

# I SORCI VERDI

TRIMESTRALE DI LETTERATURA & ARTI VARIE

N. 1 OTTOBRE 2011

Anno I - n. 1 - Ottobre 2011 - Reg. Tribunale di Brescia n. 11/2011 del 30/04/2011. Proprietà: Pavel Zelinskiy, via Repubblica Argentina, 42 - 25124 BRESCIA - Direttore Responsabile: Alberto Mondinelli - Hanno collaborato: Michele Mocchiola, Massimiliano Peroni, Pavel Zelinskiy - Grafica: www.lorenzocaffi.it - Stampa: la Cittadina, Gianico (BS).  
Info: [isorciverdi.rivista@gmail.com](mailto:isorciverdi.rivista@gmail.com) - <http://isorciverdi.altervista.org>

## Sommario

AMORE E LETTERATURA

2

3 IMPARA L'ARTE E METTILA DA PARTE

IL POETA E IL ROMANZIERE

4

TINTE D'OCCASO

5 LE RELAZIONI PERICOLOSE

6 BALLATA

8 LIQUORE

LA RIVISTA IN RETE

IL NUMERO 2 ESCE A GENNAIO 2012

## PARAFULMINE

La nostra è innegabilmente l'epoca del poter-fare. In un mondo di *sapiens* all'ultimo stadio della tabella evolutiva tutti, a quanto pare, possono "fare": realizzarsi in un contenitore di adescanti e infinite possibilità, ma spesso inseguendo bagliori, e non tuoni. Non lo si pensi però; ché tal giudizio risulterebbe crudele, antico o piuttosto "anti-moderno". Viviamo bersagliati dai centri di auto-training, dal guadagno fai-da-te, dai laboratori di scrittura creativa: bastevoli, evidentemente, a farci conseguire la sicumera necessaria e blandire un ego che ci sembra svettare. Prodotto più vistoso di un'era incantata è l'ossessione per la penna, nella sua ipostasi virtuale perlopiù: siamo ammorbati, al giorno d'oggi, dalla scrittura. Si scrive per sfogo (ma è veramente uno sfogo, la scrittura?!), per autoanalisi, per ambizione il più delle volte, e come risultato: una bolla, in lievito continuo, di *scrittori*. Non c'è da meravigliarsi, visto che ora niente è impossibile, che la vita è ormai una illimitata messe di occasioni che basta afferrare ed etichettare. La proverbiale scatola di cioccolatini dai gusti liquorosi.

La scrittura diventa ricerca, tronfia e quasi mai sofferente, dell'orgasmo facile. Nient'altro che puritano conformismo applicato all'arte della composizione. Non è forse orgasmico il nostro tempo?! Orgasmo che si trasfigura in culto per essere poi innalzato a credo comune. Rapidità, coito, guadagno...

La poetessa Ol'ga Sedakova sostiene che l'opera d'arte è una sorta di conversazione tra l'Autore e qualcuno che, rispetto all'artista, si trova molto lontano: un pezzo di carta infilato in una bottiglia che dei marinai, sperduti chissà dove, gettano nell'acqua con la flebile speranza che, prima o poi, esso venga letto. Pare che sempre più spesso si afferri il collo di quella bottiglia, fantasticando su futuri lettori, e ci si ritrovi invece ad accarezzare, con bieca indecenza, ben altra cosa, assai più concreta; talvolta - e questo è il dramma - ciò accade consapevolmente. L'orgasmo si trasforma impercettibilmente in auto-orgasmo, onanismo artistico.

Nel 1828, Alexander Puškin annotava nell'album di una donna: "Tra le delizie della vita, solo all'amore la musica cede, ma anche l'amore è *melodia*". Quattro anni dopo, dedicava ad un'altra donna i seguenti versi: "Tra le delizie della vita, solo all'amore la musica cede, ma anche l'amore è *armonia*". Ma che cos'è dunque per il poeta l'amore? Melodia o armonia? In molti tutt'ora se lo domandano. Forse che, trattandosi di due donne diverse, Puškin avesse voluto privilegiare prima un concetto e poi l'altro, ma che essi fossero in verità per lui equivalenti? Oppure che avesse cambiato idea, nel corso di quei quattro anni? Solo di recente qualcuno (ma mi sfugge ora il suo nome) è giunto ad una deduzione tanto acuta quanto banale: semplicemente lo *scrittore* Puškin ha condotto ciò che da sempre la sua vocazione gli imponeva: un continuo e

mai facile lavoro sul testo. Senza dubbio, l'amore è per lui un'armonia.

Una *Melodia* è un assemblaggio di suoni diversi che si susseguono e si dipanano nell'aria producendo un effetto di gradevolezza. Un motivetto qualsiasi, un minimo godibile, potrebbe costituire melodia. L'*Armonia*, sicuramente più difficile da ottenere nonché pane per i soli professionisti, richiede il collegamento, simultaneo, di almeno due elementi. Se nel primo caso si tratta di un monologo, nel secondo si ha a che fare con un dialogo.

Un augurio ci sorge spontaneo: che la scrittura ridiventi armonia; una sacra armonia che implica l'unione, sofferente ed amorosa (dal momento che - e nessuno lo potrà negare - l'amore è anche sofferenza), dello scrittore con il suo lettore, ignoto destinatario del biglietto della bottiglia e testimone di un sacrificio.

P.Z.





# AMORE E LETTERATURA

Esplorando la passione

Oggi (ma non solo da oggi) siamo subissati di retoriche e rappresentazioni dell'amore, che, più lo esaltano ed esibiscono, più lo rendono greve e insieme gracile. Queste retoriche e rappresentazioni influiscono sulla nostra vita, a poco a poco l'abbruttiscono, e in definitiva la guastano. Come fare, allora, per scalzare e scacciare questi *cattivi romanzi d'amore*?

Unicamente aprendo i romanzi effettivi (grossomodo quelli "non recenti e non reclamizzati"), leggendo la letteratura non di consumo. Nella letteratura, infatti, all'amore è dato lo spazio che merita in quanto affetto per eccellenza, primaria emozione ed esperienza umana. Qui, però, l'amore non è solamente cantato e decantato: è anche e soprattutto *esplorato* nelle sue molteplici manifestazioni, nei suoi contraddittori percorsi sentimentali, nei suoi complicati giochi sociali; esplorato, vale a dire descritto, analizzato, rischiarato e perfino demistificato. La letteratura, capace di rivelare la bellezza di un moto amoroso con sguardo incantato, ha altresì la capacità di svelare la realtà delle dinamiche amorose con sguardo spietato.

Pertanto, grazie a quell'apice della lucidità letteraria che è l'arte del romanzo (grazie a *Don Chisciotte*, a *Le Relazioni Pericolose*, a *Madame Bovary*, eccetera) possiamo sapere che la vanità accompagna la passione come un'ombra; che l'amore è sempre un rapporto di potere, e può diventare guerra, desiderio di dominio, volontà di distruzione; che l'amore, per quanto sia sentito spontaneo da chi lo prova, è mimesi di modelli dati; che questa mimesi sociale può trasformarsi in osmosi, simbiosi con l'oggetto amato, fino all'anti-socialità assoluta: isolamento a due, uccisione reciproca...

