

## *Sebastiano Vassalli e la metamorfosi del romanzo*

Beiu-Paladi, Luminitza, Università di Stoccolma

Letteratura

Nel rapporto tra modernismo e postmodernismo, la categoria generica ha un ruolo importante. L'intervento si propone di analizzare un fenomeno assai tipico della metamorfosi del romanzo italiano attuale, cioè l'ibridazione generica, discorsiva, stilistica. Come testi illustrativi verranno analizzati alcuni romanzi più recenti di Sebastiano Vassalli, già giovane reduce della Neoavanguardia, l'equivalente italiano più recente del modernismo. Nei romanzi *Un numero infinito* (1999), *Dux* (2002), *Stella avvelenata* (2003) e *Amore lontano* (2005), l'esperimento generico, incominciato con il recupero dei sottogeneri e continuato con la commistione generica, cede il posto all'ibridazione, con intenti sperimentali: il discorso poetico s'intreccia con il discorso narrativo, vari tipi discorsivi sono ibridati nel giro di poche frasi, la parola del narratore si sta dilagando a tutti i livelli diegetici. Portando tutti i segni discorsivi caratteristici dell'arte narrativa vassalliana, questi romanzi recenti testimoniano di nuovo l'evidente intento cognitivo del loro autore.

Il romanzo italiano contemporaneo è in continuo cambiamento. Come scriveva Maria Corti, parafrasando il Calvino di *Lezioni americane*, questo cambiamento va “al trotto, al galoppo” (Corti, 1990, p. 78), ma è inarrestabile. Corti parlava di una vera metamorfosi del romanzo dovuta a trasformazioni strutturali, a sperimentazioni, e accennava all’importanza di osservare i cambiamenti alla luce dei contatti con l’intero sistema letterario, prima di tutto con il genere del romanzo.

Si deve ricordare che in gran parte i caratteri distintivi del romanzo italiano dell’ultimo quarto di secolo sono dovuti alla nuova sensibilità estetica e storica che va sotto il nome di postmodernismo. I fenomeni di discontinuità e continuità tra modernismo e postmodernismo possono variare, come ha notato Ulla Musarra-Schroeder, da un contesto culturale o nazionale all’altro, e il loro «dosaggio» può dipendere “dai vari punti di vista storici” (1999, p. 54). Così, anche se la categoria generica è vista per lo più come un segno distintivo tra modernismo e postmodernismo (Schulz-Buschhaus, 1995, p. 6), alcuni studiosi vedono nel postmodernismo, anche dalla prospettiva generica, piuttosto un compimento del modernismo. Rispetto alla neoavanguardia, l’equivalente italiano più recente del modernismo, il postmodernismo attiva “nuove e più complesse convenzioni letterarie”, usa diversamente i patti narrativi, dà altre valenze alla metanarratività, e soprattutto adopera un’“ibridazione strategica dei codici espressivi”, tutti aspetti che rappresentano “una fase di autocoscienza superiore al moderno” (Pischedda, 1997, p. 581).

In questa direzione, accanto al recupero e alla commistione dei generi, di cui mi sono occupata in altra sede (Beiu-Paladi, 2003), particolarmente interessante è il fenomeno dell’ibridazione generica. Scrivevo alcuni anni fa che il rimescolamento dei generi può abbracciare più aspetti: “il rimescolamento dei soli generi narrativi, in un gioco combinatorio o meno”, il coinvolgimento nella prosa narrativa dei generi del discorso, con la soppressione dei confini tra fiction e non fiction, e l’appello ai multimedia (ivi, pp. 31-32). Facevo al riguardo una distinzione tra commistione e ibridazione, a seconda della posizione del fenomeno rispetto al sistema letterario: la commistione avverrebbe all’interno, mentre l’ibridazione all’esterno.

Il fenomeno dell’ibridazione generica costituisce un argomento a cui molti studiosi si sono avvicinati negli ultimi anni, soprattutto in relazione alla letteratura di stampo

postmodernista<sup>1</sup>. Data la complessità del fenomeno del postmodernismo, ricordo solo quei tratti morfologici che rimandano all'ibridazione: il ricorso al *double coding*, in cui possiamo vedere "l'ibridazione di due o più stili formali (eclettismo)" (Calabrese, 2005, p. 28), la cancellazione del confine tra la cultura alta e la cosiddetta cultura di massa o commerciale, cioè l'ibridazione di "valori socio-simbolici" (ivi, p. 29) (il gioco tra kult e kitsch), inoltre, alcune delle relazioni - chiamiamole à la Genette - palinsestuali, per esempio la citazione che non incide sul diritto d'autore, l'allusione, il pastiche e la parodia.

