

The long kiss goodnight

La scrittura di Giovanni Ficetola tra suggestioni coloristiche e destrutturazione del racconto

MATTEO FONTANA

Giunti al terzo “atto”, come l’abbiamo chiamato nel sommario, o se preferite al più prosaico terzo appuntamento con l’opera di Giovanni Ficetola, troviamo che sia arrivato il momento di concentrarci un po’, con serietà, su tale opera, più che sulla figura dello scrittore.

Nei mesi passati ci siamo anche divertiti, e la figura sfuggente di Ficetola si è prestata indubbiamente alla creazione di *calembours* storico-critici, di *querelles* semi-serie circa la sua reale esistenza. Pur non smentendo una parola di quanto abbiamo scritto in passato (a tutt’oggi nessuno della redazione della “Lanterna di Born” conosce Ficetola e nessuno può affermare che lo saprebbe riconoscere in un confronto all’americana sulla falsariga di quello, meraviglioso ed inquietante, dei “Soliti sospetti”), pur non smentendo nulla, dicevo, vogliamo spostare questa volta l’interesse sull’opera, a partire dai tre racconti pubblicati in questo numero, per svolgere un discorso critico che abbia la pretesa se non di dire la parola finale sul lavoro di quest’Autore, perlomeno di dire qualcosa di interessante, qualcosa che contribuisca ad inquadrarlo nel vasto panorama storico e letterario.

Vi chiediamo, insomma, cari lettori, di ignorare metodologicamente, alla Cartesio, il problema dell’identità di Giovanni Ficetola, sicuramente più accattivante, nell’immediato, delle complesse questioni critiche che solleveremo nelle prossime pagine, ma anche, se vogliamo, più ozioso, più inconcludente. Giovanni Ficetola resta un “solito sospetto”, un “uomo in nero” dalla fisionomia inafferrabile e dall’identità liquida, forse fittizia e forse no (ma voi l’avete mai sentito un cognome come “Ficetola”? Non sa un po’ di acrostico? Fi-Ce-To-La...).

E basta così, per adesso.

Veniamo ai racconti.

Veniamo alla critica.

Racconti in technicolor

Cinema e Letteratura, come già abbiamo scritto in altre occasioni, convivono nel pensiero di Giovanni Ficetola. Essi sono anzi strettamente intrecciati anche nella PRASSI della sua scrittura, come vedremo meglio in seguito.

Sarebbe consigliabile costruire un discorso critico che, volutamente, si limiti ai rapporti di Ficetola con la letteratura di fantascienza. Ma temendo di non possedere la cultura specifica necessaria, tenterò invece una strada per certi aspetti più ardua, ma per altri anche più gratificante: riconnettere l’opera ficetoliana a un più vasto panorama letterario, nella convinzione di poter così individuare delle convergenze ancor più interessanti e (mi auguro) non troppo velleitarie!

Orbene, nell’affrontare i racconti ficetoliani, una prima indubbia difficoltà che si incontra è legata alla struttura che tali racconti hanno: giochi di incastro levigati con metodo, incroci di personaggi e di situazioni che tornano, configurandosi come reticoli di ricordi galleggianti in un presente senza tempo, o in un tempo solo mentale, appartenente al protagonista (o al narratore, quando non coincidono) e mai interpretabile con categorie del tutto esterne.

In questa complessa stratificazione conviene affrontare l'opera ficetoliana col la tattica della cipolla: partendo cioè dallo strato più esterno per entrare via via in quelli più interni, sottostanti.

E il primo strato è, come su un'ideale pellicola fittamente scritta, l'aspetto che nel sottotitolo abbiamo definito "coloristico".

La narrazione di Ficetola appare infatti come una eterna ricerca della via di mezzo tra l'aspetto più propriamente letterario (che è quello ragionativo) e quello squisitamente cinematografico (definibile ovviamente come visivo). La mediazione tra queste due esigenze produce quella scrittura scarna e asciutta, dotata a tratti di un'invidiabile immediatezza, che sembra appunto "far vedere" cose e persone e situazioni più che descriverle. Per questo non ci sembra assurdo parlare di "scrittura su pellicola". E' come se Ficetola imprimesse il suo universo fatto di città buie e piovose, sovrastate da enormi cupole soffocanti, o stratificate fino a tredici e più livelli sotterranei, su una striscia sensibile alla luce, una striscia che di questo universo cupo e disperato ci restituisse una serie di impressioni, frammenti di significato e di sensazione, elementi a volte disarticolati che il lettore è chiamato a completare, immergendosi in essi, o facendoli agire su di sé esattamente come al cinema, quando nella sala buia si accolgono le immagini dello schermo e ci si abbandona ad esse. In questo, la scrittura ficetoliana è affabulatoria senza mai essere propriamente filosofica. L'autore, in altre parole, non descrive che nei tratti principali, salienti il mondo nel quale fa muovere i suoi eroi. Oppure, addirittura, ne descrive solo tratti secondari, proprio perché il narratore stesso non è estraneo a quel mondo, non è un sistematizzatore esterno in grado di dare ordine. E' a sua volta un personaggio (si vedano "Artista" e "Prima dell'impatto"), un personaggio assolutamente marginale che sembra avere la sola funzione di raccontare, di testimoniare la storia e l'esistenza dei personaggi. Oppure è il protagonista stesso (come in tanti racconti, citiamo tra quelli pubblicati da noi: "Non c'è altro", "Dover", "Il furgoncino bianco", "Inutile"...), che si racconta a frammenti, come da un sogno, a seconda dell'emergere nella coscienza dei ricordi rifratti dalle luci della città.

