io sono rozzo, che non mi so muovere. È vero, io non so nemmeno camminare, e una volta mi arrestarono per strada, soltanto perché non so camminare. E poi mi licenziarono, per lo stesso motivo. [...] Io non cammino, non marcio: strascico i piedi, io, mi fermo per strada, addirittura torno indietro, guardo di qua e guardo di là, anche quando non c'è da traversare. Sorpreso in atteggiamento sospetto, diceva appunto al telefono quel maresciallo del buon costume, dopo che mi ebbe fermato, caricato sul furgone nero e portato in questura. (Bianciardi 2005: 653-54).

Un sintagma ("strascinare i piedi") funziona per il lettore da segnale esplicito, consentendo di mettere in stretta correlazione i due frammenti.

È come dire che l'origine della malinconia affonda, per Bianciardi, anzitutto in una condizione di spossessamento del tempo individuale, alienato nella dittatura del frenetico attivismo neoindustriale del secondo dopoguerra italiano. L'ineluttabilità del "progresso" tecnologico comporta in generale una traumatica ricaduta sul sensorio umano, determinando una tendenziale destrutturazione della memoria individuale e collettiva. In questa violenta accelerazione della realtà storica circostante (per tornare alla formula citata di Jean Starobinski), la malinconia è un sintomo inscritto in una precisa patologia sociale. Eppure qualcosa – nelle parole stesse di Bianciardi – segnala che la malinconia è insieme un abito temperamentale preesistente a qualunque fattore sociologico.

Lo si avverte nella pagina con la quale Bianciardi racconta – in un capitolo di *Viaggio in Barberia* – della decisione di portare in regalo al figlio Marcello decenne (costretto in albergo per un attacco di febbre) «un piccolo pugnoletto dal manico di legno»:

Gli servirà da tagliacarte, spiego. E lui di rimando mi chiede quali mai carte debba tagliare. Non fa mica il cartaiolo, lui! Ecco un'altra scoperta. Un bambino di dieci anni non può sapere che cosa sia un tagliacarte, perché ormai i libri si confezionano tutti già tagliati. Libro intonso, ecco un'espressione ormai priva di significato. Carta assorbente, altra parola quasi desueta, dopo il gran diffondersi delle penne a sfera. E delle macchine per scrivere. Scaldino. Gazzosa con pallina. Sfrombola. Qua si diventa vecchi. E cominciamo a capire che questa scorribanda in Barberia è anche un viaggio nella memoria. Cioè nell'infanzia. (Bianciardi 2005: 1386).

La malinconia – scriveva Giorgio Agamben – «fa apparire come perduto un oggetto inappropriabile» (1977: 25-26). In questo senso, essa può diventare sinonimo di una nostalgia senza oggetto, simile a quella tragica «nostalgia di un altrove assoluto» della quale parlava Jean-Pierre Vernant (1998: 5), ovvero genericamente al senso di una perdita non meglio precisata, evocato da Freud nelle pagine di *Lutto e malinconia* (1978):

Ma al di là (o al di qua, come preferite) del viaggio fisico per deserti, oasi, campagne e città, c'è stato il viaggio nella propria infanzia, che ciascuno di noi ha forse inconsapevolmente compiuto, patendo d'una sottile nostalgia e di un'inconfessata pietà verso se stesso. E finalmente c'è stato il viaggio nella libertà. (Bianciardi 2005: 1427).

Chiedersi quale «libertà» si attui nel recupero della propria infanzia è abbastanza semplice, se appena si riaprono le pagine della *Vita agra* in cui il profetismo del Marcuse libertario di *Eros e civiltà* viene piegato ad un feroce e sardonico trattamento caricaturale (per citare appena qualche passaggio: «il problema del tempo libero non si porrà più, essendo la vita intera una continua distesa di tempo libero.

