

**In soffitta, con Binet
(distinzione e anonimato)**

di Danilo Laccetti

in se ipso totus, teres atque rotundus

ORAZIO

1.

Nell'*Ars amatoria* Ovidio sollecita le belle e giovani ragazze: se volete trovare marito (o, con meno pretese, un amante), uscite di casa, fatevi vedere, magari proprio in quei ritrovi utili al convegno amoroso, gli stessi, per altro, già suggeriti ai ragazzi un paio di libri prima. A seguire, postilla così:

*Ciò che sta nascosto, rimane ignoto; nessuno desidera l'ignoto;
quando una bella faccia manca di testimone, i frutti ritardano.*

(III, vv.397-8)

Come già accaduto in altri luoghi di quest'opera tanto insinuante quanto eversiva (con sapienza mescida registri, cita e corrompe gli autori defunti e quelli vegeti, saetta e stuzzica il potere e le sue meschinità), impreveduta la deviazione: se sei un cantante, un pittore, un poeta d'eccezione e non lo manifesti, nessuno lo saprà. Cosa cerca, difatti, il *venerabile nomen* dei vati se non la gloria? È bello vegliare le notti, consumarle a scrivere, ma Omero lo conosciamo grazie all'*Iliade*, perché abbiamo un'opera come quella, un'opera che si è fatta conoscere fino a noi.

Decenni più tardi Persio, un giovane poeta ritroso come dettava la dottrina stoica, muore a nemmeno trent'anni lasciando una manciata di satire, sei per la precisione, bastevoli comunque a concedergli il passaggio ai campi elisi della letteratura. In quella d'apertura irride i poeti alla moda; tutti azzimati, la toga nuova, l'anello d'onice, le guance gonfie per le letture delle loro poesie in pubblico, una smania in corpo di vedersi riconosciuti grazie al ritratto delle loro facce, mostrati a dito, dettati a "cento ricciutelli" sui banchi di scuola. In una Roma *turbida*, afflitta dagli orgasmi acustici di simili pubbliche presentazioni, quel *fermentum* poetico che inglobi va di necessità espresso, come un fico selvatico capace di spaccare il fegato se non lo asseconi. Ma allora, commenta, "quello che sai non vale niente se un altro non sa ciò che tu sai?" (I, v.27).

Fra l'età dei Flavi e il principio della dinastia antonina due poeti, fra loro amici, trascorrono la barcamenante vita di clienti. Un certo agrote del verso li affratella; inclinato, va

detto, il primo verso un'intelligente quanto maliziosa provocazione del lettore, il secondo, per concimare nel profondo, dissoda la pagina, la rende disturbante.

A Roma Marziale visse quasi trent'anni. Grandi speranze all'esordio (auspicava sponsorizzazioni dagli Annei; ma Seneca, poco dopo, dovette svenarsi per volere di Nerone), quante petizioni andate a vuoto, avventurose giravolte in favore di Nerva e Traiano, che depennassero le passate adulazioni di Domiziano, e da capo nella rozza e provinciale Bilbis per quel ritiro malinconico, prossimo alla morte: il biglietto di sola andata glielo pagò Plinio il Giovane e una vedova benestante gli diede una casetta, un orticello con una vasca in cui si deliziava a contemplare i pesci, felice di poter finalmente dormire dopo tant'anni di insonnia, lui che giorno e notte aveva ospitato tutto il caos di Roma "ai piedi del letto". Fu autore di grido, finché durò; negli oltre mille e cinquecento epigrammi che compongono il suo *corpus*, spesso in equilibrio, le migliori e più genuine prove, tra una *mica salis* e una *gutta amari fellis* (VII.25), seriali taluni altri come imponeva una produzione tanto massiccia e defaticante, un binomio torna con ossessione significativa: la *fama* (chiamiamolo pure "successo letterario") e la *gloria*. La prima sapeva di averla, se ne vantava perciò; la seconda appartiene ai morti. Ecco un esempio, fra gli altri (I.25):

