

Altri poeti
e narratori

ha dedicato alla vicenda dell'editore Giangiacomo Feltrinelli, *L'editore* (1989). All'esperienza del Gruppo 63 si è collegata la poesia di ADRIANO SPATOLA (1941-1988), dalla forte matrice surrealista, quella di GIULIA NICCOLAI (nata nel 1934), quella di chiuso rigore intellettuale di GIUSEPPE GUGLIELMI (nato nel 1923), quella « tecnologica » di Pignotti (cfr. II.5.3). Per ciò che riguarda la prosa, a parte i tentativi narrativi di autori che hanno dato il meglio di sé nella poesia (in primo luogo Sanguineti), vari sono stati gli scrittori che, pur percorrendo in modo autonomo la strada di una narrativa sperimentale, si sono direttamente avvicinati alla neoavanguardia. Ma molti romanzi sperimentali sono apparsi più come congegni astratti, privi di vero vigore narrativo: le sole opere di forte rilievo sono state quelle di Manganelli, di Arbasino (a cui sono dedicati i paragrafi seguenti) e di Malerba (di cui parleremo in 12.3.17). Ma non va trascurata (anche se ha avuto scarsissima fortuna) la narrativa di GERMANO LOMBARDI (nato a Oneglia nel 1925), che parte dalla struttura del giallo politico per svuotarlo di senso, per seguire, con occhio allucinato, i movimenti di cospiratori e combattenti rivoluzionari (legati a una antica tradizione anarchica e democratica), sullo sfondo di una realtà bloccata, che impedisce ogni vera azione, ogni definitivo riconoscimento del bene e del male (ricordiamo *Barcelona*, 1963; *Il confine*, 1971; *Cercando Beatrix*, 1977).

II.5.19. Giorgio Manganelli.

Insofferenza
verso il mondo
intellettuale

Scontroso e appartato, chiuso in un suo nevrotico personaggio di letterato immerso tra artifici libreschi e abitudini solitarie, GIORGIO MANGANELLI (nato a Milano nel 1922, morto a Roma nel 1990), studioso e professore universitario di letteratura inglese, si è avvicinato alla neoavanguardia solo per la sua insoddisfazione verso tutti i modelli realistici, verso la seriosità del mondo culturale italiano, verso gli insopportabili dibattiti politico-intellettuali. Egli ha sempre sentito la letteratura come esperienza radicalmente alternativa alla realtà, artificio cerimoniale, moltiplicazione deformante dei volti negativi del mondo, inesauribile e gratuito sistema combinatorio, carico di veleni e di sottili abiezioni: e di ciò ha formulato una vera e propria teoria, espressa nel volume di saggi *La letteratura come menzogna* (1967).

La letteratura
come alternativa
alla realtà

Nelle sue numerose opere narrative, ha fatto parlare una voce che continuamente si sottrae, si nasconde, cambia piani, in un proliferare di finzioni, che si smentiscono e si confondono tra loro, in un gioco di maschere che associa un freddo rigore razionale a un eccesso barocco, a una furia distruttiva. La sua scrittura assomiglia a un perpetuo rito funebre, meticoloso e sottile, ridicolo e grottesco; vuol essere il sacrificio interminabile di una cultura che si chiude nelle catacombe, tra smorfie e gesti stravolti, privi di qualsiasi significato definitivo, spia, piuttosto, di intrecci velenosi, di complicazioni irrisolvibili. In Manganelli tutto si configura come letteratura: e la letteratura è per lui un accumulo di figure e di artifici che restano estranei alle vicende reali e alla storia, di archetipi mitici, di forme persistenti che esprimono il bisogno umano di finzione e di menzogna; ma questo stesso carattere originario e insieme artificiale della letteratura contribuisce a smascherare le false verità, le finzioni della storia, delle ideologie, della vita sociale.