Certamente la letteratura tende a considerare in particolare i casi estremi: gli innamorati suicidi, gli isterici vanesi, i gelosi patologici, e simili; ma l'estremo non deve sembrarci estraneo: esso getta luce sulla vita di tutti, essendo un concentrato di ciò che solitamente viene diluito e disperso nelle nostre vicende amorose più o meno mediocri (e tuttavia, basta dare una scorsa alla cronaca nera, per cogliere quanto sia labile, se non arbitraria, la linea divisoria tra amori cosiddetti tragici, o folli, e amori cosiddetti mediocri, o normali...)



Non a caso, nel Ventesimo Secolo, i più interessanti racconti di passione si sono sovente incentrati su passioni perverse: per esempio, l'incesto fratello-sorella (*Il taxi* di Violette Leduc, Edizioni ES), oppure la pedofilia (*Quando morì Jonathan* di Tony Duvert, Edizioni ES). Poco importa che coloro che li hanno scritti fossero forse coinvolti in vicende personali (o immersi in personalissime fantasie) perverse: non si scrive seriamente letteratura per esprimersi (sfogarsi, confessarsi eccetera), e men che meno per emergere dalla folla dando facile scandalo di sé, starnazzando secondo una stantia strategia dello shock.

Semmai, si scrive per esplorare gli estremi della passione, ovvero le possibilità e gli abissi di quell'essere capace di amare fino all'abiezione – l'essere umano. Si scrive per cercare di catturare in una forma *tutto quel che è umano*, mettendo all'opera questa rischiosa *zona franca* del linguaggio che è la letteratura; affrancata dai linguaggi convenzionali e stereotipati della vita in società e dei media, ma affrancata anche dai linguaggi (a diverso titolo limitati) dei saperi istituzionali, delle discipline, delle scienze. Letteratura: linguaggio liberato, linguaggio libero di inseguire le forme più disparate, accostandosi alle esperienze più oscure...

D'altronde, provando a mettere da parte il vocabolario psicologico (e a mettere tra parentesi quello morale), che cosa si rivela essere una perversione, se non una passione socialmente condannata perché troppo destabilizzante, una passione eccezionale ed eccessiva, che quindi si fa ossessione, sorta di possessione demoniaca? E allora dove, se non nella perversione, diviene chiaro, tremendamente chiaro, il nesso fondamentale passione - distruzione dell'altro - autodistruzione? Vladimir Nabokov, con *Lolita*, ha descritto esattamente questo; cioè ha scritto (non senza ironica consapevolezza) un *classico romanzo d'amore*

aggiornato ai tabù sociali del 900 (nei secoli precedenti, sarebbe bastata una storia d'adulterio, a svelare i sentieri e i precipizi passionali).

A questo punto, qualcuno potrebbe replicare: "Ma il *vero amore* non è questo! L'amore è comprensione e non conflitto, benevolenza e non violenza!"

Costui avrebbe ragione, se il suo intento fosse quello di bilanciare le mie precedenti considerazioni, indicando che l'amore *può* essere *anche* comprensivo e benevolo (ma bisogna precisare che uno stesso sentimento amoroso può essere alternativamente, o persino simultaneamente, comprensivo e conflittuale, benevolo e violento... Senza contare che non v'è peggior potere affettivo di quello che si ammanta di comprensione, di benevolenza...). Però costui non intende mostrare la varietà e vastità degli elementi che compongono l'amore – il che sarebbe in linea col mio discorso, e lo ringrazierei per il suo intervento così opportuno. No, l'ipotetico scocciatore pretende piuttosto di detenere la verità sull'amore, sicché l'amore ai suoi occhi è una cosa sola, e tutto il resto (la gamma delle possibilità amorose) è da chiamare non-amore, è da disprezzare, peggio: negare.

Un simile atteggiamento va in direzione opposta rispetto alla conoscenza dell'essere umano che scaturisce dalla letteratura, ed è, peraltro, controproducente: difatti, chi si rifiuta di esplorare i meandri dell'amore, vi si perderà tanto più facilmente, alla prima occasione; chi sbandiera una

nozione idealizzata dell'amore, patirà le conseguenze della propria immaturità, e non sarà concretamente in grado di affrontare l'aspetto vorace o devastante dell'amore. Costui, insomma, non conquisterà affatto quel che a parole crede già di conoscere o di possedere: un *habitus amoroso* che sa come volgere il volere passionale in voler bene, che sa togliere dal centro l'autoesaltazione amorosa per dedicarsi a chi si ama.

A causa della sua limitante intransigenza, mascherata da bontà, a costui sarà preclusa l'esperienza paziente e sottile dell'amore come *relazione privilegiata*, dialogo costante con un altro individuo né idolatrato né sottomesso. E inoltre, e infine, non potrà mai accedere all'estendersi dell'amore al di là del rapporto a due, al raro raffinarsi dell'amore in *partecipazione affettiva* al reale vivente (non più solo umano) intorno a sé: la facoltà di "saper trattare col diverso, con ciò che è radicalmente altro da noi."<sup>2</sup>

Questo patetico personaggio è, in fondo, lo specchio di tutti noi, che "sappiamo a mala pena trattare con coloro che sono quasi una riproduzione di noi stessi"<sup>3</sup>, e tuttavia ci interstardiamo egocentricamente nei nostri piccoli isterismi d'amore, nelle nostre piccole finzioni rassicuranti sull'amore, nei nostri piccoli giochi di potere amoroso – pur di non provare a cambiare modo d'amare, modo di vivere.

Sia ben chiaro, però: sarà stato *necessario* avere attraversato molteplici avventure, sbandate, scottature, impazzimenti, seduzioni, delusioni, abbandoni e quant'altro, per arrivare alla possibilità di maturare, di scoprire che l'amore non è solo vanità, non è solo potere, non è solo passione.

Per ora, per lo meno, iniziamo a imparare dalla letteratura, e per prima cosa impariamo un poco a ravvivare, a riscaldare quel che in noi è gelido, e al contempo a calmare, a raffreddare quel che in noi è bollente; in altre parole, iniziamo a ridere e sorridere di noi stessi, dei nostri comportamenti amorosi, assieme a Cervantes, Laclos, Flaubert, Nabokov...

M.P.

<sup>1</sup> (Quasi) Manifesto, in *I Sorci Verdi - Trimestrale di Letteratura & Arti Varie*, n.0, maggio 2011, p. 8

<sup>2</sup> María Zambrano, *Per una Storia della Pietà*, in *Frammenti sull'amore*, Mimesis Edizioni, 2011, p. 38

<sup>3</sup> *Ibidem*



# IMPARA L'ARTE E METTILA DA PARTE

## Scrivere o pensare

Tre quarti dei romanzi che escono oggi-giorno sono messi insieme in base a esperienze su cui non è stata imposta alcuna disciplina, ad eccezione del blando freno della grammatica e dell'occasionale intransigenza della divisione in capitoli.