[...] cessato ogni rumore metalmeccanico, suonerà dovunque la voce dell'uomo e della bestia. [...] non essendovi mezzi meccanici di locomozione, ci sposteremo a dorso d'asino o a piedi, e questo favorirà l'irrobustimento dei corpi, con immediati vantaggi fisici ed estetici»; Bianciardi 2005: 701). Il rifiuto della storia presenta i caratteri di una grottesca regressione in una condizione di sognata irresponsabilità. Per dirla con Norman O. Brown, il cui fondamentale *Life against Death* segnò un momento capitale nella riflessione psicoanalitica degli anni Sessanta, semplicemente: «le cure dei genitori fanno dell'infanzia un periodo di privilegiata libertà dal dominio del principio di realtà, e così permettono e incoraggiano la precoce fioritura, in un'atmosfera irrealistica, della sessualità infantile e del principio di piacere» (Brown 1978: 135). Principio di piacere (evasione, sogno) contro principio di realtà (mondo storico): il conflitto ripugna alla coscienza politica di Bianciardi, come materia sostanzialmente bovaristica.

Per restituire alla dicotomia la sua autentica dimensione tragica, occorre riformularne i termini sulla scorta di quanto Klibanski, Panofsky e Saxl – in una pagina di *Saturno e la malinconia* – scrivono per illuminare il nesso problematico di melanconia e umorismo nei secoli moderni:

Sia il melanconico che l'umorista si nutrono della contraddizione metafisica tra finito e infinito, tempo ed eternità, o comunque si voglia chiamarla. Entrambi hanno in comune la caratteristica di ottenere insieme piacere e dolore dalla coscienza di questa contraddizione. Il melanconico soffre anzitutto della contraddizione tra tempo e infinito, pur attribuendo, contemporaneamente, un valore positivo al suo dolore *sub specie aeternitatis* in quanto sente che proprio attraverso la sua malinconia partecipa dell'eternità. L'umorista invece è anzitutto divertito della stessa contraddizione, ma nello stesso tempo depreca il suo divertimento *sub specie aeternitatis*, in quanto si rende conto di essere incatenato per sempre alla realtà temporale. Di qui si può comprendere come nell'uomo moderno l'umorismo, col suo senso della limitazione dell'Io, si sia sviluppato insieme con quella melanconia che aveva finito con l'essere un senso

esaltato dell'Io. Anzi, si poteva fare dell'umorismo sulla melanconia stessa, e così facendo evidenziarne anche di più gli elementi tragici. Ma si comprende anche come, una volta che questa forma di melanconia venne ad essere chiaramente definita, il frivolo uomo di mondo se ne sia servito come di un facile mezzo per nascondere la sua vacuità e, così facendo, abbia prestato il fianco alla derisione, in fondo altrettanto facile, dell'autore di satire. In questo modo, accanto al melanconico tragico come Amleto, si ebbe fin dagli inizi la figura comica del "melanconico alla moda" come lo Stephen di *Every Man in his Humour*, che voleva "imparare" la melanconia come s'impara un gioco o un ballo: "Avete uno sgabello per starci seduto melanconicamente? ... Cugino, va bene? Sono melanconico abbastanza?". Però la sintesi più perfetta di pensiero profondo e tristezza poetica si ha quando il vero umorismo viene reso più intenso dalla malinconia; o, rovesciando il discorso, quando la vera melanconia è trasfigurata dall'umorismo: cioè quando uno che a prima vista si giudicherebbe un ridicolo melanconico alla moda è invece un vero melanconico nel senso tragico, salvo che è abbastanza saggio da farsi gioco del suo *Weltschmerz* in pubblico, creandosi così un'armatura per proteggere la sua sensibilità. (Klibanski-Panofsky-Saxl 1983: 222).

Tutte le volte che Bianciardi si trova di fronte a questa «contraddizione metafisica tra finito e infinito», immediatamente il contenuto tragico della dicotomia viene sottoposto ad un abbassamento di natura straniante e comica: come avviene emblematicamente, nella passeggiata mattutina di Tlemcen alla quale abbiamo fatto in precedenza riferimento (Bianciardi 2005: 1383), allorquando la mitologia malinconica e insigne del *flanêur* (monumentalizzata in letteratura dalla doppia ratifica di Charles Baudelaire e di Walter Benjamin) viene trasposta dai *passages* parigini alle strade di una *casbah* algerina, in una riappropriazione del tempo resa possibile da un sostanziale vuoto o vacanza della storia.