Le opere

Il risultato più intenso della prosa di Manganelli è forse costituito dal suo primo libro, il monologo narrativo *Hilarotragoedia* (1964), rivelazione di una voce stravolta e viscerale, discesa in uno stralunato inferno pedantesco e maccheronico. Sono poi seguiti *Nuovo commento* (1969), con più sottili incastri e giochi di letteratura sulla letteratura, che fanno pensare insieme a Gadda e a Borges, e *Agli dèi ulteriori* (1972), simulazioni che mettono in comunicazione tempi e condizioni diverse. Negli anni Settanta Manganelli ha potuto contare su un suo pubblico affezionato, a cui è andato incontro con una serie molto fitta di interventi in vari giornali (raccolti poi in numerosi libri, da *Lunario dell'orfano sannita*, 1973, a *Improvvisi per macchina da scrivere*, 1989), tendenti a sottolineare il carattere artificiale della stessa realtà: e, dal suo osservatorio di letterato, con una prosa sempre immaginosa, puntigliosamente impegnata a trarre alla luce tutte le possibili combinazioni e coincidenze, ha assunto originali posizioni di osservatore distaccato, di moralista ombroso, di critico della volgarità contemporanea. Nel frattempo ha continuato la sua produzione narrativa, sempre a un alto livello, ma come congelandosi nella maniera di se stesso, in un provare e riprovare artifici e finzioni, in sontuosi, inesauribili ricami attorno a personaggi e testi letterari: ricordiamo *A e B* (1975), *Sconclusionone* (1976), *Pinocchio: un libro parallelo* (1977, cfr. DATI, tav. 202), *Centuria. Cento piccoli romanzi fiume* (1979), *Amore* (1981), *Dall'inferno* (1985).

II.5.20. Alberto Arbasino.

Una personalità
eclettica

Alla funebre cerimonialità di Manganelli si oppone la frivolezza e la disponibilità di ALBERTO ARBASINO, nato a Voghera nel 1930, trasferitosi a Roma nel 1957, che si è dapprima fatto notare verso la fine degli anni Cinquanta come un *enfant prodige* dell'avanguardia e si è presto mostrato attivissimo in campo giornalistico, raggiungendo una posizione di notevole prestigio (e dal 1983 al 1987 è stato deputato al Parlamento per il partito repubblicano). Arbasino ricava combinazioni inesauribili, artifici e giochi multiformi da un'immersione totale nella realtà e nella cultura contemporanea: è un consumatore vorace, che sa percorrere l'affollato universo del presente, seguire le più varie manifestazioni linguistiche e le esperienze delle diverse arti (con notevole attenzione per le arti visive, il teatro, il cinema, la musica). L'ambito da lui preferito è quello del *pastiche* (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 247), che gli permette di mischiare e manipolare con disinvoltura realtà e linguaggi, di scatenarsi in giochi scanzonati, in combinazioni senza fine, quasi sempre del tutto gratuiti.

