

Narrare in verticale

Ovvero sulla qualità eretica della scrittura di Emanuele Tonon

- Con *La luce prima*, preghiera innalzata alla mamma perché si eterni nella Madre Universale, Emanuele Tonon porta a compimento il progetto di "romanzo trinitario" intrapreso con la doppia anta de *Il nemico*. La materia intima e così prossima alla vicenda dell'uomo convive, nell'intera opera dell'autore, con una tensione alla ricerca del senso che è insieme letteraria e filosofica: una tensione che suggerisce di seguire il vettore della scrittura e interrogare alcune proprietà specifiche del suo orientamento verticale.

di **Serena Di Lecce**
serena.dilecce@email.it

Quello che mi hai lasciato è questa nuova lingua che non si parla, questa reiterazione di gesti. La lingua che parlano gli annegati, la lingua dei pesci.

Il nemico. Sotto il sole di Lucifero

Ho questa fantasia di dire alla gente qualche cosa ogni tanto, io che ho imparato l'obbedienza del silenzio alla scuola magistrale della mia sposa muta.

Il nemico. L'amore al tempo delle catacombe

Io sono il nemico, è in me che si compie la tua storia, io sono il figlio che ti ha abbandonato e tu, per troppo amore, hai fatto altrettanto, all'improvviso. Siamo fuori dalla redenzione, mi resta solo un ricordo vago della tua voce, aspetto che il tempo la sopprima del tutto, quella voce, ti sentirò nel silenzio, avremo le bocche cucite per l'eternità.

La luce prima

A chi abbia già avuto occasione di affrontare la lettura di Emanuele Tonon e – a libri chiusi, accostati l'uno all'altro – si accinga a sollecitare un dialogo tra le sue opere, nella bianca sobrietà della veste di ISBN può accadere che balzi all'occhio l'indicazione in corpo minore del genere letterario di riferimento: "romanzo eretico", dice la copertina de *Il nemico* (2009); "romanzo", ribadisce il frontespizio de *La luce prima* (2011).

Intanto, chi conosca la struttura interna de *Il nemico* sa bene che in realtà i romanzi "eretici" da censire sono due: il romanzo del Padre e il romanzo del Figlio. Nella prima "anta" del libro si mette in scena un «orrore che non si presta a essere raccon-

tato», ovvero la morte lenta di papà Settimo, operaio. Ne vediamo ricostruita l'esistenza a brani, se non proprio a brandelli, sullo sfondo del Friuli orientale e della dimensione mostruosa e "incantata" che ha il suo epicentro nel cosiddetto triangolo della sedia. Vi ritroviamo il rapporto coatto con la macchina infernale e malsicura, il ritmo di una vita intera scandita dal suono della sirena e da un orologio di fabbrica a tal punto invasivo che si spinge a cronometrare la durata delle minzioni. Quella di Settimo è una morte lunga, che coincide con la sua stessa esistenza: il rituale quotidiano della gamella nello spogliatoio-mensa-cesso, i tagli e le mutilazioni fisiche, sarebbero dunque solo stigmate mute, rivelazioni di null'altro che non sia l'orrore di una vita protesa alla morte, e per giunta a una morte che «non è maestosa» nel suo compiersi tra catarro e rantoli al terzo piano dell'ospedale di Gorizia? No: occorre stabilire un «nuovo, definitivo canone» che definisca e legittimi la specifica santità di Settimo, l'operaio friulano di una fabbrica di sedie, morto di cancro.

Ma siamo sotto il sole di Lucifero. Qui il padre, impegnato a morire per tutta la vita, non ha avuto il tempo di lasciare tracce significative del suo passaggio: solo poche carte, cicatrici, diari; poi un Benelli, alcuni dipinti naif, un paio di scarpe da ginnastica messe da parte in attesa di tempi migliori, che non sono mai arrivati. E ancora questo figlio spretato, che in un'altra vita ha somministrato il corpo divino nell'ostia consacrata, questo irriducibile invocatore che prega ancora le cose di assumere un senso dentro di sé, invano:

Io studiavo il suo corpo, le sue cicatrici con la passione precisa di un teologo: cioè cercavo i segni di Dio nella sua carne tutta sbregata. Ne ho trovati, ma erano segni che qualunque teologo bollerebbe come eretici, come segni del niente, del demoniaco del mondo. Il corpo di mio padre era l'esatta manifestazione di Dio nel mondo: niente [Tonon 2009, 12].