(V. Woolf, *Come si legge un libro*, Baldini&Castoldi, p. 92)

**AVVERTENZA:** il testo è farcito da più di una citazione; non sembri un esercizio di stile né tantomeno una provocazione da *divino mondano* dei libri, piuttosto un groviglio di stradelle che allontanano da un centro per addentrare in un bosco orrifico e spaventevole, dove ogni scoperta può essere letale. Sono anche - quelle citazioni - formule matematiche al quadrato in un'immaginaria ma quanto mai soddisfacente copula letteraria. Ignoro chi sia sopra o sotto.

**I**mpara l'arte e mettila da parte.  
Preso alla lettera adombra un ammonimento perentorio (lo si vedrà alla fine).

Volendo ascendere su per le fiorite erte delle magnifiche arti c'è da fare i conti con non pochi problemi, risolvibili, ma pur sempre d'ostacolo ad un facile sgambettio disinvolto, che corre verso case di marzapane, fragili al primo colpo di tosse nevrigna. In tempi di cambiamenti climatici, e stagioni sostituite, è d'uopo ammantarsi di solide accortezze. Dunque, per chi volesse confrontarsi con un'arte, colto da subitanea passione, c'è da aspettarsi un lungo e faticoso tirocinio fatto di lotte estenuanti con un possibile talento. Possibile, e - se va molto bene - probabile. Niente sgorga puro come l'acqua sorgiva (che pure attraversa i bassifondi terracquei prima di veder le stelle), e tanto meno il talento nell'arte che quanto più si presenta *spontaneo, emotivo, improvviso*, tanto è addomesticato ai bisogni imbelli di un pubblico indifferente. Nel tirocinio d'obbligo il talento muore più di una volta, e mai di morte naturale. È bene al riguardo sapere che le morti violente sprigionano furori ignoti, e cattiverie malsane, linfa vitale futura dell'essenza di quel talento.

Ciò premesso, veniamo ad una di queste tante arti, casualmente scelta: dello scrivere.

Abituati ad una libertà senza senso quando obbediamo - ciechi - alle disinvolute leggi della natura (e giammai della naturalezza), godiamo di una immanente facilità nello scrivere lasciando scorrere falangine e falangette sopra

innumerevoli fogli grondanti lacrime e sangue - e *sangue e angue*<sup>1</sup>. Di vite inventate, forse supposte, nella fantasmagoria dell'illusione letteraria: ad apparente portata di mano. Non scorraggiatevi, di scrivere può farsi a meno. Di pensare no. La difficoltà dell'arte dello scrivere s'annida proprio lì, nel pensiero.

... - *perché più si scrive, meno si pensa*<sup>2</sup>.

L'infido pensiero è il serpente biblico disposto ad ammaliarci con profferte di facili successi (*e facili amori*), esaltando la sua fluidità, ed inesauribile vena di un immenso e infinito giacimento, a nostra esclusiva disposizione. Una cornucopia di *pensieri* cui pare difficile resistere; il passo successivo è un dovuto atto di ringraziamento con pagine e pagine, e libri e *ibri*. Hybris.

È vero: prima di scrivere occorre *pensare*. Fiumi interminabili di pensieri devono ingrossarsi nei rispettivi alvei e gonfiarsi tumultuosi minacciando le nostre placide esistenze, di noi che siamo tentati dallo scrivere. *Ogni volta che vi si presenti l'occasione di essere più tentati dalla vita che dallo scrivere, siate suicidali: il resto viene da sé*<sup>3</sup>. Di noi che pure dobbiamo (a nostro personale vantaggio) abbandonare la più forte tentazione di catturarli, tradurli, consacrarli, fermarli, fossilizzarli. Il pensiero libero non è una farfalla nella pancia da appuntare sotto vetro.

Voglio semplificare al massimo. È straordinariamente necessario aizzare una massa informe di pensieri illudendoli di una libertà assoluta, incontrollata, e facilitare l'operazione con l'aiuto imperioso di un vento forte e travolgente (scegliete voi il migliore sul mercato delle isòbare, comunque niente a che fare con la corrispondente situazione atmosferica di *una bella giornata d'agosto dell'anno 1913*<sup>4</sup>). È necessario che quella massa informe (probabilmente cerebrolaide) si senta realmente libera di espandersi assaporando l'odore di un potere assoluto. Dispotico. L'astuzia è fondamentale in tale contingenza, e l'umiltà (nostra), di appartarsi, inevitabile. È però altrettanto essenziale che nessun prodotto dell'opera di quelle sirene omeriche sia tra-scritto, neppure sotto forma di abbozzo, o spunto sopra un volgarissimo tovagliolo di carta (accuratamente riposto nel taschino anteriore o nella borsetta). La libertà assoluta va garantita con una corrispondente libertà di in-esistenza paragonabile ad una accicante pagina bianca. Siano i fogli tutti indistintamente bianchi! Varrà la pena - in siffatta operazione - essere cattivi

garantendo a quella folla in tumulto, di pensieri in libera uscita, la sua morte naturale: per asfissia, per lenta malattia, per squarciamenti sanguinolenti (caso mai, una mattina che siamo di cattivo umore), per combustione, per annegamento nei liquidi amniotici, in circolo da qualche parte: in noi. All'esito di tale lunga inesorabile carneficina, avendo negli occhi le distese cadaveriche, saremo rinfrancati e pieni di una libertà ignota. Questo, è il momento dello scrittoio.

Alleggeriti dei *pensieri* im-pensati impastati di tutte le cose che poco o nulla hanno a che fare con noi (moine, sotterfugi, scappatoie, imitazioni, mimetismi, favolette, ridicolaggini) daremo - finalmente - rinnovato vigore e peso al linguaggio: *dio barbaro e precipitosamente oracolare*<sup>5</sup>. Il linguaggio è un corpulento minatore che scavando nella conca viscerale attribuisce forma ad un altro pensiero, ad altri pensieri. Quelli ignoti, inconcepibili, immotivati, der(r)identi: gli inconfessati. Perché come tutti sanno (o dovrebbero sapere): *lo scrittore <<non sa>>*<sup>6</sup>, ma non è incosciente; gode - egli - di un dominio sugli *inconfessati* che ignora eppure abilmente manovra con polpastrelli (*la pressione dei polpastrelli sulla carta di cellulosa*<sup>7</sup>). E di nuovo: con falangine e falangette.

*Quando scrivo non ho idea di quel che verrà fuori, di dove sto andando*<sup>8</sup>. Ad abundantiam.