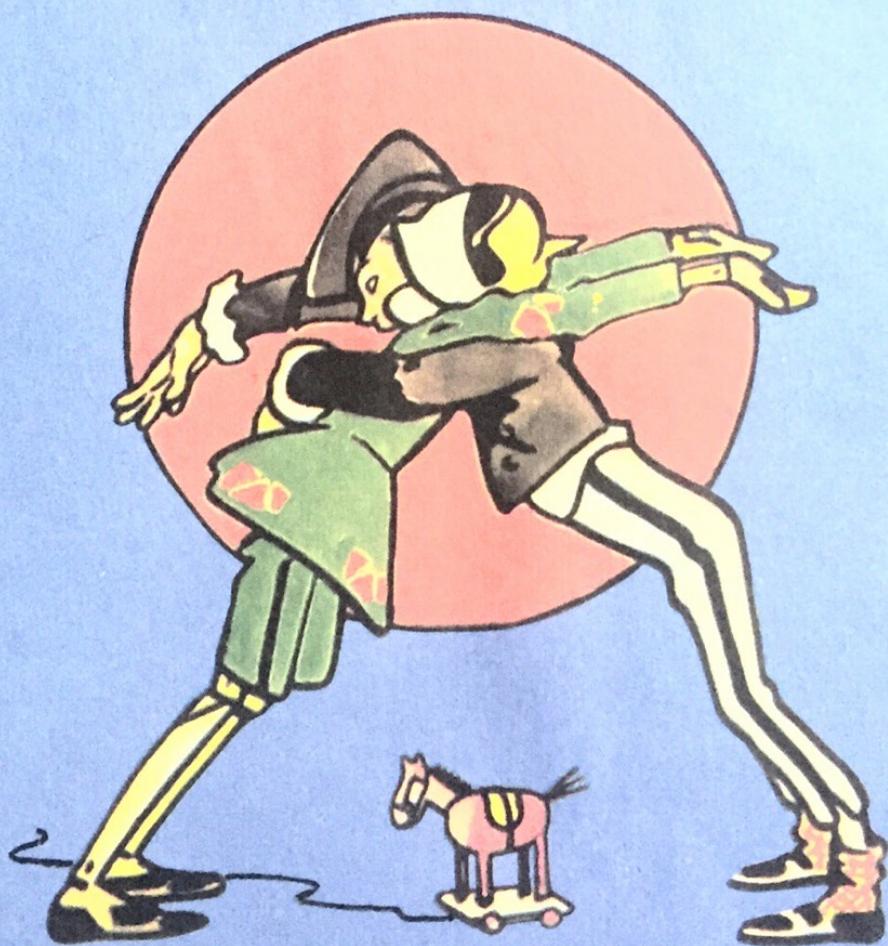
Saggi, romanzi
e pastiches

Nella fase nascente della neoavanguardia egli ha svolto un'opera di dissacrazione programmatica, giocosamente antiideologica (di cui è divertente esempio la raccolta di saggi *Certi romanzi*, 1964). Uno scatenato plurilinguismo, sotto la spinta di una « confessione ininterrotta », si afferma già ne *L'anonimo lombardo* (1959); ma l'opera più significativa di Arbasino è senza dubbio il vasto e pletorico romanzo *Fratelli d'Italia* (1963; nel 1976 ne è uscita un'edizione interamente riscritta), libera e disinvolta immersione nella vita sociale dell'Italia del benessere, trionfante percorso di iniziazione intellettuale di un gruppo di giovani, sprofondata in un caos di nuovi oggetti, incontri, esperienze appena sfiorate e abbandonate, con un che di acerbo e di « simpatico ». Seguirono una serie di giochi letterari, di divagazioni tra i

Biblioteca Adelphi 420

Giorgio Manganelli

PINOCCHIO:
UN LIBRO PARALLELO



Giorgio Manganelli

PINOCCHIO:
UN LIBRO PARALLELO



ADELPHI EDIZIONI

C'era una volta...

«Un Re...».

No...

Quale catastrofico inizio, quanto laconico e aspro, una provocazione, se si tiene conto che i destinatari sono i «piccoli lettori», i «ragazzi», soli competenti di fiabe e regole fiabesche. A scrutare tra gli interstizi di queste sette parole, si scopre subito una favola nella favola, qualcosa che è prossimo al cuore d'ogni possibile favola. Il «c'era una volta», è, sappiamo, la strada maestra, il cartello segnaletico, la parola d'ordine del mondo della fiaba. E tuttavia, in questo caso, la strada è ingannevole, il cartello mente, la parola è stravolta. Infatti, varcata la soglia di quel regno, ci si avvede che non esiste il Re. È difficile sopravvalutare l'importanza di questa frode iniziale. Con svelto gioco di prestigiatore, il favoleggiatore ha dato accesso sì al luogo della fiaba, ma di fiaba diversa, drammaticamente incompatibile con l'altra regale ed antica terra di fiabe, certificata dall'aureo cerchio di una corona. Buffo e poderoso, infantile e terribi-

le, il Re tiene nelle sue mani volta a volta tremule, feroci, inesatte, prodigiose sempre, le leggi, i gesti, le parole della favola. Potrà questa sopravvivere alla scomparsa del suo senile ed eterno centro d'oro? È questo un tentativo di uccidere la fiaba?