Lo spazio in cui l'Io raddomante e il padre mancato alla felicità (e al senso) s'incontrano è un limbo *post mortem*, dove ogni segno è muto, è sfinito. La comunicazione è interrotta e la narrazione non può darsi nella sua forma lineare, orizzontale, di ricongiungimento tra i diversi punti disseminati s'un piano fino alla ricostruzione complessiva di una storia. Potrebbe tornare alla memoria, per contrasto, la riflessione pasoliniana che tra le pagine di *Empirismo eretico* affronta il tema del montaggio cinematografico e della sua linearità sintetica, investita del compito di dare un corpo alla semiologia del reale. Secondo Pasolini, come ricordiamo, il montaggio è la tecnica che sussume i singoli segmenti della realtà colta in soggettiva – segmenti estremamente significativi perché sintetizzati in chiave metonimica – e li coordina in una sorta di economia grammaticale che renda finalmente tutti i sintagmi comprensibili e completi, attribuendo loro, nella consequenzialità, un senso che altrimenti si stenterebbe a riconoscere. Perché questa coordinazione avvenga, è però necessaria la mediazione di un "narratore" disposto «a cogliere e riprodurre la fuggente e poco affabile realtà», e a coglierla specialmente nel suo punto terminale, perché la morte è in Pasolini una condizione privilegiata che si dà, appunto, per narrare:

È dunque assolutamente necessario morire, perché, finché siamo vivi, manchiamo di senso, e il linguaggio della nostra vita (con cui ci esprimiamo e a cui dunque attribuiamo la massima importanza) è intraducibile: un caos di possibilità, una ricerca di relazioni e di significati senza soluzione di continuità. La morte compie un fulmineo montaggio della nostra vita: ossia coglie i suoi momenti veramente significativi (e non più ormai modificabili da altri possibili momenti contrari o incoerenti), e li mette in successione, facendo del nostro presente, infinito, instabile e incerto, e dunque linguisticamente non descrivibile, un passato chiaro, stabile, certo, e dunque linguisticamente ben descrivibile (nell'ambito appunto di una *Semiologia Generale*). Solo grazie alla morte, la nostra vita ci serve ad esprimerci [Pasolini 2001. 1561].

Ora, sebbene la voce de *Il nemico* si trovi a raccontare dopo la scomparsa del padre, al capezzale di un'esistenza improvvisamente trasformata in "passato", la morte di papà Settimo non ha affatto risarcito la sua vita assurda di un senso latente. A mancare, si badi, non è la volontà "narrativa" di una ricomposizione ultima, bensì — appropriandoci ancora delle categorie pasoliniane — a essere del tutto assente è il senso primario dei singoli sintagmi da sottoporre, postumi, al montaggio. Se pure al padre è dato di narrarsi solo per l'interposta presenza degli oggetti, il Benelli, le cicatrici, la segatura, le scarpe da ginnastica, la fabbrica non hanno alcun potere di significazione «sotto il sole di Lucifero»: un mutismo intollerabile, che è uno dei nomi possibili del Male, avvolge tutto e impedisce alle poche tracce di riorganizzarsi in una linearità definitiva.

Cosa resta allora in potere di questo speciale tipo di narratore, che percepisce il vuoto semiotico delle cose, e che, per trascrivere fino in fondo una realtà dove il dolore non significa altro che se stesso, ha dovuto apprendere la «lingua degli annegati, la lingua dei pesci»? Da una parte egli può, anzi deve, individuare con precisione il Nemico, il responsabile ultimo di questo svuotamento irredimibile: un Dio fiacco, invisibile, inutile e cieco, che ha perso la sua battaglia contro il Male, ovvero contro l'assenza di significato, e ora aleggia invocato rabbiosamente negli stati abnormi dell'Io, talvolta con la complicità del vino, talvolta del Tavor.

D'altro canto, però, il narratore deve, anzi può, sostituirsi al Nemico. L'abbiamo già visto impegnato nella rifondazione di un nuovo canone per la santificazione di Settimo, nella ricostruzione assoluta e commossa del Male inferito dai dettagli, che ha avuto come esito il disperato accesso a «una lingua perfetta, l'unico vero speranza, questo silenzio». Nella seconda parte de *Il nemico*, quella che dà il nome al libro, l'operazione è decisamente più complessa: innanzitutto siamo in uno spazio in morte, dove la morte, cioè, è uno stato in luogo. Una coppia di giovani operai — uno dei quali è il figlio di Settimo, l'altra è una sposa sterile e muta — consuma il proprio disfacimento in una casa-catacomba, in attesa dello sfinimento del corpo. A narrare è ancora una voce sola che si oppone al «silenzio abissale del Dio», questa volta persino rafforzato dal mutismo della «sposa saldata», «muta davanti all'immagine