Il linguaggio, quindi. *Per ritornare all'inferno linguistico, all'Eden maledetto del linguaggio*<sup>9</sup>, per saper essere strepitosamente romantici o straordinariamente malvagi. A dispetto del suo stesso Autore. E poi: una conca, attrezzi per rivangare, un Pensiero dietro le quinte che scruta e osserva, e, al contrario di noi, sa. Un vero e proprio testimone. In più, un'abilità *manuale* dapprima timorosa, in seguito sempre più spavalda, arrogante, irriverente. In sintesi: il «talento» secondo Proust<sup>10</sup>. Un talento necessario perché quel pensiero osservatore, stritolato nella maglie dell'ingranaggio (linguaggio) estrattivo,

si mostri interpolato - chiosato - confuso, offrendo all'ingenuo lettore la realtà che più desiderava in quella silenziosa ora notturna fatta di pensieri, reticenze, visioni, e attese oniriche.

Un'arte irta di difficoltà, quella della scrittura.

Entusiastici propositi naufragano di fronte ad un serio e documentato appiccio che spazza via le facilonerie contrabbandate da un mercato agonizzante, incerto tra il fenomeno circense e l'arzigogolato solipsismo (tutto Io, Dolore e Amore). (Quanto ci appassiona il nostro Dolore giovanile! così tanto da farne materia di cogente scrittura; eppure: *Che resta di tutto il dolore che abbiamo creduto di soffrire da giovani? Niente, neppure una reminenza*<sup>11</sup>).

L'ammonimento iniziale pare, allora, quanto mai prezioso in questo specifico ambito; il lungo e faticoso tirocinio invita quotidianamente ad accantonare parole, pensieri, esperienze, vite vissute, egotismi, narcisismi, per lasciare il posto al vuoto spaziale: di nuovo alla pagina bianca. Anzi, potremmo correggere il tiro e riscriverlo così: *impara l'arte e mettila da parte*. Un chiaro invito ad aderire ad una letteratura del NO, che fonda sulla negazione della prima (e anche della seconda e della terza) pulsione a dare corpo e anima e sangue ai variopinti dettagli della propria o altrui vita, attraverso la *schiuma effervescente* delle emozioni, essendo quella letteratura convinta che *la vita non è il fine ultimo* dell'arte dello scrivere<sup>12</sup>. Ottempero al monito e via via spengo questo scrivere inutile lasciando che ad esso subentri la

13.

M.M.

<sup>1</sup> J. Joyce, *Ulisse*, I Meridiani Mondadori, p. 5

<sup>2</sup> P. Valéry, *Monsieur Teste*, SE, p. 75

<sup>3</sup> A. Busi, *Nudo di madre (Manuale del perfetto Scrittore)*, Bompiani, p. 158

<sup>4</sup> R. Musil, *Luomo senza qualità*, Einaudi, volume primo, p. 5

<sup>5</sup> G. Manganelli, *Letteratura come menzogna*, Adelphi, p. 221

<sup>6</sup> G. Manganelli, *cit.*, p. 220

<sup>7</sup> A. Busi, *Sodomie in corpo 11*, Oscar Mondadori, p. 9 (incipit)

<sup>8</sup> V.S. Naipaul, *Leggere e scrivere*, Adelphi, p. 86

<sup>9</sup> G. Manganelli, *La penombra mentale. Interviste e conversazioni 1965-1990*, Editori Riuniti, p. 159

<sup>10</sup> V.S. Naipaul, *cit.*, p. 112, che riporta il pensiero di Proust in *Contro Sainte-Beuve*

<sup>11</sup> A. Busi, *Seminario sulla gioventù*, Oscar Mondadori, p. 9 (incipit)

<sup>12</sup> V. Woolf, *Come si legge un libro*, Baldini&Castoldi, p. 96

<sup>13</sup> G. Manganelli, *Pinocchio: un libro parallelo*, Adelphi, p. 71 (e anche questa è una citazione)



# IL POETA E IL ROMANZIERE

Ispirato a *Fuoco Pallido* di Vladimir Nabokov

**I**l Poeta scrive il suo poema: il Poeta cerca di comprendere, di comprimere il mondo intero entro il suo mondo intimo. Ma fuori dal poema, senza sosta il mondo si muove, incontrollabile, indecifrabile. Ed ecco che il Poeta è travolto dai movimenti misteriosi del mondo, ecco che il Poeta, inconsapevole, muore: qualcuno lo uccide, forse per caso, forse per sbaglio.

Ora che il poeta è morto, la sua opera e la sua assenza sono una sola cosa. Chi raccoglierà la sua eredità elaborandone il lutto? Chi parlerà, chi scriverà subito dopo il Poeta, chi seguirà l'annerita traccia dell'insostituibile Poeta?

Si fa avanti un insolito individuo, e si pretende Commentatore, Curatore e Critico del poema. Ma chi è mai costui? L'amico prediletto del Poeta? L'indiscreto vicino di casa? O un pittoresco semifolle, che prende a pretesto il poema per sommergerne l'esegesi nel proprio discorso fuori tema? Difatti, parassitando il poema, il Commentatore sproloquia un suo rocambolesco racconto dai mille rivoli; partito come Commentatore, si rivela Cantastorie? Dalla morte del Poeta nasce forse il Narratore? Colui che, prendendo parola dopo la parola del Poeta, ritenta d'afferrare il mondo inserendo la vicenda della vita e della morte del Poeta entro una storia più vasta?

Ma il Narratore narrando s'identifica a sorpresa con un protagonista occulto: il vero protagonista, da sempre, delle storie: il Re. C'era una volta...

E come in una scacchiera di sogno, si muovono i pezzi-personaggi di una fiaba: per primi, un grande Poeta ucciso e un triste Re in esilio. E poi? Molti altri, ma prima di tutti gli altri, un personaggio fondamentale: l'Assassino, ovvero l'Uomo-ombra ovvero la Morte stessa – che volendo uccidere il Re uccide per errore il Poeta (ma il Re non sfuggirà alla Morte, e si suiciderà, una volta assolto il compito di Commentatore, di Narratore)...

Tutto qui? Soltanto una fiaba un po' bizzarra, dunque? Se non fosse che non di fiaba davvero si tratta, e nemmeno di affabulazione, di semplice narrazione; ma di romanzo. Qui i personaggi entrano in un gioco *non più infantile e non più mitico*: il gioco del Romanziere, il quarto dietro le quinte. L'unico che non è personag-

gio, che sta fuori dal gioco dirigendolo.

Eppure questa storia, se letta in controluce, non è che la *sua* storia:

È il Romanziere stesso, infatti, il legittimo erede del Poeta messo in scena nel romanzo; colui che veramente elabora il lutto della morte del Poeta (e l'inevitabile sconfitta della forza intima del poema di fronte alla morte). Poiché è colui che, solo, sa fare di questo lutto inaugurale, di questa sconfitta originaria, la base per una nuova forma di poesia: *la poesia della prosa*. Poesia che finalmente esplora in libertà quest'esistenza senza speranza, estraendo così dalla *malinconia* radicale il prezioso *umorismo*. Non vi è alcuna speranza? Nemmeno alcuna tragedia; nessuno si salva, e invero nessuno è eroe o re (nel romanzo, il richiamo alla fiaba o all'affabulazione mitica non può essere ormai che ironico, parodistico). In altre parole, nessuno è esente dall'umorismo.