Ma, in primo luogo, noi non sappiamo esattamente in che modo codesto Re «non c'era una volta». Sappiamo, vagamente che «non c'è»: condizione terribile, direi onerosissima, in un universo che si preannuncia labile, minatorio e stupendo. L'assenza del Re non solo non cancella, ma rende intollerabile potenza il luogo che al Re appartiene. L'avessero giustiziato, come si fa nella storia, sarebbe fola banale: un re giustiziato c'è; avesse abdicato, si fosse appartato o dato alla fuga, sarebbe condizione più sottile: giacché chiunque può sottrarsi alla Corona, ma la Corona sopravvive ad ogni fuga o rinuncia, e può anche attendere, e anche seguire un Re in acquosi e irti rifugi di tane e paludi. Ma «non esserci», sgradevole per tutti, per un Re sarà cosa intollerabile. Quanto destino, quali compiti per questo Oro Inesistente! Giacché la fiaba deve sopravvivere, e infiniti destini, inafferrabili immagini da sogno, debbono svolgersi fino alla loro conclusione. Il Re inesistente è infinitamente necessario e terribile.

Tuttavia, potremmo porre in altro modo il problema di codesta crucciosa e leggera inesistenza del Re: infatti, costui potrebbe non esserci in altre guise. Potrebbe aver scoperto che la «non esistenza» è la sua forma tipica e inattaccabile di esserci. Colpo di stato negativo: il Re ha scelto di non essere, farsi inattaccabile alle indagini filosofiche, alle pie aggressioni archeologiche, alle minute pedagogie della storia; privo di azione, ingiudicabile ed ingiudicante, presente nell'unica forma che gli consenta di essere dovunque, cioè l'assenza, egli si candida come irriducibile centro del c'era una volta; centro privo di dove, totalmente clandestino: trafiggila,

l'armatura di nulla. A che fare domande a colui che non risponde?

Oppure, avvertendosi insidiato e detestato o sgarbatamente amato, avrà scelto di farsi clandestino. Potrebbe, dunque, essere nascosto in qualunque immagine, oggetto, personaggio; da questo, tramutarsi in quello; potremmo sospettarlo ovunque; tra poche righe, nel «pezzo di legno da catasta» o magari nel naso paonazzo di maestro Ciliegia. Non potremmo riconoscerlo con certezza, ma tener d'occhio, con garbo, là dove v'è traccia di buffonesco e di tremendo, una arcaica mescolanza di felicità e inettitudine: il Re fa delle pietre oro, e barberi di topi, ma non sa allacciarsi le scarpe. In ogni caso, ove lo conoscessimo, non potremmo andare oltre un taciturno ammicco di riverenza. Infine, possiamo fantasticare che il Re deliberatamente frantumatosi (esplosione? decomposizione cosciente? scheggiamento?) si sia commisto a tutto ciò che appare e scompare, divenendo, da Re, Regno; infedele luminescenza che troveremo dovunque, donde che sia pronta alla fuga furba e frodolenta: adescatore impudico e intoccabile, suggeritore di peccati impossibili. Se poi, per scrupolo, vorremo impastare assieme queste diverse ipotesi – che il re sia nulla, clandestino e sminuzzatamente ubiquitario – ne verrà che la favola sia essa stessa invisibile, regale, dovunque nascosta, e composta di quella imperitura e inattaccabile materia che noi diciamo «nulla».