C'è stata e c'è ancora una confusione terminologica tra commistione, contaminazione, mescolanza e ibridazione generica. La maggior parte dei critici adoperano i termini come sinonimi o "semplici varianti" (cfr. Bagni, 2001, p. 5).

Il termine "ibrido" ha etimologicamente il senso di bastardo, con connotazioni biologiche e giuridiche. Per i latini *hybrida* designava il figlio di un cittadino romano e di una donna schiava o straniera. Paolo Bagni, nel suo tentativo di segnare il confine tra ibridazione e contaminazione, si appoggia sul senso moderno del termine, sull'accezione biologica che mette in risalto l'aspetto sperimentale della moderna ibridazione, mirata a "migliorare la produzione animale o vegetale e costituire razze nuove" (secondo la definizione del *Vocabolario della Lingua italiana dell'Istituto della Enciclopedia italiana*, vol. II, a cura di A. Duro). Accettando quest'accezione positiva dell'ibrido, di connotazione sperimentale, si arriva logicamente a una visione dell'ibridismo come un fenomeno multiforme, che può coprire l'aspetto generico, ma anche altre categorie generali, il tipo discorsivo (descrittivo, argomentativo, poetico) o il modo (fantastico, mimetico). La sola metafora dell'ibrido ci porta a pensare anche a semplici unità semantiche, le quali nella loro semiosi illimitata hanno generato temi e miti: la chimera, il centauro, la sirena ecc. (Hamon, 2001, p. 81). Sul piano stilistico si potrebbe accennare alla creazione del discorso indiretto libero, in cui avviene l'ibridazione della parola del narratore con la parola del personaggio.

Proprio la complessità del fenomeno dell'ibridismo, in cui spicca il lato sperimentale positivo, messo in luce da Bagni (2001), mi ha indotto a scegliere Sebastiano Vassalli, già uno dei reduci più giovani della Neoavanguardia, per illustrare il processo di metamorfosi del romanzo contemporaneo italiano.

---

<sup>1</sup> In Italia si svolge da parecchi anni un progetto di ricerca interdisciplinare, finanziato dal Ministero dell'Università e della Ricerca scientifica e tecnologica, *Generi letterari. Ibridismo e contaminazione*. Due volumi di studi sono già apparsi: *Ai confini dei generi. Casi di ibridismo letterario* (a cura di A. Destro e A. Sportelli, 1999) e *Generi letterari. Ibridismo e contaminazione* (a cura di A. Sportelli, 2001). In Francia sono usciti gli atti di un Colloquio alla Nuova Sorbonne, *L'éclatement des genres au XX-e siècle* (a cura di M. Dambre e M. Gosselin, 2001). Segnaliamo anche il volume di M.-H. Boblet, *Le roman dialogué après 1950. Poétique de l'hybridité* (Champion, 2003).

A distanza di mezzo secolo, mi sembra di poter affermare che se è vero che il neosperimentalismo e la neoavanguardia hanno inflitto un colpo doloroso al romanzo italiano, non è meno vero che i due movimenti hanno riportato nel laboratorio letterario romanzesco la propensione e il gusto per il rinnovamento tecnico, per l'esperienza linguistica, stilistica e generica, in una parola la preoccupazione espressiva. Il caso dei narratori Giorgio Manganelli, Paolo Volponi, Gianni Celati, Sebastiano Vassalli, protagonisti o esordienti nel clima sperimentalista degli anni '60, è una prova concludente.