«Fondamento dell'ironia – scrive Northrop Frye – è il fatto che la realtà delle cose non ha niente a che vedere con i nostri desideri al riguardo. Contro tale discrepanza la tragedia compie uno sforzo eroico,

e subisce uno scacco; dopo di che si viene a patti con l'ironia, ridimensionando le proprie esigenze» (1986: 45). In una realtà avvertita costitutivamente come degradazione e parodia, la conversione della malinconia tragica in materia di riso assume nella narrativa di Bianciardi – almeno a partire dalla fine degli anni Cinquanta – i caratteri di un'operazione volta a testimoniare una specie di cordoglio e di lutto storico: la sopravvenuta “morte della tragedia” è, essa stessa, una tragedia, come spiega esplicitamente uno degli alter-ego romanzeschi di Bianciardi – il Marcello Bianchi de *L'integrazione* – riflettendo nel 1960 sul paesaggio umano della Milano neo-industriale (ormai nel pieno del cosiddetto *boom*):

Guardali in faccia: stirati, con gli occhi della febbre, dimentichi di tutto tranne che dei soldi che ci vogliono ogni giorno, e che servono soltanto quanto basta per stare in piedi, per lavorare, trottare ancora, e fare altri soldi. Un giro vizioso. E la tragedia sta proprio nel fatto che di questo loro non si avvedono, che si ritengono dei privilegiati. Ascoltali, provocali, e sentirai la sicumera di questa gente, solo perché abita nella grande città. Questi sono i ceti medi italiani, avviliti dal padrone, e insieme sollecitati a muoversi nella direzione che più fa comodo al padrone. Neanche i loro bisogni sono genuini: pensa la pubblicità a fabbricarglieli, giorno per giorno. Tu vorrai il frigorifero, dice la pubblicità, tu la macchina nuova, tu addirittura una faccia nuova. E loro vogliono quel che il padrone impone, e credono che sia questa la vita moderna, la felicità. Sgobbano, corrono come allucinati dalla mattina alla sera, per comprarsi quello che credono di desiderare; in realtà quello che al padrone piace che si desideri. [...] La civiltà americana moderna è come una grande macchina a gettone, tragica, che ti inghiotte, ma almeno qualcosa ne esce fuori. Qui invece tu non hai l'America, ma l'americanismo semmai, una copia cioè che riprende del modello solo gli aspetti negativi, senza darti nulla in cambio. Qui non c'è nemmeno tragedia, mi capisci? (Bianciardi 2005: 490).

A quale sopravvenuta 'impossibilità della tragedia' il discorso del personaggio bianciardiano allude? La severa ed accigliata requisitoria

politica che Marcello Bianchi impartisce al fratello si muove, ancora una volta, in uno spazio parzialmente invalidato da un'ipoteca comicizzante: è un discorso accesamente intonato a una volontà di critica integrale della società dei consumi, incline a recepire – in una prospettiva ideologica di sinistra tradizionale – le più recenti proposte della sociologia americana di quegli anni (per esempio, un contributo innovativo e fondamentale come *The Hidden Persuaders* di Vance Packard); ma si tratta – contemporaneamente – di un discorso inscritto appunto in una cornice cronotopica grottesca, all'uscita da una casa di tolleranza governata da una «sorvegliante» che «seduta su di una specie di podio [...] incitava la gente a salire, insultava persino i più restii, chiamandoli smidollati» e «minacciava di buttar fuori tutti», dopodiché «trascorsi dieci minuti spegneva la luce e ordinava di sgombrare» (Bianciardi 2005: 488). Lamentando una impossibilità milanese della tragedia («qui non c'è nemmeno tragedia, mi capisci?»), il personaggio di Bianciardi pensa verosimilmente a un riferimento romanzesco come *An American Tragedy* di Theodore Dreiser, uscito nel 1925 ma poi rilanciato – in anni più recenti – dalla trasposizione cinematografica realizzata da George Cukor con *A place in the sun* (1952). È un'idea piuttosto manichea e astratta del conflitto sociale, che contrappone la stagnazione italiana a un'immagine ancora sostanzialmente ottocentesca della giovane nazione americana (un luogo nel quale – come nel grande affresco romanzesco di Dreiser – persino il crimine può funzionare da fattore di potente rimescolamento delle classi sociali). Ora, Marcello Bianchi è un alter-ego opacizzato che Bianciardi scaccia idealmente da sé: consegnandolo verso la fine del romanzo al suo destino di piccolo-borghese integrato, nella stessa misura in cui il fratello Luciano Bianchi manifesta i segni di una claustrofilia patologicamente misantropica e asociale. È suggestivo credere che Bianciardi – nel concepire i termini di questo ritratto angosciosamente diffranto – avesse fatto in tempo a ragionare sulle parole di Aldous Huxley in *Brave New World Revisited* (uscito negli Stati Uniti nel '59, e presto tradotto – nei mesi successivi – dallo scrittore grossetano per Mondadori):