Per ora, esplicitamente il favolatore ci avverte che al posto del Re c'è un «semplice pezzo di legno da catasta». Sarebbe facile una lettura festosamente plebea di questa apparizione: ma trattiene la scoperta che, appunto, si tratta di una apparizione. Quella sua umiltà non ci inganna: sarà un legno non «di lusso» – e pare ovvio che in quel Regno il concetto stesso di «legno di lusso» sia insensato –, buono da scaldare le stanze d'inverno o da far bolli-

re una pentola di fagioli – ma, donde viene? Perché è finito nella bottega di maestro Ciliegia? Infine, perché, al contrario e forse in lite con il Re, «c'è»? Che il suo «esserci» sia immotivato, lo dimostrano le assai vaghe notizie che ne abbiamo: non risulta acquistato, né trovato, né portato da alcuno; è lì; e tanto basta. E tutto ciò accade «un bel giorno», di quei giorni che accadono solo nel «c'era una volta». Se vediamo da vicino questo pezzo di legno, come ci appare in queste prime, poche righe, scopriamo subito che è titolare di un destino misto e drammatico. Viene definito legno da mettere nelle stufe e nei caminetti; più avanti, maestro Ciliegia lo dirà legno da «buttar sul fuoco», per «far bollire una pentola di fagioli». Dunque, legno da ardere, da consumare in fiamma, per sopravvivere agli inclementi inverni e per nutrirsi. Ma insieme un altro destino lo insegue: quello di essere lavorato: maestro Ciliegia vuol farne una «gamba di tavolino». E di altre metamorfosi presto sapremo. Ma quel che costantemente noteremo è che i due destini sono paralleli: quel legno è materia che chiama la distruzione e la cenere, e insieme vuole diventare e trasformarsi.

Se scrutiamo poi tra parola e parola vedremo dell'altro: che mai significa quel «capitò»? L'impressione è che il pezzo di legno abbia scelto di recarsi in quella bottega; e che un legno vada da un falegname ha certamente il suo significato. Possiamo suggerire che codesto legno si propone ad una trasformazione, una nascita? E donde viene? Non è verosimile che, a sbalzi e strattoni, bambinesco e cocciuto, ma fatalmente mosso, sia giunto fin qui per prati e sentieri, dopo essersi staccato dalla materia iniziale di una foresta materna? Presto lo sapremo capace di sgarbati strattoni, ed a quel modo si sarà staccato da una qualche madrepianta, e si sarà mosso in cerca di una bottega pervasa dall'odore fraterno di tutte le forme e i modi del legno.

Maestro Ciliegia è il vecchio falegname dal naso a punta «come una ciliegia matura». Uomo d'ordine, metodico, di tollerabile fortuna – possiede bottega, ascia, pialla – socialmente collocato, maestro Ciliegia ha questo di singolare, di esser privo di qualità singolari. È lecito il dubbio che, nel «c'era una volta» costui sia un meteco, un immigrato. Dalle notizie di questo capitolo, sappiamo che è un solitario, che parla da solo, che è dedito a bevute che sospettiamo solinghe e bizzose, che non pare ignaro di allucinazioni, fraintendimenti, tutti a fin d'ordine e di bene. La sua falegnameria non sarà delle più specieose, se pensa di usare quel legno da ardere per fare una gamba di tavolino. Ma la regola fondamentale resta quella di «non vedere» quel che accade. Il pezzo di legno subitamente apparso nella sua bottega non gli pone nessun interrogativo.

C'è da chiedersi perché mai quel pezzo di legno sia andato appunto nella bottega di maestro Ciliegia; diciamo il vero, nessuno esce da una materna selva per diventare gamba di tavolino, anche se, per un legno da ardere, questa possa sembrare una carriera di concetto. Eppure la scelta del pezzo di legno pare di singolare importanza. A questo punto, sta vivendo il conflitto tra destinazione e destino: ma per non essere strumento passivo del secondo, deve cominciare con la «scelta sbagliata». Maestro Ciliegia è dunque questo umile, insostituibile attrezzo della favola; e, come tale, è giusto che egli sia alla periferia del «c'era una volta». È il «destinatario sbagliato», il cui compito è rendere il pezzo di legno consapevole del suo destino. La sua condizione di destinatario sbagliato si riassume nella sua ignoranza del destino, nella sua inintelligenza del miracolo.