L'aspetto coloristico, dicevamo. La città, in Ficetola, è l'ambientazione per antonomasia, il grande contenitore dei tanti appartamenti squallidi, dei laboratori rischiarati dai neon, delle sale operatorie o dei vani di scale che, come un labirinto unico e indistinto, sembrano estendersi in tutti i racconti, sorta di sovrastruttura unica e opprimente dei personaggi, imprigionati in essa.

Ficetola si diverte a strutturare il suo ambiente soprattutto VISIVAMENTE, con un'attenzione non indifferente ai colori dei diversi ambienti, come se da essi dipendessero la connotazione dell'ambiente stesso e, a volte, con procedimento squisitamente espressionista, gli stati d'animo dei personaggi.

Qualche esempio, per capirci, prima di scomodare un impegnativo parallelo con le avanguardie europee pre-espressionistiche di fine XIX secolo. "Artista", come anche il suo seguito "Prima dell'impatto", è un racconto interamente basato sulla raffigurazione sensoriale, sull'assunzione di un "corpo" di luci e colori assunto dall'inconscio (collettivo o individuale che sia). Ficetola fin da subito dichiara: "Il concetto alla base della piastrina era molto semplice: visualizzare in composizioni visive i pensieri del soggetto. Non composizioni concrete, ma algoritmi geometrici colorati predefiniti." E poco oltre: "Ad ogni stato d'animo, sentimento o pensiero corrisponde un'immagine, un oggetto, un colore." Qui la dichiarazione di poetica è lampante: l'universo mentale di Morrison, il taciturno protagonista, è un caleidoscopio baluginante di forme e di colori, un mondo VISIVO

estratto direttamente dal cervello per mezzo di quell'interfaccia che è la piastrina. La funzione della piastrina è, in un certo senso, ricoperta dal racconto stesso, che è la "nostra" piastrina di lettori, il tramite per il quale entriamo in contatto con Morrison. La narrazione aderisce al narrato, e di conseguenza è tenuta ad impossessarsi di una forma descrittiva attentissima all'aspetto coloristico. Moltissimi gli esempi: lampioni giallastri, fili elettrici di gomma nera, un'orribile luce verde, un liquido giallastro, fino al bellissimo ossimoro "luci nere", che sembra rimandare – notarella questa da prendere con le molle – al cinema di John Carpenter (Jena Plissken faceva parte del commando "Luce Nera". "1997 – Fuga da New York", *of course...*).

Cinematograficamente parlando, i racconti di Ficetola si muovono senz'ombra di dubbio tra Carpenter e Ridley Scott. Il regista di "Blade Runner" è anzi, a parere di chi scrive, il modello coloristico, visivo dei racconti ficetoliani esattamente come Carpenter è il modello per i personaggi, che in altra sede abbiamo definito dei *losers* asciuttamente romantici, portatori di un romanticismo disseccato, liofilizzato, pronto ad espandersi in determinate circostanze, ma normalmente controllato e trattenuto, quasi soffocato nei personaggi stessi e nelle scure piovose città che li ingoiano. Il romanticismo rifiutato degli epigoni, di chi viene fatalmente "dopo", e non può più concedersi il beneficio dell'illusione.

In "Prima dell'impatto", la città è descritta come "un brulicare di luci", e ricorda i tocchi coloristici di "Useless", non a caso sempre rapportati ai personaggi, come se la città li avvolgesse con la sua natura di gioco di colori: "Le luci arancioni gli sfiorano il volto, si disperdono in mille scintille sulla barba sfatta"; "...il profilo del suo volto, immerso in una luce blu..."; "Il tergicristalli sbatte furiosamente, le luci della città scivolano come grumi di colore"; e potremmo continuare. "Useless" è forse la rappresentazione migliore, perché puntiforme, folgorante ed immediata, dell'universo di luci e colori che Ficetola immancabilmente tesse attorno ai suoi personaggi. Per questo avevamo optato, sul primo numero di questa rivista, proprio per questo racconto per avviare il discorso critico su questo autore.

Aggiungiamo semplicemente, perché ci porta direttamente al tema poco sopra accennato dell'Espressionismo e delle avanguardie, questa citazione, sempre da "Useless": "I vetri riflettono una città distorta. 'SINTHEISIZER' recita l'insegna blu sulla facciata."