Durante i suoi storici esperimenti sul riflesso condizionato, Ivan Pavlov scoprì che gli animali da laboratorio, soggetti a una prolungata tensione fisica o psichica, mostrano tutti i sintomi del collasso nervoso. Poiché non intende più far fronte a una situazione intollerabile, il cervello di questi animali, per così dire, sciopera: o smette senz'altro di lavorare (il cane perde coscienza), o ricorre al sabotaggio (il cane assume una condotta non realistica, o mostra sintomi fisici che in un essere umano noi definiremmo isterici). (Huxley 1991: 286).

Ora, è però interessante osservare quanto proprio ne *L'integrazione* cominci ad affacciarsi, entro il laboratorio creativo di Bianciardi, quella specie di equiparazione fra realtà e allucinazione che è uno dei sintomi inequivocabili dello scacco patito dallo scrittore, nel suo tentativo di investire la politica di un'ansia palingenetica e rinnovatrice (trovando risposta sul terreno della vita sociale alla malinconia per la finitezza e parzialità del tempo). Nei «fatti di piazza Ungheria» (Bianciardi 2005: 553), lo scrittore allude in forma straniata – attraverso l'invenzione di un toponimo di fantasia – alla vicenda dell'invasione sovietica di Budapest (nei giorni dell'autunno 1956): una tragedia che determina anche per lo scrittore una dolorosa e definitiva disillusione politica.

È un altro illuminante esempio di quanto la misura del comico e dell'ironia implichi, in Bianciardi, un camuffamento e una sostituzione del tragico denegato. Questa coazione al riso sottende del resto una valenza atrabiliare – rimandando in Bianciardi a quel dato fisiologico che la tradizione ippocratica insegnava a riconoscere come il tratto caratterizzante del temperamento malinconico –: è un comico che produce un riso senza gioia, fundamentalmente sarcastico e grottesco, carico di tutti quegli aspetti di natura compensatoria e pseudo-risarcitoria, illuminati ampiamente da Ernst Kris, alla metà del Novecento, nelle pagine delle sue celebri *Ricerche psicoanalitiche sull'arte* (1988). In aperta opposizione rispetto alla canonica formulazione aristotelica, si tratta di un comico che interviene esattamente in corrispondenza di un dolore. Nel romanzo più celebre e fortunato di Bianciardi – *La vita agra* (1962) – l'antefatto tragico della vicenda (semi-autobiografica) narrata dallo scrittore investe come noto un