di Dio che ora è solo immaginario, desiderio». Il senso da ricostruire sarebbe quello di due esistenze *in fieri* che si annichiliscono nel dolore assoluto, anche in questo caso inenarrabile, stando alla dislessia dei segni che quest'altra morte, colta nel suo svolgersi e messa in Scrittura, lo stesso non rigoverna in una grammatica riconoscibile. La narrazione non può essere consequenziale e logica; non può essere postuma e coordinatrice, perché i due sposi abitano una catacomba di simboli – che sono pur sempre oggetti al quadrato – del tutto depotenziati dall'ormai ben noto silenzio. Narrare, in Tonon, non è dunque il procedimento orizzontale atto a «cogliere e riprodurre» la realtà attraverso il montaggio delle sue manifestazioni, bensì un movimento verticale: esso può assumere la forma di un carotaggio che si spinge fino agli strati più fondi del nulla, oppure di una tensione ascensionale, investita del compito di inventare *ex novo* il senso e immetterlo per la prima volta negli oggetti, o nei simboli, perché possano significare.

La seconda parte de *Il nemico* è infatti, dichiaratamente, il commentario a «un'ultima Sacra Scrittura» che l'Io-scriba va compilando: come nelle sacre scritture di tradizione giudaica e cristiana, anche in questa si rintraccia una varietà di generi e di registri. Troviamo, sì, riferimenti contestualizzanti, geografie, nomi propri, referenti oggettuali riconoscibili, simboli forti; ma c'è anche la componente profetica, visionaria o apocalittica, e poi la sensibile tendenza alla meditazione sapienziale che fa di questo romanzo un testo filosofico di rara sottigliezza. Filosofico in senso anche leopardiano, implicante, cioè, uno stretto apparentamento con la prassi poetica e con la sua attitudine all'indagine ulteriore delle cose e alla nominazione. A tenere insieme tutti questi elementi è una struttura che potremmo definire “modulare”, che si organizza non propriamente per frammenti, ma per veri e propri sintagmi complessi che costituiscono cellule a sé stanti e componibili, in un processo che può suggerire quello di una versificazione allargata. C'è inoltre un contrasto molto vivo tra una delle costanti tematiche, ovvero il mutismo assoluto – che a volte coincide con l'innocenza della morte, altre volte col colpevole silenzio del Dio – e quella che possiamo individuare decisamente come la costante stilistica dei romanzi di Tonon: l'eloquenza, la proprietà demiurgica della lingua scritta. Il viatico che rende possibile lo slancio verticale della narrazione è senz'altro l'esattezza vibrante della parola che innesca la detonazione degli oggetti, la loro miracolosa ostensione: «La mia sposa è dolce. Il suo mutismo mi riempie di parole».

Ma forse, ancora più la *La luce prima*, secondo libro che però va a chiudere quello che l'autore ha spesso definito come “romanzo trinitario”, mette a fuoco l'eresia di Tonon, e il pertenerne di questa eresia piuttosto all'ambito semantico del genere letterario, del genere romanzo, e non tanto alla trattazione in sé della materia dell'intero ciclo: un Padre, un Figlio, uno Spirito Santo sotto specie di Madre (o, meglio, di Mamma). *La luce prima* è infatti un romanzo in “tu”, la più lirica e amorosa tra le

forme di allocuzione, cassa di risonanza di una voce pre-logica che si offre non in una narrazione ordinata e ricomposta, bensì ancora nella forma di un canto vertiginoso: una dolcissima preghiera rivolta alla Mamma, perché voglia eternarsi nella Madre Universale, la Madre Costellazione che distribuisce amore come ha donato i suoi organi, l'Onniveggente che vede sotto le palpebre cucite dal chirurgo.

Per stessa dichiarazione dell'autore, noi sappiamo che il "soggetto" del romanzo è subentrato — con la violenza che è propria di certi accadimenti della vita — a un progetto che gli preesisteva: Tonon si accingeva a compiere il trittico intrapreso con la doppia anta de *Il nemico* quando la morte di sua madre ha impresso un altro corso alla scrittura, la nuova urgenza di esorcizzare questa mancanza insopportabile. Sappiamo, ancora, che la stesura del romanzo è avvenuta quasi di getto, sotto stretta dettatura del dolore; e però sappiamo anche che il testo, così essenziale e limpido come lo leggiamo, è stato il frutto di una lungo e accurato lavoro di lima, di un rimodellamento "a freddo" di tutta quella materia. E, in effetti, a dispetto della forma cristallina che individua *La luce prima* rispetto alla prova precedente — e soprattutto rispetto all'ispessimento scritturale della seconda parte de *Il nemico* — probabilmente è questo il più sorvegliato tra i due libri; in un certo senso, tra i due, *La luce prima* è davvero il più "letterario".