Una città distorta: ecco la chiave. Ecco il "passo indietro" che rivela la natura – mediata, in questo quasi kubrickiana – dei racconti di Ficetola: uno schermo si frappone fra il mondo e il racconto del mondo, come fra il mondo e il personaggio che lo osserva. C'è una DISTORSIONE (sensoriale, visiva, cognitiva) che inficia sempre lo sguardo dei protagonisti e forse, con essi, il nostro, quello dei lettori. Il mondo di Ficetola si dà insomma come indecifrabile per statuto. Si può viverlo, si può "sentirlo" (e non usiamo a caso questo verbo), ma la comprensione è rifiutata dall'autore, che cerca di nasconderla tra le pieghe del racconto stesso, tra le circonvoluzioni del ricordo e del sentimento del protagonista, che spesso si avviluppa su se stesso, balza avanti e torna indietro, "pesca" immagini e sensazioni da altre vite, altri luoghi, altri tempi.

Tra Vienna e Tokyo

Un interessante, per quanto azzardato, parallelo che vogliamo arrischiare a suggerire è quello tra l'opera di Giovanni Ficetola e quella di Felix Dörmann, poeta austriaco a cavallo tra XIX e XX secolo. Di Dörmann (pseudonimo di Felix Biedermann, 1870-1928) ci concentreremo soprattutto su due raccolte di poesie: "Neurotica" del 1891 e "Sensationen"

del 1892. Già i titoli, potremmo dire, sono assai ficetoliani! Sensazioni, come quelle di cui si cibano tanti personaggi del nostro autore, sensazioni come quelle che Morrison per mezzo della piastrina riesce a rappresentare visivamente, ad estrinsecare e a sublimare in Arte; *neurotica*, raccolta dedicata alle sinapsi cerebrali, alle strutture nervose, alla vita dei neuroni e al mondo fittizio che essi sembrano costruire a prescindere dalla capacità del corpo di seguirli. Proprio da “*Neurotica*”, estraiamo un testo che non si può non accostare, così a pelle, alle costruzioni violentemente coloristiche della scrittura di Giovanni Ficetola. La poesia fa parte di una serie intitolata “*Satanella*”.

SATANELLA III

Bluverde luce dei lampioni
Scorre in onde piene,
Come tremante fumo d’incenso
Come aureola lunare scintillante di fosforo
Intorno al tuo capo reclino indietro
Spettralmente magnifico;
Spaventosamente splendono
Dei tuoi occhi
I cerchi brunastro violetti
Cupamente ardendo come granate
Scavano e spingono e penetrano
Le tue possenti affascinanti stelle fiammeggianti.¹

Ora, va detto che ampia parte della poesia pre-espressionistica e, successivamente, propriamente espressionista è basata su descrizioni coloristiche violente e non di rado ispirate ad immagini di guerra (qui si notino le granate). Il caso Dörmann però ci è sembrato particolarmente adatto per l’estrema concentrazione, in pochi versi, della descrizione coloristica, che costruisce un tessuto urbano assolutamente concreto e, allo stesso tempo, terribilmente astratto e mentale! Proprio come, a parere di chi scrive, sono le città ficetoliane: concrete e astratte, realistiche e immaginifiche, antiche e futuribili, forse non ancora costruite o forse già distrutte, e recuperate in brandelli di memoria che, come una pellicola poco sensibile, sembrano avere trattenuto solo i graffi di colore, le impressioni bagnate, piovose, vivaci. Spigoli sporgenti, pochi calcolati dati sui quali Ficetola impernia il suo universo, come Dörmann la sua poesia disperata e lancinante. Felix Dörmann, del resto, è il poeta che Karl Kraus descrisse come “il martire dei suoi nervi”, colui che “porta nel suo blasone un cuore stanco e avvizzito, uno spirito freddo e disilluso, un cortese mazzo di rose tenuto insieme da un fascio di nervi guizzanti”²

Morrison non è forse un altro grande martire dei suoi nervi? Anzi, è il martire dei nervi per antonomasia, colui che giunge a dover cambiare cervello per sopravvivere, perché non più in grado di resistere all’enorme quantità di stimoli contenuta in quel cervello, che preme per uscire sin quasi a farlo esplodere. La scrittura nervosa di Ficetola ben si adatta a questo tormentato personaggio, artista suo malgrado, disperato portatore di una mutazione cerebrale che ne fa “un’antenna sintonizzata sull’inconscio collettivo. Un’antenna che incanala le paure, i desideri, i pensieri, le preoccupazioni, le poche gioie delle persone”. E

¹ Felix Dörmann, *Neurotica* (traduzione di Enrico De Angelis)

² Genevieve Blanquis, *La poesie autrichienne de Hofmannstahl à Rilke* (Paris, Univ. de France, 1926), pag. 3. La traduzione di questa come delle successive citazioni da quest’opera è mia.

che, però, non vuole “essere l’antenna di nessuno. Io voglio solo far tacere questo rumore. Voglio il silenzio, voglio un cervello come tutti gli altri.”