*Dai, Faustino, editto pubblico ai libri
tuoi, spremi dal cuore dotta opera
(di Cecrope le rocche e di Pandione,
e i vecchi nostri tacciano ogni ammenda).
La fama lasci dubbioso alla porta,
premiare la fatica ti rincesce?
Vivano adesso le carte, vivranno
dopo te: la gloria ti bacia morto.*

Di Giovenale sappiamo poco; fu maestro di scuola, in gioventù deambulò fra le aule altisonanti dei retori, salvo, poi, convertitosi alla disciplina amara e fiera della satira, farsene beffe, bollati come innocui letterati da salotto, al pari dei poetastri magnificati per le loro inattingibili epopee fuori corso. La satira, si sa, è *militia* rischiosa, attesa la suscettibilità del principe e dei suoi scherani. Nella settima dispiega il penoso quadro degli intellettuali, in particolare la miserevole vita dei poeti (vv. 28-52): tu che scrivi versi chiuso in una stanzetta, hai voglia a sperare in un patrono che paghi le presentazioni delle tue opere. Sì, un po' di sgabelli presi a noleggio te li dà, qualche suo amico *claqueur*; non sei mica Stazio, un poeta vezzeggiato da chi conta, dall'imperatore in persona. Ti resta questo; questo arare la sabbia, rivoltando l'aratro su una spiaggia deserta, ma anche tu, non puoi negarlo, sei tenuto al laccio dalla *consuetudo ambitiosi mali*: la pratica malsana dell'ambizione non ti lascia andare. Anzi,

una volta che il “cancro della scrittura, inguaribile ti possiede”, invecchierà nel tuo “cuore malato”.

Distinzione: processo grazie al quale si riconosce un’identità chiara, separata dalla massa omogenea; da quel *volgus* “senza riconoscimento, senza autorità” (Sallustio *refert*) da cui, nell’agonia della repubblica, Catilina volle *distinguersi* con i mezzi che gli erano propri. Letterariamente parlando, Ovidio, al pari di Marziale, ha ragione da vendere: scrivere non basta; scrivere bene, benissimo, neppure. L’opera non esiste se non è trasmessa; o meglio, si deve fare di tutto perché lasci una traccia riconoscibile nei contemporanei. Quel cancro, di cui parla Giovenale, ti costringe; prova pure ad allontanarti, a tentare il sentiero oscuro di un Persio. Quel laccio è una catena corta, molto. Opporsi alla *distinzione* significa immergersi nel *volgus*, confondersi, senza più un’identità riconoscibile, senza nome; senza ammalare il tuo cuore stanco fino alla morte.

Dunque: l’*anonimato* in letteratura è bestemmia impronunciabile, sogno che ha del miracoloso oppure semplice astuzia da marketing editoriale? Oggi più di ieri, oggi che, attraverso l’automatismo della “condivisione”, esibire in modo istantaneo ciò che sai, leggi, scrivi, pubblici, chi frequenti e quando e dove, diventa comandamento irrefutabile per esistere (anche se unicamente nella virtualità di un accensione di monitor), oggi più che mai risuona penetrante, vigoroso interroga, quell’unico verso, filosoficamente astratto e spiccio quanto si vuole: “quello che sai non vale niente se un altro non sa ciò che tu sai?”.

2.

Esiste una pagina in grado di dipingere compiutamente la temperie dell’ambiente letterario rinascimentale. Siamo nelle ottave iniziali del *quarantesimosesto et ultimo* canto dell’*Orlando Furioso*: la galleria degli amici, dei tanti bei nomi dell’epoca, compresi i “cento” che non potè elencare (Machiavelli, per dire, si rammaricò con l’Alamanni d’essere stato “lasciato indreto come un cazzo”). Usando un’immagine di certo rodata, Ariosto paragona il viaggio del suo poema, pericoloso come ogni sacrosanto viaggio letterario che si rispetti, ad una barca che riuscì ad approdare in porto il “legno intero”, scampato il rischio di smarrirsi o fare naufragio, giungendo “a fin di così lunga via”. La novità sta in quel festoso rallegrarsi degli amici, sparsi nelle corti dei diversi stati italiani, degna cornice di una letteratura cortigianesca e aristocratica, scritta da pochi autori per pochi lettori; eppure quel mirabolante e intricato stratagemma che da sempre è stata, e sarà, la macchina letteraria, lì ha ricevuto a lungo il sostegno di un’attesa solidale e affettuosa, il piacere, pur elitario, derivò da un progetto e un universo intellettuale