Ma vi è qualcos'altro da osservare in maestro Ciliegia: quest'uomo senza figli, solitario e onesto ubriacone, ha una intima vocazione pedagogica. Già quel «tavolino» di legno vile insospettisce: non

sa di banco di scuola? E sentite il suo linguaggio: a quel legno, egli vuole «levargli la scorza» e «digrossarlo»; metafore che non abbiamo dimenticato. Ad un certo punto, fantastica che lì dentro sia nascosto un bambino «che abbia imparato a piangere e a lamentarsi». E, tipicamente, conclude: «Ora lo accomodo io!».

Infine, la scelta del pezzo di legno pare fitta di tanti e tali significati da non poter non essere fatale e fortunata; è, insieme, documento della ostinazione, della pazienza e della ribellione di quel misterioso ciocco. Del quale apprendiamo subito che non solo può «capitare» in una bottega, ma sa parlare. Ed è una «vocina», come viene ripetuto sette volte: e dunque si suggerisce che il pezzo di legno è anche infantile. Ma a questo punto il protagonista torna ad essere maestro Ciliegia. Egli deve vivere fino in fondo, pubblicamente, la sua dignità e inadeguatezza. Alle prime parole del «pezzo di legno» eccolo smarrito, che è il grado più tenue del terrore. Sconcertato, cerca di chiarire tanta bizzarria. Sperimentale, meticoloso e diffidente dell'innaturale, non senza una punta del farnetico, guarda dovunque: sotto il banco, tra la segatura, per la strada, perfino – tipico tratto maniacale – «in un armadio che stava sempre chiuso» – e per cinque volte constata che non c'è nessuno. Incidentalmente, quell'armadio «sempre chiuso» mi inquieta. Un armadio chiuso è inutile, e mastro Ciliegia non è uomo da apprezzare oggetti ingombranti ed inutili. In quell'armadio deserto e compatto si nasconde la follia di maestro Ciliegia? O è la «grande inutilità» che regge il mondo del reale? Vi è un mistero anche in maestro Ciliegia, ma è un mistero svuotato, inutile e legnoso; e dentro non c'è «nessuno».

Fiducioso nella mancanza di pericoli della realtà, s'acqueta in quella constata ripetizione del «nessuno»: dove altri avrebbe forse scorto il massimo dei

pericoli. Quando, rassicurato, per la seconda volta s'appressa con i suoi ferri didattici al legno, e gli dà una grande asciata, la «solita vocina» si rammarica «Ohi, tu m'hai fatto male!!». Vi è una rara dolcezza in quel «tu», che svela come il pezzo di legno riconosca un fatale, anche se effimero, legame con maestro Ciliegia. Questa volta il falegname passa dallo smarrimento alla paura. La paura, arcaica controfigura della visione, penetra in lui e lo trasforma in sua immagine: la bocca spalancata, la lingua ciondoloni, «come un mascherone di fontana». La paura, che è totale e pervasiva, diventa spavento: un verticale ribrezzo dell'inintelligibile. Ma, valoroso realista, egli affronta di nuovo, «tremando e balbettando» la battaglia con la mostruosa «vocina». Egli sospetta acquattato in quel legno un bambino che ivi abbia imparato a piangere: e non s'avvede che la sua realtà è già stravolta.