Morrison è il romantico che non può permettersi di essere romantico come Ficetola è lo scrittore che non può abbandonarsi al romanticismo, al sentimento. E’ lo scrittore delle gelide connessioni neurologiche, lo scrittore che vive il lacerante contrasto tra l’aspirazione al romanticismo e la costrizione di descrivere un mondo disperato. Si pensi alla distanza (più contenutistica che stilistica, è vero) tra “Prima dell’impatto e “Non c’è altro”!

E allo stesso modo Genevieve Blanquis sottolinea “l’attitudine di romantico annoiato” di Felix Dörmann, la “*hypernervosité* dei suoi versi, ciò che di calcolato c’è nella sua sofferenza e in tutto questo sfoggio di dolore”³. E poco oltre così qualifica le poesie di “Sensationen” e “Neurotica”: “I suoi versi non pretendono d’essere altro che delle pure impressioni nervose, delle sensazioni analizzate e fissate nella loro delicata precisione.”⁴

Tanto che la critica francese individua in Baudelaire, nella sua capacità di “trasportare una sensazione in un’altra”⁵, il grande modello di Dörmann.

Ora, senza volerci spingere fino a connettere Ficetola a Baudelaire, possiamo tranquillamente affermare che il disperato, oscuro universo ficetoliano è in diretta connessione con le cupe atmosfere viennesi (sicuramente un po’ manieristiche, ma non per questo insincere) fatte di prostitute tristi, di assenzio, di nottate passate a vagabondare sul Ring, di lampioni baluginanti di luce fredda e di desolazione che scende nell’anima che popolano le opere di Felix Dörmann, di Leopold Andrian e di tanti altri poeti della cosiddetta “Jung Wien”.

E ci sembra bello questo contatto tra la Vienna *fin de siècle* e il futuro buio immaginato da Ficetola, tra Vienna e Tokyo, insomma, tra la Vienna degli ultimi bagliori dell’Impero Asburgico e la megalopoli a livelli sovrapposti avvolta nella cupola grigiastra battuta dalla pioggia che Ficetola ha così vividamente descritto. Un parallelo di cui, crediamo, lo stesso Ficetola sarebbe contento, se ci leggesse (ma probabilmente non ci legge...), perché la sua scrittura non è propriamente fantascientifica, anzi, mantiene uno strettissimo contatto col passato, è la diretta germinazione del passato atta a creare quella che Steven Spielberg definirebbe forse “fanta-eventualità”.

Come in Dörmann, poi, anche in Ficetola (e lo vedremo meglio nel capitolo successivo) “si incontrano tante storie d’amore semplici e pure [...]. Ma il poeta non si lascia incantare da una *bonheur* senza gloria, da una modesta tenerezza che gli toglierebbe la sua sola passione, l’avventura.”⁶

Sembra la descrizione degli eroi ficetoliani! Della loro impossibilità a fermarsi (si prenda il protagonista di “Non c’è altro” e del diretto precedente “Canto d’estate”, che abbiamo pubblicato sul numero scorso), della realtà che sfugge loro dalle mani e che forse, proprio per questo, alla fine è afferrabile dalla scrittura solo per colori, sensazioni, impressioni, momenti, sentimenti... Giovanni Ficetola è uno scrittore di confine, che si muove in una sottile intercapedine, che non è tanto quella tra l’oggi e il domani, quanto piuttosto quella tra la sistematizzazione e il frammento, ovvero tra la necessità di sistematizzare e la tentazione di frammentare. Per autori come Dörmann e Ficetola, vale una bella affermazione (un po’ datata, ma non banale) di G. Ludwigs: “Uomini di transizione [...] dalla vita emotiva

³ G.Blanquis, *op.cit.* pag. 13

⁴ G.Blanquis, *op.cit.* pag. 14

⁵ G.Blanquis, *op.cit.* pag. 14

⁶ G.Blanquis, *op.cit.* pagg. 14-15

frantumata e avulsa dal contesto, e dunque ridotta a mera cassa di risonanza di sensazioni...⁷

Labirinti: Tempo e Spazio

Ficetola getta insomma dei tocchi di colore su uno sfondo nero, il suo mondo è una tavolozza scura dalla quale, come in un quadro di Munch, emergono le figure in primo piano grazie a poche vigorose pennellate. Vorrei specificare, per concludere quanto detto nel capitolo precedente, che la poetica coloristica di Ficetola è, per così dire, “endogena”. Non appartiene, insomma, all’ambiente descritto (che del resto, essendo totalmente immaginifico, non deve rispettare particolari criteri di realismo) ma all’autore e al suo universo mentale. Mi sovviene, per esprimere in via definitiva questo concetto, l’immagine (un po’ patologica, invero!) di un notevole film di Pupi Avati, “La casa dalle finestre che ridono”. Il cui protagonista, un pittore naif dalle turbe mentali, dipinge mettendosi i colori sul braccio, e non sulla tradizionale tavolozza. In voce off, una delle scene più inquietanti del film vede il pittore dipingere furiosamente dicendo: “I miei colori... Sono così brillanti, i miei colori... escono dal mio braccio... i miei colori...”