condivisi, tali da incarnarsi nella leggerezza sfrenata e pensosa di molte pagine ariostesche, autentico documento umano di un'intera epoca. Qualche secolo dopo, fino a toccare il nostro tempo, l'*habitat* letterario si andrà progressivamente, in modo inesorabile, polverizzando: dalla nobile marginalità di pochi all'atomizzazione sonora e impalpabile di molti, dall'antagonismo profetico degli eletti al tritacarne digitalizzato e plurivoco degli *indistinti*.

3.1

Perché Olga e Stolz si dedicano con tanto accanimento alla “salvezza” di Oblomov? Per una fraterna amicizia lui, per un'acerba infatuazione, non esente dal capriccio della seduzione, lei. Non a caso il loro matrimonio “normale” sugella l'anormalità irrisolvibile rappresentata dal dilemma Oblomov, resistente anche al potente virus della passione amorosa, che Olga ha in lui disperatamente inoculato. Tutto questo possiede la sua dose di verità; eppure qualcosa di più profondo causa il loro fatale operato, motore di tutto il romanzo. Certamente *Oblomov* è opera di scanzonata denuncia sociale (le *Memorie di un cacciatore*, che lo precedono di pochi anni, ha ben altri connotati di realismo tranciante); figura con tratti grotteschi un'aristocrazia fondiaria incancrenita in un ideale di benessere non più sostenibile, cui si contrappone non a caso l'attivismo frenetico, capitalistico dell'oriundo tedesco Stolz. C'è, poi, un *Oblomov* deliziosamente psicanalitico, quello, per intenderci, prediletto dalla lettura filmica di Nikita Michalkov: la vita letargica della tenuta di Oblomovka, la sonnolente esclusione dal mondo, l'eccessivo accudimento materno come protezione dai mali e dalle offese della vita; una pervicace narcosi delle emozioni fa del divano un'isola autarchica. Eppure la condotta del mite Oblomov, che alterna stasi paludose e asfissianti a momenti di fervida smania, risoltesi in un ampio e retorico falso movimento, è il risultato di qualcos'altro: non unicamente il sigillo materno o la tara ereditaria di una società stagnante, nutrita da una rendita oramai scarnificata. Quando Stolz lo trascina a feste e balli, cerca di coinvolgerlo nei suoi viaggi, la repulsione di Oblomov non è soltanto legata alla scipita prosopopea di queste situazioni, una sorta di rigetto antiboghese; Oblomov non capisce e non individua la ragione e il senso profondo del desiderio e dell'azione che rappresentano l'elementare binomio causa-effetto alla base del meccanismo della vita. In alcune pagine di intensa suggestione emotiva Oblomov con disarmante candore offre a Stolz la sua analisi del mondo: desiderare e agire per soddisfare quel desiderio e quelli che seguiranno (che sia amore, famiglia, successo, carriera, denaro), quale senso ha tutto questo quando viene vanificato dalla precarietà irrimediabilmente transitoria della vita? Qual è la ragione ultima che ci dovrebbe motivare ad esistere