Ci ritroviamo, lettori, catapultati nel punto di una nuova, crudele dipartita. La morte della madre ha lasciato l'Io stravolto a barcamenarsi in un altro labirinto oggettuale, anch'esso fatto di lasciti involontari, di dimenticanze, di pigiami lasciati sul termosifone, di crema Nivea, di dentiere, di foto dei figli, di lavatrici, di sigarette abbandonate nel cassetto. Ma, adesso, miracolosamente, ogni traccia della Mamma è intensamente comunicante e così la narrazione esplose dalle cose, schizza vertiginosamente verso l'alto e produce visioni dell'origine:

La storia che racconto, questi frammenti di te, amore, è solo visione, non cronaca. È testimonianza. Niente può essere detto nel linguaggio che non sia visione, nessuna verità può passare interamente nel linguaggio. La verità appartiene interamente a un altro regno, a un vertice definitivo di silenzio e beatitudine. Mi raccontavi il mondo, tu, era da te che mi arrivava. Poi hai smesso di farmelo arrivare, amore. Mi pare di essere tornato a quella vocalizzazione di quando ero il tuo figlio piccolissimo, quel balbettio che rendeva perfettamente la visione, come la rende il silenzio. È nello sterminato silenzio che si inverte il mondo. In principio era il silenzio, non il verbo [Tonon 2011, 56].

La storia della Mamma si auto-genera dall'intensificazione semantica degli oggetti e del loro potere simbolico: è un'operazione poetica, in senso stretto, di attribuzione o reinvenzione di significati primi. Ancora una volta è esclusa la possibilità di una narrazione lineare, sebbene ci si ritrovi nuovamente di fronte all'urgenza di ricostruire la vicenda di un'esistenza umana: qui, tutta la vita di Enza risulta, invece, dall'esplosione monadica delle soggettive, delle visioni. Lo spazio della parola è



anche in questo caso insidiato dal silenzio, cui volitivamente il narratore tende, e però si tratta di un mutismo originario, non più terminale: il silenzio del principio è il potenziale assoluto in cui «si inverte il mondo» per la prima volta, non già il Male che, ne *Il nemico*, lo dissipava nel nulla.

«Immagino che un libro così, con tutto il suo carico di dolore e di sbilanciamento emotivo e di incontrollabilità confessionale, possa apparire imbarazzante ad alcuni dei suoi lettori, che possa sembrare troppo “esibito”, troppo “sdolcinato”, mentre altri – puoi starne certo – ne faranno un lacrimevole libro-melassa edificante, per portare acqua al proprio orribile mulino religioso istituzionale», scrive Antonio Moresco, nella sua *Lettera a Emanuele Tonon*, pubblicata su *Affaritaliani.it*. Nel mettere in guardia Tonon, Moresco – che il nostro autore non manca in nessuna occasione di riconoscere come suo «maestro» – esorcizza uno

dei rischi di fraintendimento cui può incorrere *La luce prima*, nel suo collocarsi pericolosamente sulla linea d'incontro tra la vicenda intimissima del singolo e la disposizione universale dell'uomo a domandare ragione del dolore. Infatti, nonostante si sia tentato, in queste pagine, di mettere in evidenza alcuni tratti complessi della ricerca di Tonon (la vertigine del suo tiro letterario) non siamo affatto di fronte alla negazione della possibilità di un accesso persino realistico alla narrazione; né l'approccio sacramentale alla parola scritta deve lasciare intendere che l'autore si ponga a distanza dalle cose dell'uomo: al contrario, l'esito di una così raffinata manipolazione poetica è una lingua vicinissima alla materia. Una lingua che invoca la materia e, dopo averla distillata in preghiera, ne fa tenero e disperato dono.

Testi citati

E. TONON, 2009, *Il nemico. Romanzo eretico*, Isbn, Milano

–, 2011, *La luce prima*, Isbn, Milano

P.P. PASOLINI, 2001, *Osservazioni sul piano sequenza*, in *Per il cinema*, II, a cura di W. Siti e F. Zabagli, scritti introduttivi di B. Bertolucci, V. Cerami e M. Martone