Ecco, allo stesso modo chi scrive vede l’opera di Ficetola come scaturita dalle viscere dell’autore, molto più che dalla mediazione intellettuale (che pur c’è, chiariamolo subito!). Come prodotto, per usare un brutto termine, di un pensiero liquido, che non si cristallizza in teorizzazioni ma che vive di sensazioni, e che non a caso si allarga come una macchia di olio nero, penetra in altri racconti, li contamina e li accorpa, e va a costituire un corpus sostanzialmente omogeneo che si potrebbe a buon titolo raccogliere sotto la dicitura: “Fenomenologia di mondi possibili”. La scena di Avati rende bene l’idea di un’opera (in quel caso pittorica) che nasce dalla carne e dal sentimento più che dalla riflessione. Allora, se vogliamo, più che l’autore Ficetola questo ci ricorda il suo *alter ego* Morrison, l’artista suo malgrado, il veicolo dell’inconscio collettivo che vive la sua arte più come una condanna che come un dono, e che pure la vuole estrinsecare in tutta la sua purezza, e in tutta la gratuita grandiosità che essa merita, con il grande spettacolo dell’addio al posto della Statua della Libertà.

Ciò detto, siamo liberi di passare ad analizzare un altro aspetto dell’opera ficetoliana che non può non colpire il lettore: la sua natura essenzialmente labirintica, sia per quanto riguarda lo spazio che per quanto riguarda il tempo.

Mutatis mutandis, l’autore a cui ci appoggeremo per svolgere questa breve disamina è Jorge Luis Borges, che si può forse definire come il grande scrittore del labirinto e del paradosso. Non intendiamo qui suggerire un parallelo di merito: è ovvio che la statura autoriale di Borges non è accostabile, non foss’altro per età e per percorso culturale, a quella di Ficetola. Ma la letteratura è un terreno sconfinato nel quale non bisogna vergognarsi a suggerire connessioni azzardate. Chi scrive è del resto da sempre convinto che il lavoro del critico non sia tanto quello di spiegare la poesia o la prosa di un dato autore ai lettori, quanto piuttosto di istituire punti di contatto ai quali magari i lettori stessi non avevano immediatamente pensato. Punti di contatto, perciò, non scontati né banali, se possibile. Sulla cui validità e veridicità, giustappunto, giudicherà il lettore, come sempre.

⁷ G.Ludwigs, *Lyrik. Felix Dörmann: «Neurotica»* in *Die Gesellschaft* (Lipsia, VIII, aprile 1892) Traduzione di Enrico De Angelis

Borges, dunque. Nella sconfinata produzione del grande scrittore argentino vogliamo concentrarci essenzialmente sul tema del labirinto. Ma prima di abbandonarci a citazioni borgesiane, riprendiamo il nostro Ficetola. La coppia di racconti “Canto d’estate” – “Non c’è altro” sono perfetti per illustrare quanto poco sopra premesso. Ma a ben vedere ogni racconto che abbiamo pubblicato di Ficetola è adatto a rivelare la struttura labirintica della sua scrittura e del suo universo. Un labirinto che si struttura spazialmente (la città, con tutti i suoi convolvoli e i suoi livelli, con le strade, i grattacieli, le cupole, i sottolivelli, le stanze d’albergo e i corridoi) e temporalmente (i salti avanti e indietro nella struttura dei racconti, alcuni dei quali quasi impossibili da ricostruire in una successione temporale sicura).

I personaggi ficetoliani sono insomma PERSI in un mondo che non dominano né spazialmente né temporalmente, un mondo frammentato, a brandelli (si ricordi a questo proposito la bellissima frase d’attacco di “Prima dell’impatto”: “La pioggia che batte sul vetro di una botola di una mansarda, portandosi dal cielo brandelli di notte.” L’autore dichiara fin da subito la natura frammentaria del racconto, che pure non è tra i suoi più indecifrabili, anzi...!).

Se preferiamo rifarci al protagonista di “Canto d’estate” e “Non c’è altro” è perché egli, e la situazione nella quale si trova a vivere, di continuo sbalzo tra un mondo e un altro, tra un corpo e un altro, sono la rappresentazione a nostro avviso più perfetta della natura labirintica della scrittura ficetoliana. E certo ne rappresentano l’aspetto più facilmente accostabile a Borges. Si prenda la poesia “Il labirinto”, comparsa nella raccolta “Elogio dell’Ombra” (1969):

Zeus non potrebbe sciogliere le reti
Di pietra che mi stringono. Ho scordato
Gli uomini che fui; seguo l’odiato
Sentiero di monotone pareti
Ch’è il mio destino. Dritte gallerie
Che si curvano in circoli segreti,
passati che sian gli anni. Parapetti
in cui l’uso dei giorni ha aperto crepe.
Nella pallida polvere decifro
Orme temute. L’aria m’ha recato
nei concavi crepuscoli un bramito
o l’eco d’un bramito desolato.
Nell’ombra un Altro so, di cui la sorte
È stancare le lunghe solitudini
Che intessono e disfanno questo Ade
E bramare il mio sangue, la mia morte.
Ciascuno cerca l’altro. Fosse almeno
Questo l’ultimo giorno dell’attesa.⁸

Si prendano alcune espressioni borgesiane, in particolare: “Ho scordato gli uomini che fui; seguo l’odiato sentiero di monotone pareti ch’è il mio destino. Dritte gallerie che si curvano in circoli segreti...”