partecipando all'inarrestabile giostra in cui siamo immersi? Domande grandi, ultime, da adolescenti, si direbbe. In verità palesano un limpido nichilismo, energico e dirompente, proprio di chi è andato fino sul fondale per raccogliere con coraggio l'essenza profonda della vita e trovandosi davanti a un muro bianco, a un vuoto di risposte, decide di non agire, di non partecipare e quindi esiliarsi; farsi *indistinto*, *anonimo* in ultima istanza. E il sigillo di questo volontario esonero viene apposto dalla scelta di "escludersi" in quel sobborgo di Pietroburgo, Vyborg, dove vivrà sino alla morte accanto alla vedova e massaia Agaf'ja. Questa identica percezione della vita, da notare, si ritrova nelle parole di Stolz a Olga, divenuta sua moglie, quando lei gli confessa un senso di profondo vuoto, di insoddisfazione senza ragione, e lui le spiega di cosa si tratti: «la ricerca di un intelletto vivo, attivo varca talvolta i confini stessi dell'esistenza, non trova naturalmente risposta e così viene la tristezza (...) È la tristezza dell'anima che domanda alla vita il suo segreto» (IV,8 – trad. Ettore Lo Gatto). Per fronteggiare questa inquietudine, Stolz suggerisce a Olga l'unico antidoto possibile: vivere. Proprio quella cura ripetutamente somministrata ad Oblomov senza successo; di fronte a quel vuoto di risposte egli si è fermato, non ha trovato nella vita stessa l'unica risposta sufficiente a giustificarla. Oblomov appartiene a una singolare stirpe di visionari: non capisce il senso e la ragione che fonda il gioco della vita, non capisce perché vivere agendo, cumulando compulsivamente, come criceti in una ruota, desideri e obiettivi da raggiungere. Tutti lo fanno, così è da sempre; lui, però, decide di rimuovere il binario desiderio-azione piuttosto che viaggiare su un treno il cui solo incedere gli appare insensato. Declina l'amore passionale per Olga e termina i suoi giorni confortato dall'amore sommerso della vedova Agaf'ja; alla passione divorante preferisce la tranquillità dell'affetto. Due anime gemelle unite dalla stessa visione delle cose, Oblomov e Agaf'ja: nulla pretendere dalla vita, nulla aspettarsi da lei. Oblomov rinuncia a vivere per una sorta di nichilismo nitido e ingenuo insieme; a guardarla bene la sua scelta non ha nulla a che fare con il motivo ricorrente che sbriga Oblomov come un sognatore stonato. Convertirlo alla vita, per Olga e Stolz, strapparli all'*anonimato* in quel sobborgo squallido di Vyborg è un atto squisitamente egoistico, difesa di sé e del proprio modello di vita che Oblomov con la sua mitezza apatica mette in discussione dalla fondamenta e scardina, terremotandolo. Il bonario Oblomov, il filosofo adolescente, inconsapevolmente inquieta, provoca, destabilizza; normalizzare la sua "imperfezione" diventa un atto necessario quanto fallimentare, perché è il risultato della fatale incomunicabilità fra due mondi paralleli dentro il medesimo perimetro dell'esistenza: gli oblomoviani, i non-desideranti, remissivi e inattivi, gli *anonimi*, e i desideranti, gli attivi, quelli che consacrano la vita alla continua ricerca

di una *distinzione*. Talvolta la condotta di un uomo accoglie dentro di sé, con gradazioni e ricorrenze diverse, sia l'una sia l'altra spinta.