Il Romanziere riesce perciò a preservare il Poeta dall'alone della morte oltrepassando il fragile cerchio magico del poema; immettendo Poeta e poema nelle mobili ironie della vita; facendo del Poeta un personaggio tra i personaggi, relativo e parziale come chiunque, come chiunque degno di attenzione, di pietà, di lucida comprensione dei suoi limiti.

Ma chi è allora questo Romanziere che muove i pezzi sulla scacchiera? È l'imprendibile Arci-poeta che veste la voce del personaggio-Poeta (in-scrivendo il poema del Poeta all'interno del romanzo) pur non essendo tale Poeta; ma è anche l'inafferrabile Arci-narratore che indossa i panni del personaggio-Narratore (l'istrionico Commentatore-Cantastorie che è o si crede Re) pur non identificandosi in tale Narratore... (E se quel poema, quel commento, quella narrazione, in quanto in-scritti nel romanzo dal Romanziere, non fossero altro che una parodia di poema, una parodia di commento, una parodia di narrazione?)

No, chi sia il Romanziere non ha importanza; l'importante è che la postazione esterna del Romanziere rispetto al romanzo possa essere assunta dal suo complemento: il Lettore, speculare secondo non-personaggio. Il Lettore ha il privilegio di potere assumere lo sguardo del Romanziere, rimettendo in moto la macchina romanzesca, e comprendendo quel che essa rivela, dentro e

dietro la strana storia del Poeta e del Commentatore, del Re e dell'Assassino:

Rivela, malinconicamente e umoristicamente, che *vi è l'enigma*, cioè non rivela niente; ma in tal modo suggerisce che la cosiddetta realtà è cangiante e inquietante e sorprendente, composta (proprio come una trama romanzesca) di risposnde fatali, di coincidenze ingannevoli, di oscillazioni tra casualità e causalità. Il reale non può dunque che cogliersi grazie all'immaginazione romanzesca: *la verità si dà nell'immaginazione*. Immaginazione e realtà sono rispecchiabili; forse, intercambiabili.

Se il mondo intero non può essere racchiuso nel mondo intimo del poema, il mondo impersonale del romanzo (arci-poema, oltre-poema dai molti personaggi) può, in parte, *riflettere* la logica (multipla e tortuosa) del mondo.

Infine, come la Morte nel romanzo non può essere rimediata, la morte nella vita non può essere evitata; e tuttavia, attraverso il romanzo Romanziere e Lettore *sopra-vivono*,

sottraendosi per un momento alla vita-morte comune, poiché condividono una dimensione di chiarezza e di bellezza, di densità e di lucidità, una dimensione che si distacca dallo scorrere del tempo, che sublima il tempo.

Nel ricordo, si sa, sopravvivono vagamente i morti; ma nell'immaginazione (questa sorella maggiore della memoria) i personaggi romanzeschi, luminose ombre, risplendono di vita in perpetuo essendo morti da per sempre, *morti assoluti* che vivono una loro vita slegata dal tempo, di volta in volta riattivata nel tempo da noi viventi-morenti che scriviamo, che leggiamo.

Forse è soltanto tramite i personaggi che possiamo assaporare una sorta di vita eterna (o la sua magnifica parodia), scoprendo che "l'anima è solo un modo di essere - non uno stato costante -, che ogni anima può essere la tua se ne scopri e ne segui le ondulazioni." (Vladimir Nabokov, *La vera vita di Sebastian Knight*, Adelphi, pp. 221-222).

M.P.

## TINTE D'OCCASO

**Un grumo di vento e le tinte d'ocaso  
sul torpore d'un giorno di mare  
scorrono quieti in finissimo raso  
e d'ormeggi lo sparuto giocare,  
nella luce che fiorendo si srosa,  
tenta le tempere del contorno che muore.  
Simulacri di voci, di brezza, di noia,  
della donna che sussurra e si spoglia,  
tramite versi mi sommergono piano;  
la sembianza ad un quadro m'invaglia:  
due ombre che si danno la mano.**

P.Z.



# LE RELAZIONI PERICOLOSE

## L'arte nell'arte

Vieni al mio rito e impara ad ingannare.  
(Ovidio, *L'arte di amare*, BUR, trad. E. Barelli, v. 922)

**AVVERTENZA:** il testo, per il tema trattato e le scene proposte, è consigliato a un pubblico di soli adulti.

**S**ono molto molto *démodé*, lo ammetto; sono così tanto *démodé* da non averci - essendo in un'età che ancora me lo consentirebbe senza apparire ridicolo - nemmeno un piccolo tatuaggio, lì, nel fondovalle dell'Amore, dove anche le spine paiono rose.

Abituati, per tradizione o consuetudine o scarso coraggio, ad immaginare l'Amore come uno dei grandi obiettivi esistenziali, non ne vogliamo proprio sapere delle sue strutture fuorvianti fatte di rappresentazioni unilaterali e interessate, artefatte visioni emotive, magiche finzioni, sovrapposizioni culturali, stereotipi buoni per *verità* invero molto relative. Travestito ad arte in arte, l'Amore conserva intatto un fascino irresistibile che, tuttavia, porta simbioticamente con sé la corrispondente arte della *finzione*. Resta, allora, il dubbio se a fronte di tanto trasformismo sia possibile (per ciascuno di noi) intrecciare un discorso, liberi dal timore di franare rovinosamente sopra costrutti quanto mai fragili, inconsistenti, e, soprattutto, goffi.

*La verità, vi prego, sull'amore* (W.H. Auden, Adelphi).

L'arte della scrittura, e più in particolare la finzione della narrazione nella narrazione (il racconto nel racconto), sono in grado di rivelare sia i limiti del desiderato Amore, sia la forza disvelatrice della letteratura, sperando, pur sempre, in un Lettore attento, e desideroso di veleggiare verso un'età più adulta.

La *finzione* nella scrittura vale, infatti, a tradire ciò di cui non si può dire, di cui non si può *utilmente* parlare per vie dirette; vale a svelare ciò che - costantemente - si presenta camuffato, rendendosi - ai nostri occhi distratti - imprevedibile (in questo caso Amore). Il Lettore, ingolosito dall'intreccio multistrato, ammaliato dalla trama che si dipana attraverso molteplici racconti, si ritrova all'improvviso, perso, in un labirinto; era alla ricerca di quella sola *realtà* che era in grado di concepire, ed invece uno scherzo terribile ne presenta molte altre, tutte verosimili. Tra queste si staglia all'orizzonte quel pensiero rivelatore che per comodità nostra spesso accantoniamo.

La realtà si rivela soffocandola.

Il romanzo settecentesco *Le relazioni pericolose* (P. Choderlos de Laclos, Frassinelli, trad. Vincenzo Papa) ne è un esempio ammirevole, svolgendo una duplice funzione in un'unica straordinaria finzione.

Il romanzo è, in prima battuta, un intrigo di relazioni sempre prossime al precipizio.