avvenimento tristemente reale della cronaca italiana di quell'immediato dopoguerra: il crollo della miniera di Ribolla, nel grossetano, il 4 maggio 1954, a seguito di una esplosione di grisù. Una strage di operai, originata e resa possibile da una condotta gravemente negligente e dolosa dei vertici dell'azienda; sostanzialmente un crimine rimasto impunito, che il protagonista della *Vita agra* immagina di vendicare attraverso un contrappasso, facendo esplodere con il tritolo il grattacielo milanese nel quale ha sede la società proprietaria della miniera. La premessa tragica (l'esplosione della miniera, la strage dei lavoratori) genera una risposta comicizzante (perché palesemente irragionevole e implausibile): il bibliotecario grossetano, che aveva sognato di farsi bombarolo e agente vendicatore dei morti di Ribolla, *esplode* al contatto con la realtà metropolitana in cui finisce prigioniero, scontando giorno dopo giorno nella pratica del lavoro intellettuale – come traduttore pagato a cartella – una forma inedita di nuova alienazione. È un naufragio dentro le parole, tragico nella premessa (se implica un dato di disillusione politica: la misurazione dell'impossibilità fattuale di ogni rigenerazione dell'equità sociale), ma risolto *sub specie comica* con le armi della satira, del *pastiche*, dell'enumerazione e dell'accumulo catalogatorio, persino del gioco metalinguistico sotteso all'*incipit* straniante del romanzo – con la sua evocazione di uno spazio fisico claustrofobico, la biblioteca Braidense, nel quale l'elucubrazione filologica e la dissertazione etimologica prendono il posto lasciato vuoto da una impossibilità di relazione politica e in senso lato umana con il mondo di fuori. Una dissociazione tra *res* e *verba* che si traduce in propellente indirizzato ad una continua deformazione in senso espressionistico della realtà, sotto la spinta di una dolorosa tensione nevrotica, come in Gadda: patrono ideale di quella neo-avanguardia italiana nel cui orizzonte Giorgio Manganelli muoverà i primi passi, uscendo a stampa, nel 1964, con una folgorante *Hylarotragoedia* (un titolo emblematico di una complessiva temperie culturale). Mentre da una prospettiva di marxismo critico, anche proprio Edoardo Sanguineti – il capofila del *Gruppo 63* – veniva ragionando in quegli stessi anni della propria esperienza di scrittura inventiva, inaugurata nel '56 con *Laborintus*, inquadrandone la

mescidanza di gergalità sublime, contaminazioni poliglote, inserti glossolalici e *sermo cotidianus* nel segno di quello che Sanguineti chiamava – sintomaticamente – «un esaurimento storico» (2013: 539). Il presupposto di una comune istanza neo-sperimentalistica, fondata sul riuso di codici e linguaggi in chiave di programmatico straniamento, rendeva possibile – nell’ottica accesa e militante di uno studioso come Guglielmi (1965), in tutti i versi organico al *Gruppo 63* – la momentanea cooptazione dell’autore della *Vita agra* dentro l’orizzonte italiano della Neo-Avanguardia: forzando i termini di una contemporanea e forse più decisiva distanza biografica (leggibile nel disinteresse con il quale Bianciardi scelse di mantenersi estraneo alle elaborazioni e alle iniziative pubbliche del *Gruppo 63*).

Insieme è plausibile, anzi abbastanza probabile, che il procedimento di romanzesca refertazione della crisi di identità del *personaggio-uomo* – per dirla con l’insegna celeberrima di Giacomo Debenedetti (1970) – nel suo incontro con i labirinti della condizione urbana, in un tempo che già prelude agli spaesamenti di una condizione compiutamente postmoderna, quel procedimento trovi la sua sanzione per Bianciardi in un panorama non soltanto, o non precipuamente, italiano. Conviene pensare innanzitutto – sul fronte della narrativa americana del medio Novecento – a uno scrittore come Saul Bellow, del quale abbiamo già richiamato il ruolo di stimolo decisivo inaugurato per Bianciardi dall’incontro con le pagine di *Henderson, the Rain King* (Prampolini 2000). Nei successivi dodici anni, dal 1959 fino alla precoce morte avvenuta nel ’71, Bianciardi non cesserà mai di fare menzione di quell’incontro con Bellow nei termini di un’esperienza singolarmente entusiasmante e gratificante: il lavoro di Saul Bellow comincia ad offrire una risposta problematica e profonda, sul terreno del romanzo, al grande tema inaugurato in sede extra-letteraria, nel campo degli studi sociologici, da un libro capitale come *La folla solitaria* di David Riesman, saldamente vivo e sollecitante nell’orizzonte intellettuale di Bianciardi (Varotti 2017: 119) a partire dall’uscita della prima traduzione italiana (presso il Mulino, nel ’56). Per dirla con un interprete precocemente acuto, in Italia, della narrativa di Saul Bellow: «non è un caso – scriveva Francesco Binni – che la

situazione narrativa che non cessa di ricorrere nell'opera belloviniana nel suo complesso sia quella in cui l'occhio del narratore segue con lucido realismo il disintegrarsi di un uomo sotto la spinta di agenti esterni (messi in moto dall'isolamento, e dall'incomunicabilità) e lo ricostruisce poi immaginativamente reintegrando l'io isolato nell'ipotesi immaginativa di una ricca comunità umana» (Binni 1974: 100).