In esse sembra davvero racchiuso il nocciolo compositivo dell’opera ficetoliana: personaggi condannati a seguire un destino mai lineare (esattamente come mai lineare è la narrazione!),

⁸ Jorge Luis Borges, *Il labirinto* da *Elogio dell’ombra* (Mondadori, 1985) Traduzione di Francesco Tentori Montalto

personaggi che si trovano a possedere diverse identità, ad abitare diversi corpi, o a dover cambiare il cervello per sopravvivere! Personaggi che devono compiere un labirintico percorso di spersonalizzazione, o di esplosione della personalità, per rientrare in possesso di una figura univoca, per rivendicare il loro stesso essere.

Si comprende a questo punto che la sotterranea metafora ficetoliana del LABIRINTO altro non è che una rappresentazione del problema dell'identità, tematica centrale nell'ambito della cultura post-moderna e, non a caso, ampiamente rappresentata dal cinema in ogni epoca, anche nella contemporaneità.⁹

L'approccio ficetoliano al problema dell'identità, però, ci sembra giustappunto assai più borgesiano che hoffmanniano. Siamo d'accordo, ovviamente, nell'indicare in E.T.A. Hoffmann il grande scrittore dell'Io e dell'inconscio, il geniale anticipatore della psicanalisi freudiana e, in particolare, ne "Gli Elisir del Diavolo" (1814-1815) il colossale e inquietante romanzo sulla crisi dell'identità individuale e del personaggio letterario. Ma l'accostamento Hoffmann-Ficetola non regge: nel lavoro di quest'ultimo non c'è infatti alcuna reale sensibilità per gli aspetti psicanalitici! Per dirla in modo sin troppo brutale: Ficetola (come Borges) preferisce creare enigmi che offrire soluzioni, o meglio, preferisce creare mondi (paralleli o possibili o futuri o lontani che dir si voglia) piuttosto che indagare pulsioni individuali. Il racconto ficetoliano somiglia più da una parte ad un gioco (nel senso buono del termine) e dall'altra ad un rompicapo (quando il racconto diviene inafferrabile, a livello di *consecutio* temporale, e costringe il lettore a non seguire una "storia", ma – se ci riesce – a ricomporla e – se non ci riesce – a perdersi in essa esattamente come il protagonista). L'immensa, abissale capacità di sintesi e al contempo di profondità poetica della prosa borgesiana non è raggiunta dall' "allievo" Ficetola, mettiamolo in chiaro. Racconti come "Il libro di sabbia", "L'Aleph"¹⁰, "L'Altro", "Ulrica", "Il Disco" sono semplicemente inimitabili, nella forma e nello stile. Il paragone che intendiamo suggerire è soprattutto filosofico: tanto in Borges quanto in Ficetola c'è il tentativo di strutturare un mondo "parallelo" retto da regole ferree e sistematiche, inviolabili e auto-justificate. Si pensi alla miriade di racconti che Borges incentra sull'uso inquietante dell'Io narrante: chi è il protagonista? Lo stesso Borges, come più volte appare assolutamente evidente? Sì, egli utilizza se stesso come personaggio, contamina la realtà con la finzione delle sue trovate immaginifiche, e degli scrittori e libri immaginari che egli ci presenta (con tocco ironicamente accademico!) come perfettamente reali ed esistenti. Le superbe costruzioni intellettuali di Borges poggiano su un universo fittizio eppure costruito con incredibile attenzione al dettaglio, con un realismo demoniaco di fondo a tutt'oggi ineguagliato.

⁹ Non potendo in questa sede, per ovvi motivi, dilungarci in una più accurata disamina di questa importante problematica, rimandiamo per un rapido approfondimento all'interessante per quanto forse non esaustivo *The body Vanishes. La crisi dell'identità e del soggetto nel cinema americano contemporaneo* (a cura di Franco La Polla - Lindau, 2000)