Il cavalier Danceny è innamorato della giovane Cécile Volanges, promessa sposa del conte di Gercourt; il visconte di Valmont, pur assorto nell'intenso corteggiamento della presidentessa di Tourvel di cui sarà l'amante, accetta

l'incarico ricevuto dalla marchesa di Merteuil di sedurre la bella Cécile per vendetta verso il futuro marito (già amante della Marchesa), mentre il cavalier Danceny diventerà l'amante della marchesa di Merteuil. Tutti i protagonisti di queste relazioni saranno vittime di un destino avverso.

Seduzione e tradimenti, trame amorose e conquiste spavalde, vendette e gelosie, dominano la scena sotto l'egida di Amore che pare soccombere sotto i colpi crudeli dell'inganno. Amore muore, dolorosamente, insieme alla presidentessa di Tourvel, sedotta e abbandonata, ma insieme a lui escono sconfitti i *cattivi* protagonisti del romanzo: Valmont muore in duello, e la marchesa di Merteuil è segnata dallo sfregio del volto, dal disgusto e dal disprezzo fisico, in una unanime riprovazione sociale (... è *rimasta orribilmente sfigurata ... mi hanno detto che era davvero ripugnante* - Lettera 175, p. 431). È vero, Amore muore, eppure trionfa, facendo mostra, subdolamente, dell'orrore che segue ogniqualvolta si abbandonano i necessari buoni sentimenti, astutamente proposti (devozione, costanza, fedeltà, incantamento), per inseguire trame occulte e piaceri clandestini (*Chi potrebbe non fremere pensando alle sventure che può causare una sola relazione pericolosa!*, è la valutazione finale di Mme de Volanges

- Lettera 175, p. 432). Tutto è lineare se non fosse

che quegli stessi terribili protagonisti (e, comicamente, il suo Autore), allo stesso tempo, rivelano dell'Amore le tortuose vie, e il substrato melmoso. Il Lettore assiste ad una storia drammatica attraverso cui apprendere, ancora una volta, che la dissolutezza non paga, mentre un'abile regia gli esibisce, sotto gli occhi, i lati deboli e oscuri (ingannatori) dell'Amore (a mo' di esempio: Lettera 131; Lettera 134; Lettera 145).

Ecco, il primo inganno.

Il romanzo, però, utilizza un altro inganno, più interessante e fecondo: quello più propriamente narrativo.

L'Autore non maschera tale ulteriore trappola, anzi ne fa sfoggio, se non vanto. Ne sono testimonianza - in apertura - l'*Avvertenza dell'editore* e la *Prefazione del redattore*, parti di una deliziosa schermaglia amorosa. L'uno (l'editore) afferma: è tutto falso, non è altro che *un romanzo*. L'altro (il redattore) ribatte: è vita vissuta, anzi scritta. E ripropongono l'antico quanto mai sopito dilemma: sarà una storia vera? Ma vi è qualcosa in più a complicare le cose (la realtà delle cose). Il redattore della prefazione (l'Autore), dopo avere indicato l'origine dell'opera e il metodo di collazione delle lettere, si augura l'insuccesso dell'opera stessa, manifestando un interesse

opposto alla decisione di accettarne il lavoro per la futura pubblicazione. Una singolare contraddizione che disorienta il lettore assennato, già profondamente dubbioso. L'Autore si difende e svela l'inghippo: valeva la pena

pubblicare l'opera per un pregio *che un autore raggiunge difficilmente*: la varietà stilistica. Il romanziere Laclos getta la maschera di questa carnevalata dichiarando che più di tutto gli interessa un connotato di stile, un pregio letterario: unica condizione cogente per la pubblicazione dell'opera. Insomma, la questione della realtà o irrealtà della vicenda è fatto irrilevante, insignificante quasi, per il redattore-autore, che bellamente si fa beffe di quanti ancora alla realtà fattuale credono. Tant'è che il redattore rincara la dose e paventa una narrazione infida nel suo complesso perché - dice sempre nella prefazione - i sentimenti (tutti) esibiti nelle lettere sono *finti o dissimulati*, e il compito dell'opera è proprio quello di svelare *gli espedienti dei dissoluti*. Laclos è sincero con il suo lettore e lo avverte fin da subito (e a scanso di equivoci): è contestata la veridicità delle lettere, sicché tutto potrebbe





risolversi in una mera opera di fantasia, in un romanzo, appunto; se anche la vicenda narrata dalle lettere fosse autentica, i sentimenti che vi sono espressi sono fittizi, dissimulati: inveridici; in ogni caso la divulgazione delle lettere è utile perché ogni cosa sia illuminata, e siano smascherati *espediti* perniciosi, così da riaffermare - in una realtà ridotta a puro soffio - principi morali e verità *importanti*. Principi e verità che apprendiamo fondare sopra un castello di menzogne.

A questa incredibile premessa, segue una forma narrativa epistolare: tante voci, tante ricostruzioni, tanti punti di vista; ed anche: prospettive soggettive, e fatti riferiti de relato (inaccessibili alla verifica). Non solo, la forma narrativa epistolare rinvia ad un secondo livello narrativo, quello delle lettere. Ovverosia, al racconto unitario, afferrabile dalla lettura di tutte le epistole raccolte con i criteri (arbitrari) del redattore-autore (e l'arbitrarietà della composizione delle lettere crea di per sé un romanzo), si aggiungono i singoli racconti contenuti in ciascuna di esse: una ricostruzione a doppio grado di scrittura. Un castello di racconti (di carta) che raggiungerà il culmine dell'artificio allorché si metterà in moto il meccanismo risolutivo dell'infelice storia (Lettera 141).

Ma vi è qualcosa di più.

Ciascun lettore è informato, in principio d'opera, di essere fin dentro il

laboratorio dove fervono i preparativi per la costruzione del romanzo. La sincerità della Marchesa, nell'occasione, è esemplare fin dall'inizio.

*D'altronde, l'eroina di questo nuovo romanzo merita tutte le vostre attenzioni: è davvero carina, ha solo quindici anni, è un bocciolo di rosa; piuttosto goffa, a dire il vero, e per niente leziosa. Ma non è questo che temete voi altri uomini; inoltre ha un certo sguardo languido davvero molto promettente. Se in più considerate che ve la raccomando io, non vi resta che ringraziarmi e obbedire* (Lettera 2, p. 17).

La marchesa di Merteuil propone al visconte di Valmont (e a noi lettori) un romanzo in corso di scrittura.

L'eroina è la giovane Cécile Volange (Lettera 2, p. 17; Lettera 99, p. 250; Lettera 146, p. 377), e intorno a lei si sviluppa fin da subito - come in ogni romanzo che si rispetti - l'intreccio narrativo.

Accanto all'eroina vi è sempre un eroe, da romanzo s'intende: il cavalier Danceny, *sdolcinato* innamorato della bella eroina (Lettera 57, p. 131).

L'annuncio ufficiale della Marchesa della creazione di un romanzo (d'amore, s'intende) si aggiunge, allora, alla schermaglia tra l'editore e il redattore completando il livello di artificiosità (e perciò di inganno) dell'opera in formazione. E non basta.