L'ultimo citato occupa senz'altro un posto a parte, che vale la pena di esaminare da vicino. Vassalli è stato, a partire dai primi anni '80 fino ad oggi, uno dei più accaniti sostenitori del ruolo negativo avuto dal Gruppo 63 nelle sorti della narrativa italiana in genere e nel proprio destino di narratore in particolare. Ma prima di accennare brevemente a questi attacchi, si deve ricordare che Vassalli ha partecipato al convegno di Fano nel 1967 (aveva 26 anni) con alcune prose sperimentali, ha collaborato a riviste d'ambiente neoavanguardista, come *Ant. Ed.* (fondata da lui stesso) e *Pianura*, e ha pubblicato parecchi volumi di ovvia impronta neoavanguardistica: *Lui (egli)* (1965), *Narcisso* (1968), *Disfaso* (1969), *Tempo di massacro* (1970), *Il millennio che muore* (1972). Che il giovane scrittore fosse considerato come una delle promesse del Gruppo 63, lo dimostra la pubblicazione di due dei suoi primi volumi (*Narcisso* e *Il millennio che muore*) nella serie italiana "La ricerca letteraria" (a cura di Davico Bonino, Manganelli e Sanguineti), lanciata dalla casa editrice Giulio Einaudi, per "rispecchiare le linee di lavoro dei giovani scrittori nella narrativa, nella poesia, nel teatro" e "documentare una sperimentazione aperta alle prospettive più diverse, tanto sul piano espressivo che su quello tematico" (IV di copertina della collana). Interessante, perché molto personale, è la prefazione, in forma di poema in prosa, di Franco Cavallo a *Disfaso*, da cui si potrebbero citare "l'immaginazione semantica" (Cavallo, 1969, p. 7), la "semiologia privata" (ivi, p. 8) e uno spirituale ritratto del giovane Vassalli:

un teorico del disimpegno a oltranza-  
o dell'impegno totale,  
che è la stessa cosa; un nuovo tipo  
di anarchico  
l'importante non è avere  
gli occhi aperti,  
ma la coscienza sveglia (Cavallo 1969, p. 8).

Nel 1983 è uscito il pamphlet *Arkadia*, in cui Vassalli incideva col ferro caldo della satira più pungente tutto il movimento e in particolar modo i suoi protagonisti, critici e scrittori. Popolata di caricature e invettive, l'immagine del Gruppo 63, dell'"Arkadia",

assumeva anche il volto amaro di una sincera confessione dello scacco, forse non tanto personale quanto generazionale:

Ricordo l'atmosfera di quei primi anni settanta come una specie di incubo. [...] L'Arkadia degli anni Sessanta non era gran cosa, e continuando ad esistere avrebbe collezionato pernacchie, giustamente; ma abbandonare il campo come s'è fatto dopo averlo tenuto per dieci anni, lasciando il vuoto dietro di sé, anzi proclamando che quel vuoto non si sarebbe più potuto colmare, è stato un atto di camaleontismo e di trasformismo, oltre che di viltà. [...] 1961-1983. Ventidue anni d'Arkadia: una generazione d'impoeti (*Arkadia*, p. 19, p. 33).

Nel commiato del pamphlet, Vassalli sceglieva autobiograficamente una metafora dei

Proverbi:

[...] «Chi distrugge la propria casa abiterà il vento». Anche per me, come per il protagonista di un mio romanzo, quell'immagine di libertà è una metafora ossessiva. Vivere il vento, abitarci. Continuare ad alzare la posta in gioco. A salire: (Anch'io ho distrutto la mia casa) (*Arkadia*, p. 39).

Dal 1983 in poi non c'è intervista in cui Vassalli non esprima la sua totale condanna di un movimento che, secondo lui, gli ha impedito di diventare scrittore prima dei 40 anni. Ha indubbiamente ragione, ma qualcosa di positivo gli è rimasto da quell'epoca, da lui aborrita, da altri rivalutata negli ultimi anni: il gusto per la sperimentazione, linguistica, generica, stilistica, di tecnica narrativa, un gusto che lo differenzia da altri scrittori contemporanei, che sono sempre rimasti nello stesso "cadraghe", come direbbe Philippe Hamon (2001, p. 82), cioè entro i confini del genere.

A partire dal romanzo uscito nel 1980, intitolato proprio *Abitare il vento*, Vassalli si è ricostruito la casa della narrativa, passo per passo, pietra per pietra, in opere narrative come *Mareblù* (1982), *La notte della cometa* (1984) e *L'oro del mondo* (1987), le quali sembrano aver definitivamente voltato le spalle all'eseqrata "Arkadia". Non per caso la ripubblicazione di *Mareblù* nel 1990 è stata bene accolta da Enzo Golino in una recensione intitolata suggestivamente "Vassalli, neoavanguardista pentito" (1991). Dopo il romanzo neostorico *La chimera* (1990), la critica ha preferito mettere in risalto i punti di contatto tra Vassalli e il postmodernismo. Come nel caso di Tabucchi o Celati, l'etichetta dispiace allo scrittore stesso, ma è stata sempre di più adoperata per caratterizzare la produzione vassalliana degli anni '90. Prendiamo come esempio lo studio di Cok van der Voort che intraprende un paragone tra il "moderno" romanzo di Lampedusa, *Il Gattopardo*, e il "postmoderno" *Il cigno* di Vassalli. A parte le coincidenze di periodo storico e di struttura dei due libri, lo studioso olandese mette in risalto l'aspetto prettamente postmoderno del romanzo vassalliano, dove "quello sgretolarsi del rapporto tra mondo e parola, già iniziato nell'epoca modernista del primo Novecento, cui