¹⁰ Questo racconto in particolare, "L'Aleph", merita un piccolo approfondimento. Borges definisce l'Aleph come "il luogo dove si trovano, senza confondersi, tutti i luoghi della Terra, visti da tutti gli angoli." Una visione panoptica – che richiede per realizzarsi una sorta di caduta in trance di chi fissa l'Aleph e che, a lungo andare, distrugge la vista – che si può accostare alla capacità di Morrison di materializzare in forme, immagini e colori l'inconscio collettivo, tutto ciò che noi siamo e che pensiamo, la nostra vera essenza insomma. Il cervello di Morrison si pone allora come una sorta di Aleph biologico, come un contenitore del Tutto fatalmente sovraccaricato. Come l'Aleph rende cieco chi vi si concede troppo, così il cervello "truccato" di Morrison finisce per rischiare di esplodere a causa delle immagini in esso contenute e della sua natura di "antenna" sintonizzata sui pensieri umani. La limitazione del CORPO in rapporto alla vastità del PENSIERO (o del "visibile"...) sembra interessare sia Borges che Ficetola. E per inciso, Borges perse progressivamente la vista e morì praticamente cieco: ulteriore elemento inquietante che mostra ancora una volta la sua demoniaca capacità di contaminare il reale con l'invenzione. Vien da chiedersi se non sia il caso, su queste basi, di preoccuparsi...per il cervello di Ficetola!

Dal punto di vista dell'ambientazione e del contenuto, è vero, sarebbe forse meglio suggerire un accostamento (o una filiazione) tra Ficetola e Philip K. Dick, altro scrittore dalla maniacale capacità di costruire mondi possibili e dalla sottile vena paradossale. Ma temo che il seguire anche questo sentiero finirebbe per portarci troppo lontano e, in ogni caso, la cultura di chi scrive non è sufficiente a percorrere tutte le strade critiche possibili... Dovremo contentarci di alcune, sperando che risultino interessanti per chi legge!

The long kiss goodnight

Tornando coi piedi per terra dopo gli svolazzi che ci siamo concessi, possiamo avviarci alla conclusione ribadendo quella che secondo noi è la principale cifra stilistica del Giovanni Ficetola scrittore: la destrutturazione del racconto.

“Sogno d'estate” e “Non c'è altro” sono sequenze di immagini e di sensazioni, tenute insieme dal ragionamento dell'Io narrante di un personaggio che salta di corpo in corpo, di vita in vita, di luogo in luogo, di universo in universo... E che sembra inseguire una vagheggiata e forse impossibile ricomposizione delle sue sensazioni, delle “vite” che egli si trova a vivere. La donna è il grande simbolo di tale ricomposizione. Ecco allora che il romanticismo ficetoliano si esplicita, a sua volta, come elemento fortemente intellettualizzato, come simbolo, in definitiva. Amare è univoco, perciò è nell'atto di amare che i personaggi di Ficetola cercano di riappropriarsi della loro identità e della loro VITA. Il rapporto con l'altro-da-sé rappresentato dalla donna è l'unico elemento stabilizzatore (ma allo stesso tempo sfuggente e irraggiungibile!) di questi personaggi, o perlomeno di alcuni di essi. Morrison, *au contraire*, sembra rifuggire decisamente dal possibile coinvolgimento sentimentale. Per lui, anzi, l'amore (tradito e deluso) è stato l'elemento disgregatore (si pensi alla scena del bicchiere che finisce in ipotetici frantumi, perché gettato dalla cima di un alto grattacielo, proprio come metafora, non così originale ma certamente efficace, dell'effetto dell'amore su Morrison...).

La destrutturazione temporale, perciò, è ulteriore elemento espressivo di questo smembramento dei personaggi, che è prima di tutto uno smembramento sentimentale. Si prenda un passo di “Non c'è altro”: “La mia vita è ormai un'accozzaglia di frammenti di vite di altri, gettati a caso, uno dopo l'altro.” E, ancora in Borges, troviamo un passo interessante da accostargli: “E' una porta con un numero dietro la quale, nelle tenebre, passai dieci giorni e dieci notti immobile, giorni e notti che sono nella memoria un istante.”¹¹

Il frammento e la sua ricomposizione in una struttura di memoria ci sembrano elementi fondanti della scrittura ficetoliana, come anche il contatto tra istantaneità e distensione nel tempo. Quando avvengono i racconti di Ficetola? Quanto durano le sue storie? Spesso è impossibile dirlo, perché l'infinito equivale all'istante onnicomprensivo (una specie di “Aleph temporale”, se vogliamo), il personaggio ha spesso tutto in sé sotto forma di ricordo (come nel cervello di Morrison è rinchiuso l'inconscio collettivo dell'umanità) e di conseguenza il racconto non ha uno sviluppo propriamente detto, si attorciglia a spirale, finisce dov'era iniziato o inizia dove è destinato a finire.