In parallelo, un'altra relazione amorosa si dibatte tra i marosi della morale e della virtù: quella tra Valmont e la presidentessa di Tourvel. Il visconte di Valmont, comprimario nel *piano* ai danni dell'eroina Cécile (Lettera 57, p. 131), è anch'egli un personaggio da romanzo: a sua insaputa. Infatti, la marchesa di Merteuil, invitando il Visconte alla costruzione del romanzo i cui protagonisti saranno Cécile e Danceny, al contempo costruisce - in solitudine - l'altro romanzo, tra Valmont e la Presidentessa, affrescandone sullo sfondo i loro tragici destini, senza *segnarli*.

La precipitazione degli eventi è illuminante, in proposito.

La Marchesa mette alle strette il Visconte perché ammetta, una volta per tutte, di essere innamorato della Presidentessa (Lettera 134), e a tal fine lo esorta a riflettere, adombra una sua gelosia, entra nel vivo di un'apparente competizione tra donne, elenca i *sacrifici* che pretenderebbe per garantirgli un ritorno di reciproco amore, perché lei si conceda di nuovo (tra gli altri: *Esigerei dunque, ... che questa rara, questa straordinaria Mme de Tourvel non fosse per voi che una donna qualunque, solo una donna com'è ...*, p. 353). Il Visconte nega decisamente, offrendo prove contrarie (Lettera 138). La Marchesa, forte delle sue riflessioni sugli uomini e l'amore, gli racconta una storia analoga di cui è al corrente, e trascrive il testo di una lettera scritta da una donna perché un amico la consegnasse alla sua amante per interrompere una relazione che non lo onorava (Lettera 141). Il dettaglio, per nulla irrilevante, è che i soggetti che ruotano intorno a tale lettera sono sconosciuti e assolutamente estranei al romanzo: il lettore ne ignora la fisionomia, il nome, l'esistenza. Un livello narrativo in più.

La Marchesa non rivela l'esito e gli effetti di quella lettera e, sebbene si riprometta di raccontarlo (*ma vi prometto di dirvelo nella prossima lettera*, p. 369), non lo farà mai: l'esito è quello del romanzo in corso d'opera, sotto gli occhi sbalorditi del Lettore.

Valmont di sua iniziativa (e in assenza di esplicite sollecitazioni altrui) si servirà proprio di questa lettera nella Lettera per interrompere la relazione con la Presidentessa (Lettera 142), e questo evento avvierà il moto inesorabile della fine drammatica del romanzo.

E tutto questo nonostante che la Marchesa avesse prontamente avvertito il suo debole interlocutore Valmont, quanto alle proprie ardite rivendicazioni: *... che questa non è altro che una conversazione, una semplice descrizione di un progetto impossibile, e non voglio dimenticarlo solo io...* (Lettera 134, p. 354).

Anche il visconte di Valmont è, allora, un eroe di questo romanzo, come ingenuamente (ma inconsapevolmente) dichiara: *... da otto giorni ripasso inutilmente tutti i metodi conosciuti, quelli dei romanzi e delle mie memorie segrete* (Lettera 110, p. 287, a proposito dei tentativi di avvicinamento alla sua amata); - la tradizione letteraria è un presupposto necessario perché il protagonista (in questo caso, Valmont) sia un vero eroe da romanzo.

S'intersecano, perciò, nell'opera due distinte trame narrative (due romanzi): una palese, l'altra occulta, e di entrambe la marchesa di Merteuil non è affatto la protagonista, a dimostrazione di un'artificiosità impareggiabile. La Marchesa è

**ballata**

M'intrido di ridde:  
mattiniere serrande  
severe e svogliate;  
per automatici sprazzi  
d'una sozza bevanda  
il giorno s'invasa, intatto.  
Caffeario sudore  
mi cola dai pori  
decretando il baratto:  
al torvo stilema del vizio,  
del volo, del vanto  
il fluire del rombo m'incanta.  
D'automa mi muovo  
tra muraglie non buone  
e il veleno che sbruffa  
un profumo non nuovo  
(mi ricordo di ieri  
che nel vecchio teatro  
spruzzava alle nari  
un cero spento di scatto):  
in tutto, il mite oblio  
gestante certezze -  
sordide vere manie  
da bisca fallita -  
àlacre stampa degl'io  
di lurida truce mondezza.  
Riluce, pacato, sul ciglio del corso  
l'umile cieco mendico:  
è Cristo che vuole donare dei sorsi  
ma io lo fuggo sbiadito  
seguito da note di tuba.  
Il giorno la vita mi ruba:  
dal vagare dei gatti deriso  
ondeggiò, entrando, nella torrida cava  
e la musica muore, profonda, soave...

P.Z.



l'artefice inoperosa dello sviluppo tragico degli avvenimenti. Non è parte dell'azione, e non decide o determina le condotte altrui; le sollecita, e attende. Osserva e pensa.

La Marchesa vuole questo romanzo ma non ne è l'autore, perché è scritto dalle lettere; neppure lo collaziona, perché è collazionato dal redattore; costruisce un piano ai danni dell'eroina Cécile Volanges, puro fumo negli occhi, mentre la vicenda amorosa che determinerà la risoluzione del romanzo è quella tra Valmont e la Presidentessa, eppure non è la Marchesa ad innescare il detonatore che mette in moto la fine, perché la scintilla è una lettera nella lettera, scritta da soggetti addirittura estranei al romanzo (e alla vita dei protagonisti).

La Marchesa si diverte a tramare l'intreccio narrativo affinché il pregio letterario (stilistico-linguistico) dell'Autore affiori, e rimane lo sguardo osservatore e lucido che, estraneo a quel medesimo intreccio, sarà in grado di disvelare-rivelare una realtà che il trasformismo dell'Amore rendeva ineffabile (o irraggiungibile). Tant'è che proprio questa intricata struttura narrativa risulterà assai utile alla Marchesa per squadernare al povero Valmont le sue implacabili osservazioni sull'Amore, e sui comportamenti umani nell'Amore (valgano per tutte la Lettera 131 e la Lettera 145).

La marchesa di Merteuil, sopra tutti, quindi, osserva e disvela. Rivela.

La Marchesa è, in definitiva, un non-protagonista. Un testimone puro.

La Marchesa, però, svolge anche un altro compito: introdurre il lettore nell'officina di Vulcano mentre viene forgiato il romanzo, affinché assista alla predisposizione dei suoi meccanismi infernali, dei suoi profondi segreti.

La Lettera 81 ne costituisce la prova.