Un «maestro» Ciliegia può cercare di impedire punitivamente l'irreale. Può sbatacchiare il pezzo di legno contro i muri. Ma il legno tace, perché questa punizione non ha a che fare con la sua trasformazione; è un sogno del suo perduto passato. Nuovamente il «maestro» ascolta; per tre volte constata: nulla. Dunque nella bottega di maestro Ciliegia stanno sette nessuno e tre nulla. È un tempio. Per la seconda volta, maestro Ciliegia si rassicura. Quella vocina «me la sono raffigurata io!».

Si ha l'impressione che l'esperienza non gli sia nuova. È prudente accettare una nostra tendenza allucinatoria, piuttosto che trasferire l'allucinazione nel mondo. Tuttavia per vincere la sua «gran paura», «si provò a canterellare». Tutto in maestro Ciliegia mi interessa: che avrà mai canterellato? Filastrocche, canti di altre età, voci raccolte sulla bocca di altri e diversi uomini? Vorrei sapere se gli capita spesso di cantare o canterellare, o solo per paura. Forse occorre che il mondo tremi sulle sue fondamenta per-

ché maestro Ciliegia ricorra all'amuleto del canto. Ma ad un passar di pialla, il pezzo di legno non solo parla, ma «ride». Il pianto aveva suscitato i furori emendativi del «maestro», ma il riso, quel suono che egli teme ed ignora, quel suono che per la prima volta si divincola dal legno, lo sconfigge. Egli cade «come fulminato». Ha conosciuto lo smarrimento, la paura, lo spavento, la gran paura: ma egli è di coloro che cedono solo all'irruzione del fragore e della luce e del fuoco. Il legno ha riso. E il naso paonazzo di maestro Ciliegia diventa «turchino».

Non è impossibile che il candido e, fin qui, cortese lettore, si domandi se non sia per essere, la lettura del presente Libro parallelo, una sterminata (exterminata) dilapidazione di tempo, un vagabondar labirintico ed ozioso; né oserei dargli torto. Ma vorrei almeno questo porre in chiaro: che non vuol essere una divagazione, un leggere a ufo, uno scrivere perditempo. Sotto questo scartafaccio – che non sarà poi tutto talmente menato per l'aia come per questo primo capitolo – sta una fantasia sul modo di leggere i libri, cui non mi negherò affettuoso. Non so che sia un libro: ma penso che saggiamente agissero quei cuneiformi che, per via della chiodosa grafia, ne improntavano spessi e argillosi poi ben cotti mattoni; ogni pagina, trecento delle nostre. È inganno tipografico, che una pagina abbia lo spessore esiguo su cui, su entrambi i lati, si stampa. Direi che la pagina comincia da quella esigua superficie in bianco e nero, ma si dilunga e si dilata e sprofonda, ed anche emerge e fa bitorzoli, e cola fuori dai margini. Insomma, se qualcosa divaga, è appunto codesta pagina. Il lettore, e soprattutto il rilettore,

attento, non ignora che una pagina, una riga, una parola è un gran suono dentro di lui, un rintocco cui offre i suoi nervi, gli anfratti anonimi, le latebre latitanti e tenebrose. Una parola violentemente scardina i silenzi acquamarini del profondo, e ne desta squame di pesci, squali, scheletri di navi, coralli, fosforescenze. Due, tre parole imparentate formano un viluppo di disegni e fragori, che nulla varrà a sciogliere. Le parentele delle parole passano per quei nervi del lettore: eppure han da essere verificabili, rintracciabili nel testo. Da una sillaba all'altra procede, affranto pellegrino, il lettore; unico che tenga assieme la dispersa famiglia delle parole, che lo frastornano, lo invadono, lo occupano, e trasformano. Ma che è mai codesto «stare insieme» delle parole? Come accade che lo spazio bianco che separa due parole sia superato, e che anzi le parole si chiamino di riga in riga, di pagina in pagina? Infiniti disegni disegna la pagina scritta dentro il contenitore di parole, il lettore. Non disegni solamente, giacché il libro è una mappa, la pianta di un casale, un palazzo, un castello, una regione, una patria. Codesta pianta non ha segni inutili, o neutri, e le lacune, gli iati sono non meno essenziali dei luoghi ove si edifica.