Una specie di fondamentale generativo archetipo, nel quale Bianciardi poteva misurare – a un tempo – il segno drammatico di una destrutturazione della coscienza individuale, terremotata da una conflagrazione dei cronotopi, dei rapporti di consequenzialità temporale e dei nessi logico-memoriali entro una psiche sottoposta a traumi e continue torsioni centrifughe, ma insieme l'anelito a una risoluzione della mimesi su un piano di maggiore e più integrale temperatura veritativa: se, per rifarsi al Gadamer di *Verità e metodo – mimesis* non significa solo e banalmente 'imitazione', ma in senso più allargato e pregnante 'riconoscimento' e 'incremento di conoscenza' (come evidenza, da ultimo, Casadei 2000: 39).

Se citiamo da un programma enunciato da Bellow – in forma quasi epigrafica – entro le pagine di *Herzog* (1964), il problema diventava in fondo quello di comprendere

for instance, what it means to be a man. In a city. In a century. In transition. In a mass. Transformed by science. Under organized power. Subject to tremendous controls. In a condition caused by mechanization. After the late failure of radical hopes. In a society that was no community and devalued the person. Owing to the multiplied power of numbers which made the self negligible (Bellow 1976: 417).

Bianciardi – nel momento in cui capitò a leggere queste righe – ebbe a scorgervi plausibilmente un nesso folgorante e immediato con la diagnosi formulata anni prima – dal sociologo Riesman – sull'eziologia dell'angoscia entro le società cosiddette avanzate, legata alla scomparsa di ogni «contrasto fra privato e pubblico, perché il primo è diventato una semplice apparenza del secondo, perché l'essere

coincide col sembrare, nel superconformismo realizzato da una cultura di massa. E quando il successo coincide con l'approvazione, [...] quando il mondo oggettivo si sfalda ed è ridotto alla sua apparenza, perché sono i giudizi degli altri a dargli una consistenza, restano solo le parole, un consumo enorme di parole scaricate di ogni significato reale; e l'anonima tirannia del conformismo dispone dell'esistenza quotidiana dell'uomo» (Riesman 1956: IX-X).

In questa visione tragica di un pianeta fattosi ormai inabitabile per (comico) parossismo di emulazione gregaria dei suoi abitanti, Bianciardi faceva intervenire frattanto – sovrapponendoli – altri autori di area anglosassone, la cui frequentazione riesce mediata o incoraggiata dalle quotidiane fatiche del traduttore: singolarmente consentaneo, più di tutti, anche per un dato generazionale di sostanziale comunanza anagrafica, il John Osborne di *Look back in anger* (Osborne che Bianciardi ha occasione di tradurre, nel '61 per Guanda, in un volume bizzarramente intitolato *Narratori della generazione alienata. Beat Generation e Angry Young Men*), senza dire dell'Henry Miller di *Tropic of Cancer/Tropic of Capricorn* (tradotto per Feltrinelli, nel '62, in un'edizione avventurosamente semiclandestina per ostacoli di censura).