*Il gattopardo* appartiene con la figura di don Fabrizio”, si trasforma in un “processo di semiosi illimitata” che annienta “il rapporto tra *res* e *verba*”, per cui le parole “determinano e verbalizzano tutti i fatti storici” (Van der Voort, 1999, p. 106).

Visto soprattutto come continuazione della sperimentazione linguistica, il rapporto tra la prima tappa dell’iter narrativo di Vassalli e le tappe successive non esaurisce tutta la sua portata. Cercherò di dimostrare che anche la sperimentazione generica vi ha un ruolo da non trascurare. Vassalli si situa sempre di più ai confini dei generi, incominciando dalla *Notte della cometa*, dove mescola finzione e documento o dall’*Oro del mondo*, dove falsifica il patto autobiografico (Beiu-Paladi, 1999, pp. 88-93, pp. 118-24). La commistione dei generi diventa sempre più palese in romanzi come *Marco e Mattio* (1992), *Il cigno* (1993) e *La notte del lupo* (1998) (Beiu-Paladi, 2003). I suoi libri più recenti manifestano la stessa predilezione per la sperimentazione generica, la quale si avvicina al fenomeno dell’ibridismo. Esempi illustrativi sono: *Un infinito numero* (1999), *Dux* (2002), *Stella avvelenata* (2003) e *Amore lontano* (2005).

Il primo e il terzo sono facilmente riconducibili entro i confini generali del genere romanzo. *Un infinito numero* ha il sottotitolo *Virgilio e Mecenate nel paese dei Rasna*, il quale sembra portarci al sottogenere del romanzo storico. Ma si tratta di un romanzo storico che problematizza proprio l’aspetto filosofico-storiografico del tempo, perciò lo si può considerare piuttosto un romanzo antistorico. Sulle tracce del paratesto, potrebbe essere letto come un racconto di viaggio: “Un viaggio nel mondo etrusco per scoprire le vere origini di Roma e il valore della scrittura” è la precisazione aggiunta sulla copertina dell’edizione tascabile (2001). Quest’indicazione di designazione generica è sorretta dalla struttura del libro, dedicata in gran parte alla descrizione delle peripezie dei viaggiatori (Timodemo, Virgilio, Mecenate, e la loro piccola compagnia) nel paese dei Rasna, con tutti i luoghi comuni del romanzo di viaggio settecentesco: albergatori disonesti, locande squallide, rivalità amorosa tra le donne. Dalla cornice (in corsivo, con un narratore molto vicino a Vassalli stesso) il lettore viene a sapere che sta leggendo “*la trascrizione, fedele per quanto [...] possibile, di un “lungo monologo”* (IN, p. 4), perché l’io narrante del romanzo, il liberto greco Timodemo, ci racconta anche la sua storia, sin dall’infanzia, dando l’avvio a un possibile romanzo picaresco.

L’impressione di commistione dei sottogeneri romanzeschi cede il passo al fenomeno dell’ibridismo soprattutto nei capitoli apertamente sperimentali, in cui in un sogno indotto dal sommo sacerdote etrusco, Timodemo scopre le origini dei Rasna attraverso le voci di vari personaggi, che da un oltremondo di ombre raccontano la loro storia. Queste voci,

appartenenti tanto ai vinti quanto ai vincitori, rompono il monologo dell'io narrante con brevi scorci lirici, dove il tipo di discorso predominante, quello poetico, ci fa ricordare che Vassalli è stato anche poeta. Prendiamo un esempio. Parla uno dei vincitori:

«Mi chiamo Vanal figlio di Sektor. Ho attraversato il mare e non so più dove sono. Non ho patria, ma so che questa terra senza nome dove siamo sbarcati sarà la patria dei miei figli e dei figli dei miei figli, finché il sole tornerà a sorgere dietro a quelle montagne, e finché le onde del mare andranno a rompersi contro quelle dune [...]» (IN, p. 130).