Questo mattone interiore del libro, della pagina, include innumere pagine, libri infiniti. Posso sfogliare una pagina, e posso sfogliare una parola, anche andare a capo infinite volte di un a capo, leggere un bianco, tacere un suono, di ogni lettera fare un'iniziale. Nulla di ciò sarà mai arbitrario, tutto sarà rigoroso, ubbidiente, devoto. Il libro si dilata, è tendenzialmente infinito. Eppure non è mai fittizio. Un grande libro genererà infiniti libri, e così a loro volta questi ultimi: né vi sarà mai l'ultimo. Questa sorta di commentatore non parlerà delle parole che si leggono, ma di tutte quelle che vi si nascondono; giacché ogni parola è stata scritta in un certo punto

per nascondere altre, innumerevoli parole. Cercherà le parole clandestine – a rigore, tutte le parole d'un libro sono clandestine – non già per farne pubblica merce, ma perché queste sono parole che fanno contrabbando di altre parole, sono travestite, e il loro travestimento, in quanto tale, ha tutti gli innumerevoli significati che solo in un travestimento si possono rintracciare. Un prete travestito da mummia non è né prete né mummia, ma forse sta raccontando qualcosa su entrambi gli affascinanti argomenti. Continuamente, in un libro si nominano oggetti, si accenna, si definisce, si allude, si descrive. Dal momento che il libro è tipograficamente fermo, le dimensioni di codesti oggetti diventano insondabili: nessuno di essi è maggiore di un altro. Talora la loro apparizione è fulminea agli occhi del lettore – sempre meno agli occhi del rilettore – ma ci si può fermare ore davanti ad uno qualsiasi, specie il più anonimo ed elusivo, di questi oggetti. Un oggetto piccolo e trascurabile e mortificato, può precipitare in abissi insondabili, e mettersi a raccontare una storia ad una stordita medusa. Compito del lettore è di sapere quali parole nasconda una parola, e quali uno spazio bianco; e viceversa. Nella immobilità tipografica, lo spazio tra segno e segno è infinito. Quanto tempo impiegheremo a percorrerlo? Vorrei aver finito, e non procederò molto oltre. Se mi si consente di commentare questo commento, vorrei accennare a punti che mi inquietano profondamente: il primo è quell'armadio che stava sempre chiuso, e che evidentemente maestro Ciliegia scruta – per vedere che? – in occasione di sospetti prodigi; questo armadio può perseguire una vita: è, appunto, quell'oggetto, mortificato e totalmente enigmatico, nel quale si sospetta un ingegnoso travestimento. Perché mai quell'armadio è finito nella casa di maestro Ciliegia? Altro punto: il falegname sospetta che il legno abbia «imparato» a piangere «co-

me un bambino». La casualità di queste parole non dovrebbe impedire di scorgerne la sconvolgente estensione. Il «maestro» mai come in questo momento di follia è stato prossimo al vero, ma un vero falsificato e frodato da lui stesso. «Imparare a piangere» non dice nulla sull'enigmatico e rovinoso «maestro»? E quel «come»? Conosco troppe persone prigioniere di un come. Quel «come» è un drappo nero su un tamburo funebre. Infine, un poco, solo un poco sul capzioso. Quando il «maestro» si mette in ascolto per cogliere quella vocina: «Aspettò due minuti, e nulla; cinque minuti, e nulla; dieci minuti, e nulla». Molto laconico, vero? Soltanto laconico? E se fosse un travestimento? In tal caso per tre volte il «maestro» avrebbe ascoltato il nulla: senza decifrarlo, naturalmente. E se ne rallegra e rassicura, giacché egli è di quegli uomini che vengono rassicurati dal nulla.