La malinconia, il sentimento tragico bianciardiano della vita, si dibattono in una specie di aporia drammatica: non si può tornare indietro (ai codici della società contadina, con i suoi orizzonti angusti ma rassicuranti, perché in qualche modo antropocentrici); non si può arretrare, ma non si può nemmeno avanzare (nel tempo in cui l'insignorirsi della tecnica fabbrica un totalitarismo subdolo, avvelenando alle radici la possibilità della vita). Non se ne esce, se non per evocazione di una prospettiva utopica: è quella che Bianciardi scopre infine da ultimo, sconcertante, nel gigantesco castello di *The Sot-Weed Factor*, davanti all'incontro suo di traduttore italiano con John Barth (nel '68). Sono i mesi in cui Bianciardi tiene in gestazione il libro suo più audace e sperimentale, almeno nel senso della definitiva destrutturazione di ogni linearità diegetica e verisimiglianza narrativa: quel testamentario *Aprire il fuoco* nel quale la vicenda storica delle Cinque giornate di Milano – ripercorsa attraverso meccanismi parodici

fondati su un ipotesto indichiarato, i *Ricordi di gioventù* del patriota risorgimentale Giovanni Visconti Venosta – si mescola alla narrazione di una fallita insurrezione di fantasia, tentata e abortita nel 1959 della Milano alle soglie del *boom*. È una specie di capriccioso ordigno mosso sul registro a più riprese ricorrente del vaniloquio: nel segno di una sostanziale demistificazione, a un tempo, della verità del mondo e della possibilità di conoscerlo. La fuga a ritroso nel tempo, attraverso la ricreazione di un passato di pura fantasia, è quella che John Barth poteva avergli insegnato: sbalzandosi in un Seicento di fantasia, nel quale riscrivere in forma di imitazione parodica (fra molto altro) i diari del primo governatore della Virginia (John Smith), oppure affidare il ruolo di protagonista ad uno svagato giovane di enciclopedica erudizione, Ebenezer Cooke, un protagonista abulico che ambisce a scrivere un grande poema didascalico ma che si aggira per le centinaia di pagine del romanzo come una presenza fondamentale scontornata e fantasmatica.

... the variety of temperaments and characters that he observed at Cambridge and in literature was as enchanting to him as the variety of life-works, and as hard to choose from among. He admired equally the sanguine, the phlegmatic, the choleric, the melancholic, the splenetic, and the balanced man, the fool and the sage, the enthusiast and the stick-in-the-mud, the talkative and the taciturn, and, most dilemmal of all, the consistent and the inconsistent. Similarly, it seemed to him as fine a thing to be fat as to be lean, to be short as tall, homely and handsome. To complete his quandary – what is probably an effect of the foregoing – Ebenezer could be persuaded, at least notionally, by any philosophy of the world, even by any strongly held opinion, which was either poetically conceived or attractively stated, since he appeared to be emotionally predisposed in favor of none. It was as pretty a notion to him that the world was made of water, as Thales declared, as that it was air, *à la* Anaximines, or fire, *à la* Heraclitus, or all three and dirt to boot, as swore Empedocles; that all was matter, as Hobbes maintained, or that all was mind, as some of Locke's followers were avowing, seemed equally likely to our poet... (Barth 2016: 11).

Sono gli elementi di stupefazione angosciosa di Lord Chandos, nel Seicento di fantasia evocato da Hoffmannsthal all'inizio del Novecento. In John Barth essi prendono una dimensione ludica, ponendo le basi del postmoderno: ma in Bianciardi la perdita del senso del reale e del nesso di referenza fra le parole e le cose è anche e soprattutto rimpianto – quand'anche risolto «nelle forme di un nichilismo irridente, che non esclude l'esibizione di un antintellettualismo sornione e fintamente ingenuo» (Varotti 2017: 21) – per un tempo perduto in cui la letteratura era stata un modo di configurare un progetto di sistemazione e riordino, davanti alla disperante polisemia del mondo.