Oppure nel seguente passo, in cui parla un altro vincitore, che la pensa diversamente:

«Sono triste e non ho voglia di far nulla. [...] Quelli che abbiamo ammazzato non erano bestie, come sostengono i miei compagni. Erano uomini [...] Li abbiamo visti seppellire i loro morti, e le bestie non seppelliscono i morti. Poi li abbiamo attaccati: di notte, all'improvviso e senza pensare agli dei che dovevano proteggerli. Li abbiamo uccisi mentre erano prigionieri; e non ci siamo accontentati di vincerli e di prenderli le donne, ma abbiamo voluto distruggere anche i loro nomi e la loro stessa razza [...]» (IN, p. 133).

Molto forti sono le imprecazioni dei vinti, particolarmente delle donne. Ecco come si sente la voce di Camilla, trasformatasi da principessa in guerriera, per vendicare il sangue dei suoi:

Io, Camilla, sono figlia del re-sacerdote Metabo, ucciso a tradimento nella notte della vergogna e del sangue. Ero la vergine eletta del mio popolo: la ragazza che doveva sposare il re di un popolo confinante, per garantire la pace di tutti. I miei capelli color della fiamma, lunghi fino in vita, hanno fatto sì che, per me, quella notte sia stata ancora più terribile che per mia madre e per le mie sorelle. Perciò io, adesso, porto la testa rasata. Io sono morta; e se continuo a muovermi nel mondo, è soltanto perché spero di vendicarmi, anche in minima parte, di tutto quello che ho dovuto subire. Sono morta, quando il palazzo di mio padre è stato incendiato, e gli uomini della mia famiglia e di tutte le famiglie del mio popolo sono stati uccisi (IN, pp. 135-36).

Al di là dell'evidente intertestualità poetica, le lamentele piene di sangue e violenza carnale ricordano alcune pagine del trattato sul massacro umano, pubblicato nel 1970, che contiene, nella sua libertà sintattica e fonica, tratti del discorso poetico. Prendiamo un passo dal *Tempo di massacro. Romanzo di sterminio & centramento*:

DEFINITIONI:

di guerra:

la guerra è lenza, buglio, massacro lento e fulmineo, flagrazione di soli, conteggio di solitari bipedi per diritto, diffamazione, sgambetto, trabocchetto agguato spavento [...] fino alla meta invocata di provido, d'imperscrutabile definitivo sterminio (TM, p. 17).

Il romanzo *Stella avvelenata*, costruito intorno a uno dei più appassionanti miti dell'antichità, la nostalgia di Atlantide, è un romanzo di avventura e viaggio (come ci assicura

l'indicazione autogenetica presente nella cornice del manoscritto trovato e parecchie volte rifatto), oppure un romanzo utopico, in ogni caso non un romanzo storico (come alcuni critici l'hanno etichettato), né filosofico (à la Voltaire), come ce lo indicano le parole stesse del narratore attuale, nella "Premessa" (in corsivo) del libro: "*La vicenda [...] non è una favola di genere filosofico o morale come nel Settecento se ne scrivevano anche troppe, per imitare Swift o Voltaire. È una vera storia di avventure e viaggi [...]*" (SA, p. 4).

I viaggiatori imbarcati sulla nave "Stella Maris" partono per trovare l'isola di Atlantide. Ma il mito di Atlantide che riprende lo schema letterario classico, sulle tracce di Platone, ricordato *en abyme* nel testo, viene completamente schiantato dalla cruda realtà trovata dai viaggiatori. Il chierico Leonardo Scacco e una compagnia di eretici, chiamata del Libero Spirito, alla quale si sono aggiunte figure di malfattori, desiderosi di sfuggire al rigore della legge, invece di trovare un'isola felice, a cui non manca nulla, né metalli preziosi, né frutta, né donne bellissime, come raccontava il loro capitano Cat, trovano delle terre inospitali, abitate da popolazioni primitive. Si tratta dei protouomini, che imparano subito l'arte della guerra per massacrare i vicini. Le scene di crudeltà, perfino di cannibalismo, si succedono fino allo sterminio totale. Come si affermava in *Tempo di mæssacro*: "mæssacro è distruzione di bipedi, dall'individuo al gran pòppolo. s'opera strinseco e trinseco" (TM, p. 18). In effetti, il capitolo che descrive il massacro generale è intitolato 'Fine di un popolo'".