3.2

Agaf'ja possiede il segreto della vita senza saperlo. Lo possiede in quei gomiti che tanto sfaccendano in cucina; perché manda avanti l'intera famiglia a testa bassa, nemmeno una lacrima; amando Vyborg, non nutrendo il desiderio di vedere o conoscere altro. È allegoria della pazienza muta di tante vite, un'allegoria materna; effigie della terra che soffre le carestie, le cattive stagioni, l'incuria degli uomini. Qualche decennio più tardi qualcosa di assai simile a lei tornerà in Praskov'ja Michajlovna, detta Pašen'ka. Ci troviamo alla fine del racconto *Padre Sergio* di Tolstoj. L'anziano eremita, un santone guaritore dalla reputazione illustre, travestito da mugico fugge per aver ceduto nottetempo alle profferte della figlia nevrotica di un mercante, che avrebbe dovuto "guarire"; la sua vita a precipizio, medita il suicidio. Poi, chissà perché, rievoca il ricordo di una bambina, la piccola Pašen'ka appunto, sua antica compagna di giochi; non la vede da trent'anni, sa che ha avuto un matrimonio infelice, un marito dilapidatore e manesco. Interpreta questa "illuminazione" come un messaggio divino: lei saprà dirgli cosa deve fare. Durante l'incontro le rivolge una domanda, carica di valore: "come vivi, come hai passato la tua vita?". Il sant'uomo, che aveva nutrito la presunzione di insegnare agli altri come si vive, scopre la vita di Pašen'ka, caduta in disgrazia; con le ripetizioni di musica mantiene la figlia, il genero nullafacente e i nipoti; in silenzio, con il coraggio della sopportazione, guidata dal sentimento naturale di dover resistere, senza lagnanze, senza recriminazioni (la medesima, umile fermezza di quel "Vivremo una lunga, lunga fila di giorni" che Sonja sussurra a Vojnickij nel finale di *Zio Vanja*). Padre Sergio, dopo essere stato, al secolo, l'iracondo principe Kasatskij, destinato a diventare aiutante di campo dello zar Nicola I, nella vita religiosa ha replicato la stessa ansia di vanagloria; con il cammino di perfezionamento spirituale, da monaco a santo, ha cercato di *distinguersi*. Finito il colloquio con Pašen'ka, padre Sergio capisce cosa gli resta da fare; annullarsi e scomparire. Diventare *anonimo*. Buttandosi alle spalle le sue due vite precedenti, umile vagabondo finirà in Siberia a curare l'orto di un ricco contadino. Qualche anno dopo la stesura di questo racconto Tolstoj, scrittore, un po' *guru* anche, di chiarissima fama, tenderà con la fuga da Jasnaja Poljana il suo oblio in vita; dalla *distinzione* all'*anonimato*.

Affrancato il 7 febbraio 1857, per sostanziale insufficienza di prove, dalla forza giudiziaria intentatagli dal sostituto procuratore imperiale Ernest Pinard, severo censore in pubblico, in privato cesellatore di versi pornografici, il trentacinquenne Flaubert ad aprile pubblica in volume presso l'editore Michel Lévy il suo romanzo d'esordio: *Madame Bovary*. Grande successo di vendita, elogi della critica non sperticati, comunque sentiti. Tra febbraio e marzo aveva letto in francese un passo di Polibio; si fa cenno alla rivolta dei mercenari al servizio dei cartaginesi dopo la fine della prima guerra punica. In biblioteca saccheggia tutto lo scibile su Cartagine; tra maggio e luglio un centinaio di volumi compulsati voracemente, a novembre il suo nuovo romanzo, un romanzo storico, ha un titolo e il primo capitolo: si chiama *Salambò*.

Meraviglia, e non poco, la scelta audacemente controcorrente rispetto a tanta produzione monocorde di scrittori che variano sempre sulla stessa tonalità, un tempo baciata dalla fortuna; sebbene applaudito come nuovo aedo del realismo narrativo, Flaubert se ne infischia del pubblico e della critica e compiace il capriccio dell'immaginazione. Quando, a fine novembre del 1862, la tanto attesa seconda prova del nuovo autore vede la luce, l'approvazione del pubblico è entusiastica; nel primo mese quattromila copie e due edizioni. La critica, invece, è più tiepida. Fra gli altri si segnala la disapprovazione del temuto Sainte-Beuve, che pure apprezzò il suo esordio. In alcuni famosi "lunedì" (dall'8 al 22 dicembre dello stesso anno) disamina le pecche di quest'opera, la cui sostanza gli appare artificiale, fredda; rivela anche un qualche pregiudizio, in particolare quando accusa Flaubert d'essersi piegato ad un romanzo "archeologico" per l'umiliazione d'essere stato troppo letto al suo debutto. Nelle conclusioni il critico auspica che lo scrittore riprenda la strada interrotta, non si faccia attendere e offra presto un'opera "forte, potente, di osservazione, viva". Torna utile leggerne una sequenza (trad. Piero Toffano):

Pochi anni di fecondità sono concessi agli uomini, e anche ai più autentici talenti: bisogna saperne usare per trovare un posto e ancorarsi nel cuore e nella memoria dei propri contemporanei: questa è ancora la via più sicura per arrivare alla posterità.