Bibliografia

- Barth, John, *The Sot-Weed Factor. A novel* (1960), Dublin, Dalkey Archive, 2016.
- Bellow, Saul, *Henderson the Rain King* (1959), Ed. Adam Kirsch, New York, Penguin Books, 2012.
- Bellow, Saul, *Herzog* (1964), New York, Viking Press, 1976.
- Bianciardi, Luciano, *L'antimeridiano. Tutte le opere*, Eds: Massimo Coppola – Alberto Piccinini, Milano, Isbn ExCogita, 2005.
- Binni, Francesco, *Narrativa americana degli anni Sessanta*, Torino, Eri Edizioni, 1974.
- Brown, Norman Oliver, *La vita contro la morte. Il significato psicoanalitico della storia* (1959), Milano, Adelphi, 1978.
- Casadei, Alberto, *Romanzi di finisterre. Narrazione della guerra e problemi del realismo*, Roma, Carocci, 2000.
- Debenedetti, Giacomo, *Il personaggio-uomo*, Milano, Il Saggiatore, 1970.
- Freud, Sigmund, *Lutto e malinconia* (1917), in Id., *Metapsicologia*, Bollati Boringhieri, Einaudi, Torino, 1978.
- Frye, Northrop, *Tempo che opprime, tempo che redime. Riflessioni sul teatro di Shakespeare*, Bologna, Il Mulino, Bologna, 1986.
- Guglielmi, Angelo (ed.), *Vent'anni di impazienza. Antologia della letteratura italiana dal '46 ad oggi*, Feltrinelli, Milano, 1965.
- Huxley, Aldous, *Ritorno al mondo nuovo* (1959), in Id., *Il mondo nuovo. Ritorno al mondo nuovo*, trad. it. Lorenzo Gigli e Luciano Bianciardi, Milano, Mondadori, 1991.
- Kern, Stephen, *Il tempo e lo spazio: la percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2007.
- Klibanski, Raymond - Panofsky, Erwin - Saxl, Fritz, *Saturno e la malinconia. Studi di storia della filosofia, religione e arte*, Torino, Einaudi, 1983.
- Kris, Ernst, *Ricerche psicoanalitiche sull'arte* (1952), Pref. di Ernst Gombrich, Torino, Einaudi, 1988.

- Prampolini, Gaetano, "Bianciardi traduttore di narrativa americana: *Alla catena* di Harvey Swados e *Il re della pioggia* di Saul Bellow", *Carte su carte di ribaltatura. Luciano Bianciardi traduttore. Atti del Convegno (Grosseto, 24-25 ottobre 1997)*, Ed. Luciana Bianciardi, Firenze, Giunti, 2000: 60-84.
- Riesman, David, *La folla solitaria* (1950), Bologna, Il Mulino, 1956.
- Rinaldi, Rinaldo, "«Quel dissennato scavare». Bianciardi e la scrittura del discontinuo", *La parola e il racconto. Scritti su Luciano Bianciardi*, Ed. Carlo Varotti, Bologna, Bononia University Press, 2005: 53-64.
- Sanguineti, Edoardo, "Poesia informale?" (1961), *Gruppo 63. Critica e teoria*, Eds: Renato Barilli - Angelo Guglielmi, Milano, Bompiani, 2013: 539-41.
- Starobinski, Jean, *La malinconia allo specchio: tre letture di Baudelaire*, Pref. di Yves Bonnefoy, Milano, Garzanti, 1990.
- Varotti, Carlo, *Luciano Bianciardi, la protesta dello stile*, Roma, Carocci, 2017.
- Vernant, Jean Pierre - Vidal-Naquet, Pierre, *Saggi su mito e tragedia* (1986), Ed. Gloria Vatta, Torino, Einaudi, 1998.

L'autore

Diego Varini

Professore a contratto di "Letteratura Generale" all'Università di Parma. Studioso del Barocco e del Novecento. Ha pubblicato sul primo versante una monografia sul Cavalier Marino (*I rovesci della pace. Prospezioni per un Marino politico*, 2004) e in ambito contemporaneistico un volume sul romanzo italiano del secondo Novecento (*La cattedrale offesa. Moravia - Ottieri - Testori*, 2014).

Email: diego.varini@unipr.it

Diego Varini, *Looking back in anger. Bianciardi e le maschere della malinconia*

L'articolo

Data invio: 15/05/2017

Data accettazione: 30/09/2017

Data pubblicazione: 30/09/2017

Come citare questo articolo

Varini, Diego, "Looking back in anger. Bianciardi e le maschere della malinconia", *Maschere del tragico*, Eds. C. Cao, A. Cinquegrani, E. Sbrojavacca, V. Tabaglio, *Between*, VII.14 (2017), <http://www.betweenjournal.it/>