Il romanzo adopera l'artificio del libro raro stampato in un'edizione settecentesca, di un sacerdote, Isacco Sacco, il quale racconta la storia dell'antenato Leonardo Sacco, approdato nel 1431 in America nell'illusione di aver raggiunto Atlantide. Il triplice artificio, in cui il narratore moderno, presente nella cornice, rielabora il romanzo del sacerdote, intitolato *Viaggio anacronismico nell'isola di Atlantide*, che è una traduzione in italiano del manoscritto latino non pubblicato del chierico, potrebbe sembrare un recupero postmodernista del romanzo di avventure e viaggi settecentesco. Ma l'artificio della traduzione del manoscritto (adoperato anche da Umberto Eco nel *Nome della rosa*) viene moltiplicato da un'altra traduzione, quella del chierico quattrocentesco, il quale, secondo l'uso del tempo, aveva tradotto in latino e presentato per essere pubblicato al marchese di Casale, Guglielmo Paleologo, il suo diario di viaggio. In questo modo l'effetto del molteplice filtro tra narratore moderno e materia narrata svanisce e lascia posto all'onnipresenza del primo, il quale entra col suo discorso in tutti i piani diegetici, con tutti i segnali discorsivi tipici del narratore vassalliano: il simbolo grafico che separa i singoli capitoli (la Gorgona di Chiusi), la cornice in corsivo (formata da una Premessa e da un Congedo), l'epigrafe che riprende due versi di Dino Campana ("Alzai la testa e rimirai la stella/ Avvelenata sotto cui son nato"), il ricorso



frequente alle parentesi che contengono pensieri, commenti, spiegazioni del narratore, e soprattutto l'uso frequente del possessivo "nostro" per parlare dei vari personaggi. Si veda ad esempio un passo della parte che racconta il viaggio di Leonardo a Parigi:

Ogni volta che pensava alla sua meta: Parigi, il nostro personaggio sentiva che il cuore gli si riempiva di gioia. La stanchezza e la fame si attenuavano, e la vita gli sarebbe sembrata bella, anzi bellissima, se non lo avesse costretto, mentre ancora si trovava sul versante italiano delle Alpi, a combattere contro un nemico tanto pericoloso quanto imprevisto: un altro mendicante!

Chiedere l'elemosina, ai tempi del *Viaggio anacronismico*, non era un'impresa facile né priva di rischi; e il prete Isacco, nelle prime pagine del suo libro, ci dà qualche informazione anche a questo proposito (SA, p. 18).

Non mi sembra pertanto che si possa parlare qui di un riciclaggio con valenze ironiche, o di indebolimento del referente storico, ma piuttosto di un rovesciamento delle tecniche narrative tradizionali del romanzo, utopico, di avventura, picaresco, ottenuto con un'insistente messa in rilievo dei procedimenti e con un'invenzione lessicale di più antica ascendenza avanguardistica. Prendiamo un solo esempio:

Con l'autunno, nella foresta dei Vipemeoc arrivarono le oche, così numerose che i loro stormi oscuravano il cielo; e i nostri personaggi, e anche Leonardo che non aveva mai maneggiato un'arma da fuoco, si divertivano a cacciarle con gli spaccaorecchi, riempiendo la canna di sassolini e puntandola dove le oche erano più fitte. [...]. Ogni giorno, ad Ahoynodo ed anche ad Achenomococ, si sentiva il frastuono degli sparaorecchi, che i Vipemeoc chiamavano aeditaheoré: canne da tuono [...] (p. 162).

*Dux e Amore lontano* sembrano a prima vista essere rispettivamente un capitolo e i capitoli di un tipo di romanzo, considerato tipico del postmodernismo: i "bioquestnovels", cioè dei romanzi biografici in parte fittizi. In *Dux*, l'aspetto discorsivo ci fa pensare subito alla *Notte della cometa*, il romanzo su Dino Campana, per la stessa mescolanza di documenti e lunghe citazioni, e per lo stesso stile quasi iperrealistico, in cui vengono menzionati i momenti più triviali di una vita umana. Lo stile secco del narratore a tratti si avvicina al discorso usuale delle didascalie teatrali e dello sceneggiato filmico. Si veda un passo dell'Introduzione scritta in corsivo: "*L'uomo è curvo, di spalle. È seduto davanti a uno scrittoio con tanti piccoli cassetti, in un salone dove le pareti sono nascoste da armadi pieni di libri. In fondo al salone, una porta aperta mostra un altro salone e un altro ancora, in una prospettiva apparentemente infinita*" (Dux, p. 3).