Distinguersi: lasciare un'impronta chiara, non delebile dal tempo; risuona vicina la sagacia dei versi di Ovidio, la mordacità di Marziale.

Nelle ultime ore di vita Emma Rouault, maritata Bovary, disperata va in cerca di qualcuno che possa sanare l'enorme debito, evitandole il pubblico discredito e le penose spiegazioni all'ignaro consorte. Le pagine, e sono qualche decina, si caricano di una tensione sempre più palpabile; vortichiamo assieme a lei mentre si umilia con il notaio, con l'ex-amante Rodolphe, per poi precipitare dal garzone del farmacista Homais, il giovane Justin, davanti al quale "mangia" imperterrita un pugno di arsenico. Suicidio assai poco romanzesco per chi, donchisciottesco, aveva perseguito in vita l'immaginario di romanzi parlanti da amori vissuti fino all'ultimo spasimo, in compagnia di languori non riferibili. Prima, però, strapiomba con tutta la furia che incorpora dentro la soffitta di Binet, misantropo esattore delle tasse. Grazie all'accorta ellissi narrativa di Flaubert, che fa usciolare due comari dietro il bucato steso, non sapremo mai cosa Emma gli abbia chiesto; conosciamo solo la risposta del suo interlocutore: "Ma vi pare, Madame?". Nella sua soffitta Binet, separato dal mondo, lavora al tornio vari oggetti: con una dedizione maniacale, tipica dell'artigiano devoto, crea meraviglie di carta, legno, avorio, manufatti di nessuna utilità, che gli altri neppure conoscono. Utili e necessari solamente per lui. Proiezione flaubertiana, forse, dell'artista che in solitudine monacale plasma le sue bellezze; modello di chiara ascendenza romantica.

Va immaginato quest'uomo; gioisce solitario, nel silenzio ritmato unicamente dal ronzare meccanico del tornio, s'appaga di una passione clandestina così intensa, così scontrosa e ignora quale tempesta infiammi la donna che s'accinge a bussare alla sua porta: il tormento di una vita segnata dal contatto con la pochezza di molta realtà. Binet crea senza bisogno di dare nome alle sue creature; le destina all'*anonimato* come *anonimo* è il corso della sua vita, non rivendica alcuna *distinzione* né per lui né per loro. Se non fosse per quel mestiere, esattore delle tasse, figurerebbe al meglio come maestro stoico dello sventurato Persio. Giusto un attimo prima che Emma lo interPELLI, eccolo (III parte, cap. VII - trad. Maria Luisa Spaziani):

Nel chiaroscuro del laboratorio la polvere bionda sprizzava dal tornio come un getto di faville sotto i ferri di un cavallo al galoppo; le due ruote giravano, ronfavano; Binet sorrideva, a mento chino, a narici dilatate, e pareva insomma perduto in una di quelle felicità perfette che forse soltanto le imprese mediocri sanno dispensare, intrattenendo la mente con difficoltà facili e appagandola in una realizzazione oltre la quale non c'è nessun sogno.

Lo sprigionarsi delle faville cadenza il galoppo della fantasia per quest'uomo oscuro, impenetrabile. La sua vita ordinaria dissimula una violenta bellezza; in quell'ostinato ripudio del mondo, del plauso come dell'inevitabile biasimo, c'è la stupefacente e terribile rilevanza di un animo padrone di sé, interamente sovrano. Piccole e tangibili sono le gioie di cui si contenta, costruite e consumate in segreto; il piacere prorompe dal suo mancato differimento nelle fattezze del sogno, crudelmente tirannico come l'imponenza dispettosa dei sogni prevede. È proprio l'amaro sentire di Giovenale: mentre lasci che marcisca il tuo cuore malato per colpa del cancro inguaribile della scrittura, tutti gli appetiti, le rimostranze, gli assilli, che reclama per alimentarsi, giorno dopo giorno ti dissanguano.

Avercela, la felicità perfetta di Binet.