Ovviamente, questo conduce a vedere le parabole dei protagonisti di questi racconti come percorsi circolari, chiusi, già delineati, anch'essi, se vogliamo, già compresi ne personaggio. A questo proposito, c'è un'interessante annotazione nei “Diari” del grande Robert Musil che

¹¹ Jorge Luis Borges, *Buenos Aires da Elogio dell'ombra* (Mondadori, 1985) Traduzione di Francesco Tentori Montalto

mi permetto di riportare qui, perché mi sembra appropriata a descrivere il modo in cui Ficetola intende il rapporto tra tempo e destino, ovvero il fatalismo: “Destino, tempo, direzione” – scrive Musil – “secondo Spengler formano un complesso primario. Nella sensazione che si è diretti dal destino, il virtuale stato dinamico in ogni attimo sarebbe l’elemento del tempo vivente. Passato – presente – futuro: mistero del mio futuro; ci sono arrivato? Appartiene al passato? Ma io [...] sono comprensibile solo causalmente. Il motivo non diventa causa se il tempo diventa tempo metrico.”¹²

Nei racconti ficetoliani sembra di vedere proprio questo: il complesso primario spengleriano destino-tempo-direzione e la voluta confusione tra passato e presente, come anche tra presente e futuro (l’ambientazione futuribile dei racconti è ben evidente, ma mai resa esplicita con datazioni o precise collocazioni temporali). So che rischio la forzatura esegetica, ma sono tentato di considerare il “tempo metrico” di Musil come il “tempo interno” del singolo racconto, ovvero la sua stessa destrutturazione in attimi, in frammenti che POSSONO ESSERE altrettante cause, ma sui quali, alla fine, non possiamo avere alcuna certezza, né contenutistica né narrativa.

Del resto, è ancor più interessante, in questo senso, la conclusione cui perviene Musil alla fine del suo ragionamento: “[Il trittico] non ancora – ora – non più costituisce anche la base di tutte le misurazioni fisiche del tempo. Si può dunque dire soltanto: se si riferisce a me, è destino; se si riferisce a cose esterne, è tempo.”¹³

Per concludere questa digressione legata al trattamento del concetto di Tempo, riprendiamo il tema dell’infinito, poc’anzi solo accennato. Sempre in “Non c’è altro” leggiamo: “Ti amo, e penso che ti amerò per un tempo infinito, ma tu non ci sarai più.”

Come in ampia parte della letteratura *fantasy*, l’infinità è connotata qui più come una condanna che come un dono¹⁴, proprio perché essa non consente l’amore, anzi, lo consente eccome e lo rende eterno (“Ti amerò per un tempo infinito”) ma al contempo ne nega in partenza la realizzazione, diciamo, concreta! Ecco il nocciolo nero e disperato della produzione ficetoliana. Essa si presenta, allora, come un lungo commiato, un addio, una fatalistica rassegnazione a qualcosa di già scritto. Come un distacco impossibile, se vogliamo. Perché non si può cambiare ciò che si è e non si può cambiare la propria storia, storia che esiste anche e soprattutto nel Tempo, un Tempo che in Ficetola è spesso circolare e impossibile da scandire in termini come “prima” e “dopo”.

Non dovremmo parlare tanto di LONG kiss goodnight, dunque, quanto piuttosto di ETERNAL kiss goodnight!

Visivamente, i racconti di Giovanni Ficetola sembrano una grande e lentissima dissolvenza al nero dalla quale continuano a spuntare ostinati tocchi coloristici che la controbilanciano. E si badi, infine, ad istituire una precisa distinzione: Ficetola destruttura il RACCONTO, non il LINGUAGGIO, che invece è spesso classico, anche se permeato da un evidente nervosismo (la stessa *hypernervosité* che la Blanquis individuava nelle poesie di Dörmann). Egli non è un tardo espressionista, è casomai uno “smontatore” di storie, come se la linearità

¹² Robert Musil, *Diari 1899-1941* (Einaudi, 1980 – Quaderno 8, pag. 634)

¹³ Robert Musil, *op.cit.* pag. 635

¹⁴ Argomento, ancora una volta, troppo vasto per poter essere qui affrontato. Ci limitiamo a far notare, nella speranza di poter tornare magari in futuro sulla questione, la grande quantità di personaggi *fantasy* la cui esistenza eterna è conseguenza di una maledizione o è, essa stessa, caratteristica del Male. Prendiamo il “Signore degli Anelli”, forse la Bibbia del *fantasy*. Sauron, l’oscuro signore, è connotato come un Male in grado di tornare sempre, finché esisterà l’anello forgiato apposta per conservarlo; e Gollum, dall’anello, trae una “innaturale lunga vita”... Ma ci sono, volendo, altri esempi. Si prenda la saga di “Highlander”, dove l’immortalità è sinonimo di deserto affettivo. O, per passare ad un cinema di livello indubbiamente superiore, al modo in cui il Kubrick di “Shining” connota il tema dell’eternità, con quel minaccioso “always” che le gemelline rivolgono a Danny a mo’ di invito a giocare con loro...

non fosse ai suoi occhi più in grado di restituire un'immagine del mondo (o di QUEL mondo in particolare che è diretta filiazione della post-modernità e del cyberpunk...).¹⁵

¹⁵ Insistendo sui paralleli cinematografici, che certo non saranno sgraditi a Ficetola, questa tematica è squisitamente coeniana. I Coen però la adattano più ad un discorso sui GENERI (e sull'intergenericità) che a questioni meramente strutturali sul linguaggio del film. Va da sé, però, che interrogarsi sul problema dei generi equivale, per certi tratti, a compiere un'indagine sul linguaggio specifico di ogni genere...