Il discorso del narratore, nei seguenti 17 brevi capitoli, trasmette sempre al presente, da cronaca di giornale, le vicende quotidiane, più o meno sordide del personaggio, abbassato a figura di banale borghese:

Fino al 1788, 1789, Casanova ha scarsi rapporti con la servitù del castello. Pranza e cena nella sua camera se il conte è lontano da Dux. Fa scenate se gli spostano un libro, o se i garzoni di stalla gli fanno ritardare la carrozza quando la ordina: ma tutto finisce lì (Dux, p. 12).

La storia si ravviva proprio nelle frequenti citazioni dalle lettere di Casanova, conservate, a detta del narratore, nell'archivio del castello. Citiamone alcuni brevi frammenti, in cui sentiamo la traduzione o l'invenzione di Vassalli:

«Secondo il corso ordinario delle cose, signor Faulkircher, niente di comune avrebbe dovuto esistere tra di noi (...); ma lo straordinario è talmente di moda ai nostri giorni, che non possiamo ignorarlo». (Dux, p. 31).

Oppure:

«Permettete, il signor Faulkircher, che io sottoponga alla vostra riflessione il giudizio che la gente ha dell'amicizia che vi lega a quel briccone di Viderol. [...] Un furfante come lui non può avere altro amico che voi, e questo a motivo della vostra passione antifisica, che dovrete avere l'accortezza di nascondere. Questo è il giudizio di tutti: se si sbagliano non dovete dare la colpa che a voi stesso, perché l'aspetto di Viderol rileva chiaramente che lui è il succube, mentre voi siete l'attivo...» (Dux, pp. 32-33).

Nel giro di poche frasi, Vassalli sta ibridando non solo generi, ma anche tipi narrativi, generi diversi del discorso, per darci un'immagine pietosa del personaggio storico, salvatosi solo *post mortem* con *Histoire de ma vie*, un ibrido in sé stessa, perché come dice l'autore, “è rimasta a lungo confinata in una sorta di limbo, tra due o, addirittura, tre letterature, visto che il suo primo editore è stato un editore tedesco” (Dux, p. 56).

Di sette brevi ritratti biografici è costituito *Amore lontano. Il romanzo della parola attraverso i secoli*. La designazione generica del sottotitolo sembra ricordare nella sua trasgressione un'altra designazione generica, in un sottotitolo considerato da molti come la fine della neoavanguardia: il già citato *Tempo di massacro. Romanzo di sterminio & centramento*. Nel recente libro di Vassalli, si tratta dell'amore per la poesia, e i sette personaggi sono alcuni dei poeti preferiti dall'autore: Omero, Qohélet (l'Ecclesiasta), Virgilio, Jaufré Rudel, Villon, Leopardi e Rimbaud. Intessuto di citazioni dei poeti amati, in traduzione propria o altrui, il testo presenta tutti i tratti discorsivi, grafici, strutturali caratteristici per il gusto sperimentale di Vassalli. Ma a partire dal titolo, un verso di Jaufré Rudel, dal segnale grafico (riproduzione di un busto di Saffo) che separa un paragrafo dall'altro, e soprattutto nella solita conclusione in corsivo, intitolata “Qualcosa di divino”, Vassalli fa vedere con questo libro di essere tornato alla sua vecchia passione, la poesia. Come nel caso della *Notte della cometa*, non solo la ricca intertestualità poetica, ma anche il

discorso proprio del narratore ci rivelano un'ibridazione con il tipo discorsivo poetico.

Prendiamo un breve passo del capitolo su Qohélet:

Qohélet crede nelle cose che non possono essere negate, perché sono sotto gli occhi di tutti. Crede in Yhwh (o nel destino) che le fa accadere; e crede che tutto il resto sia vanità. Vento che passa e non lascia tracce: [...] Ma, soprattutto Qohélet crede nella morte. Questa, in assoluto, è l'unica certezza attorno a cui ruota la vita degli uomini, la vanità delle vanità in cui precipiteranno tutti i loro pensieri e tutte le loro storie (AL, pp. 39-40).