*Dico i miei principi, e lo dico a ragion veduta perché non sono, ..., dati a caso, accolti senza verifica e seguiti per abitudine; sono il frutto delle mie profonde riflessioni, io li ho creati, e posso dire che io sono opera mia* (p. 193). Un'esplicita ammissione di un'originale, e perciò appartata, esistenza, lontana dalle regole (amoroze o letterarie, scritte da altri). Il Visconte è un mero protagonista che obbedisce alle leggi tralaticie dell'Amore e, giocoforza, del Romanzo, mentre la Marchesa ne resta estranea, essendo lei opera compiuta, insuscettibile di essere ridotta ad un romanzo: è lei che rivela il romanzo, creandolo. Lei è il Pensiero elaborato che disvela. E, sul finale, rincara la dose: lei non teme gli uomini ed è al di sopra *delle altre donne*, in altre parole: non c'è genere umano che possa ostacolarla, essendosene lei, la Marchesa, innalzata, restandone, perciò, al di fuori. E in questo monologo, indimenticabile per gli spunti molteplici, la generosa Marchesa ci offre un autentico prezioso decalogo dell'arte della scrittura (e anche del romanzo):

- 1) *... votata al silenzio e all'inazione ho saputo approfittarne per osservare e riflettere* (p. 193): osservare e riflettere;
- 2) *Questa utile curiosità ... mi insegnò anche a dissimulare* (p. 193): necessità della dissimulazione;
- 3) *Costretta spesso a nascondere gli oggetti della mia attenzione agli occhi di quelli che mi circondavano* (p. 193): occultamento del reale interesse (ovvero, arte della finzione);
- 4) *... non possedevo che il mio pensiero, e mi indignavo che lo si potesse estorcere o sorprendere contro la mia volontà. ... il mio modo di pensare fu per me sola, e mostrai solo quello che mi conveniva di più lasciar vedere.* (p. 193-194): un pensiero *proprio*, inaccessibile e talvolta centellinato;
- 5) *... non desideravo godere, volevo sapere; il desiderio di istruirmi ...*

*il gusto dello studio* (p. 194-195): uno studio continuo, ininterrotto, ma, ancora di più, la ricerca personale di un piacere superiore nello studio, nell'istruzione, nella lettura;

- 6) *... mi convinsi che l'amore che viene vantato come la causa dei nostri piaceri ne è tutt'al più il pretesto.* (p. 195): una disponibilità assoluta a mettere in discussione e a ragionare sopra concetti e nozioni millenari;
- 7) *Studiavo i nostri costumi nei romanzi; le nostre opinioni nei filosofi; cercai persino nei moralisti più severi quello che esigevano da noi, e mi accertai così di ciò che si poteva fare, di ciò che si doveva pensare e di come bisognava apparire.* (p. 196): approfondita conoscenza degli Autori per avere una completa conoscenza del pensiero e del costume umano (senza vincolo di obbedienza);
- 8) *... invece di cercare gli inutili applausi delle platee, decisi di utilizzare per la mia felicità ciò che tanti altri sacrificavano alla vanità.* (p. 196): un successo immediato è inutile sfoggio di vanità, meglio lavorare da sé, mettendosi da parte (o mettendo l'arte da parte);
- 9) *Ho visto che non c'è nessuno che non conservi un segreto che gli preme non sia svelato: ... . Novella Dalila, ho sempre, come lei, usato il mio potere per sorprendere quel segreto importante.* (p. 198): uno sguardo profondo per apprendere i segreti più riposti ed avere quella conoscenza che gli altri non hanno;
- 10) *Altro vantaggio è di eliminare le verosimiglianze ... Queste precauzioni, e quella di non scrivere mai, di non lasciare mai alcuna prova della mia resa ..., se aveste voluto rovinarmi, quali mezzi avreste trovato? Dei vani discorsi che non lasciano nessuna traccia dietro di sé ... e una serie di fatti inverosimili, il cui racconto sincero avrebbe avuto l'aria di un romanzo mal imbastito.* (p. 198-199): la scrittura non è una riproduzione verosimile della vita, presentandosi addirittura come non-scrittura (la famosa pagina bianca), e la scrittura che espone alla luce del sole le trame occulte (i pensieri inconfessati) produrrebbe soltanto un cattivo romanzo.

*Le relazioni pericolose* è un romanzo inquietante; ciò che spaventa non sono i tratti oscuri di una umanità che si barcamena nei flutti perigliosi di Amore verso un'ineluttabile deriva, quanto la lucidità di colei che quei tratti svela, illuminandoli. La Marchesa sarà allontanata dalla società, abbandonata nella sua solitudine, disprezzata, votata all'ostracismo generale: l'arte della scrittura, a differenza della più temibile *ars amandi*, non è da sempre ben vista. Un resoconto di seconda mano (Lettera 175, l'ultima) riferisce di una grave malattia, una forma virulenta di vaiolo, che ha sfigurato il bel viso della Marchesa, e - casovolle - con la perdita di un occhio. Un tale atroce destino proprio a lei che aveva fatto dell'osservazione l'arma principe per il suo romanziere. Sembra, quindi, che la rivelazione dei segreti dell'arte della Scrittura, come degli inganni di Amore, ne abbia decretato la fine per mano del suo estensore: Laoclos. Rivelare l'arte del Romanzo vale quanto la profanazione di una tomba faraonica.

Eppure, nessuna testimonianza diretta conferma questa fuga ignominiosa e drammatica, e potrebbe risolversi tutto in un espediente ad arte per sviare l'attenzione generale; era d'obbligo per la Marchesa mettersi in disparte e lasciare al pubblico la voce dei commenti all'esito di una grande opera buffa in maschera. Una rivincita assoluta: ineguagliabile.



# L I Q U O R E

Serio ragionando sopra sentimenti oscuri, tolgo le tende e mi rimetto al Fato. Decida lui lo Stato - celibe o coniugato - gli spasmi cardiaci, le pene dell'inferno, e lasci me in pace a godermi lo spettacolo. E lascio volentieri che siano i notisti, o le aspiranti sagge, a darmi del ridicolo, ad appellarmi inetto, puntando il dito del pubblico ludibrio. È così bello lavorare ai margini, onde scrutare ciò che ci avvince, o presto c'impaura, ciò che ci unisce per vecchia convenienza; mettere un piede in fallo, per farci su una celia. E se per caso fosse che sovviene Amore, sarei pronto ad affrontarlo, lasciando anch'egli muto di fronte al mio silenzio, mentre dietro romba un passo di flamenco a ricordarci bene che basta un movimento.

M.M.

## I SORCI VERDI

TRIMESTRALE DI LETTERATURA & ARTI VARIE

# non sono solo cartacei!

Su internet trovate:

- il sito ufficiale della rivista  
<http://isorciverdi.altervista.org>  
(nel quale scoprirete – tra le altre cose - perché il nostro editoriale si chiama Parafulmine)
- il VIDEO-MANIFESTO de I SORCI VERDI  
canale youtube [rivistaisorciverdi](#)
- il profilo facebook [Isorciverdi Rivista](#)



*Per collaborare alla rivista*

*mandate i vostri articoli (e poesie, fotografie, disegni...  
e tutto quanto pensiate c'entri con "letteratura & arti varie")  
all'indirizzo di posta elettronica [isorciverdi.rivista@gmail.com](mailto:isorciverdi.rivista@gmail.com)*