Oppure dal capitolo dedicato al trovatore Jaufré Rudel:

C'è un componimento, nell'esile canzoniere del nostro trovatore, che è il manifesto della poesia moderna: della poesia, cioè, che cerca di colmare il vuoto (la distanza) tra le parole e le cose, e qualche volta ci riesce. Quel componimento è anche una dichiarazione d'amore: [...] Provo a tradurlo, con tutte le approssimazioni del caso:  
Non si è poeti senza armonia,/ Senza invenzione non c'è poesia [...] (AL, p. 80).

Nell'ultimo capitolo, già ricordato, "Conclusione. Qualcosa di divino", che si ricollega tematicamente all'epigrafe con i primi versi di Giovanni ("In principio era la parola, [...]"), il narratore innalza un inno alla parola poetica, la sola che "*mantiene nel tempo le nostre poche consapevolezze*" (AL, p. 192). Questa parola poetica dà un valore cognitivo al suo ibridismo letterario, aspetto che lo distingue dallo sperimentalismo sterile dell'ibridismo praticato dalla neoavanguardia.

Recupero postmodernista dei sottogeneri romanzeschi, commistione generica e ibridazione discorsiva e stilistica, sono aspetti che tracciano una linea sostenuta nell'arte narrativa di Vassalli: la sua continua metamorfosi dovuta all'impegno di riempire di senso il mondo in cui viviamo.

## Riferimenti bibliografici

Testi di Sebastiano Vassalli con le abbreviazioni usate:

*Tempo di massacro. Romanzo di centramento & sterminio.* Torino: G. Einaudi. 1970 (TM).

*Arkadia.* Bergamo: El bagatt. 1983.

*Un infinito numero. Virgilio e Mecenate nel paese dei Rasna.* Torino: Einaudi. 1999 (ediz. tasc. 2001) (IN).

*Dux.* Torino: Einaudi. 2002.

*Stella avvelenata.* Torino: Einaudi. 2003 (SA).

*Amore lontano. Il romanzo della parola attraverso i secoli.* Torino: Einaudi. 2005 (AL).

Studi:

Bagni, P. (2001): Il campo di forze dei generi, in: Sportelli, A. (a cura di): *Generi letterari. Ibridismo e contaminazione.* Editori Laterza, Roma-Bari, pp. 3-9.

Beiu-Paladi, L. (1999): *Generi del romanzo italiano contemporaneo.* Almqvist & Wiksell International, Stockholm.

Beiu-Paladi, L. (2003): La commistione dei generi in alcuni romanzi di Vassalli, in: Egerland, V., E. Wiberg (a cura di): *Atti del VI Congresso degli Italianisti Scandinavi. Lund, 16-18 agosto 2001.* Studentlitteratur, Lund, pp. 31-41.

Calabrese, S. (2005): *www. letteratura. Global. Il romanzo dopo il postmoderno.* Giulio Einaudi, Torino.

Cavallo, F. (1969): Introduzione, in: Vassalli, S. *Disfaso.* Trevi editore, Roma, pp. 6-8.

Corti, M. (1990): Al trotto, al galoppo, il romanzo cambia. Viaggio nell'universo delle strutture narrative degli ultimi decenni. Metamorfosi e sperimentazioni degli autori italiani. *Millelibri*, 27, pp. 78-83.

Golino, E. (1991): Vassalli, neoavanguardista pentito. *Millelibri*, 39, pp. 58-59.

Hamon, Ph. (2001): L'ironie, est-elle un genre (hybride)?, in: Sportelli, A. (a cura di): *Generi letterari. Ibridismo e contaminazione.* Editori Laterza, Roma-Bari, pp. 79-87.

Musarra-Schroeder, U. (1999): Introduzione a Postmoderno/ Postmodernismo. *Sincronia*, 3, 5, pp. 53-63.

Pischedda, B. (1997): Modernità del postmoderno. *Belfagor*, 52, 3, pp. 579-88.

Schulz-Buschhaus, U. (1995): Critica e recupero dei generi – Considerazioni sul «Moderno» e sul «Postmoderno». *Problemi*, 101, pp. 5-15.

Van der Voort, C. (1999): Il romanzo storico tra moderno e postmoderno: Vassalli e Lampedusa. *Sincronia*, 3, 5, pp. 95-106.