





TEMI E TESTI

169

# TI DO LA MIA PAROLA

SETTE SAGGI SUL TRADIMENTO

a cura di

SERENA PEZZINI e ALESSANDRO BENASSI

Introduzione di

PAOLO GODANI



ROMA 2018

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

Prima edizione: gennaio 2018

ISBN 978-88-9359-136-2

eISBN 978-88-9359-137-9



Volume pubblicato con il contributo del Ministero dell'Università e della Ricerca  
e della Scuola Normale Superiore

*È vietata la copia, anche parziale e con qualsiasi mezzo effettuata  
Ogni riproduzione che eviti l'acquisto di un libro minaccia la sopravvivenza di un modo di trasmettere la conoscenza*

*Tutti i diritti riservati*

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

00165 Roma - via delle Fornaci, 38  
Tel. 06.39.67.03.07 - Fax 06.39.67.12.50  
e-mail: redazione@storiaeletteratura.it  
www.storiaeletteratura.it

## INDICE DEL VOLUME

<i>Premessa</i> di ALESSANDRO BENASSI e SERENA PEZZINI .....	VII
<i>Introduzione. Note per una metafisica del tradimento amoroso</i> di PAOLO GODANI .....	XIII
PAOLO GERVASI <i>Le conseguenze dell'amore. Donne furiose tra Ariosto e Tasso</i> .....	1
ANDREA TORRE <i>Un quarto di Virgilio per due tradimenti di Aretino</i> .....	23
SERENA PEZZINI <i>Il Floridoro di Moderata Fonte e il tradimento della lingua del padre ...</i>	53
MASSIMO STELLA <i>Tradimento gitano. L'anti-classico di un dramma romano:</i> <i>Antony &amp; Cleopatra</i> .....	81
DANILO SOSCIA <i>Tradimento dei padri, tradimento della Patria.</i> <i>Tragedie generazionali in quattro romanzi dal mondo contemporaneo:</i> <i>Africa, Nord America, Europa, Cina</i> .....	115
GIOVANNA MAINA <i>Magnifici cornuti. Tradimento e mascolinità nella commedia all'italiana ..</i>	135
FABRIZIO BONDI <i>«E Didimo Giuda disse». Tema e funzioni del tradimento</i> <i>in Dai cancelli d'acciaio di Gabriele Frasca</i> .....	155
<i>Indice dei nomi</i> .....	183



## PREMESSA

Promette' e mantene' è da gente paurosa.  
(Proverbio toscano)

Nel maggio del 2017 il CTL – Centro di Elaborazione Informatica di Testi e Immagini nella Tradizione Letteraria, laboratorio della Scuola Normale Superiore creato nel 2000 (e da allora diretto) da Lina Bolzoni, è stato chiuso. Si è conclusa così, in modo piuttosto repentino, un'esperienza di lavoro unica e fruttuosa in cui, tra le altre, molte, cose, era maturato un progetto ispirato da una ripresa estensiva delle metodologie della critica tematica<sup>1</sup>. Questo volume è debitore di quel progetto, sebbene abbia preso forma una volta che il gruppo di lavoro del CTL si era già disgregato, e si sia quindi sviluppato in modo indipendente.

Senza tuttavia (così speriamo) averne *tradito* lo spirito.

Sette saggi, ma in realtà otto, dato che il contributo di Paolo Godani è stato investito *ex post* del ruolo di *Introduzione*, quando, nel pieno del lavoro redazionale, di fronte ai testi compiuti, ci siamo resi conto di quanto la sua riflessione funzionasse esattamente come il primo accordo di una partitura: non solo l'inizio, ma l'armonia che informa l'intera esecuzione. Nonostante il suo contributo si concentri essenzialmente sull'accezione di tradimento

<sup>1</sup> Esiti del progetto sono stati: i seminari «Curtius e la critica tematica» (23 febbraio - 24 marzo 2010), «Visioni e scritture del futuro» (7 marzo - 9 maggio 2011), «L'ospitalità. Critica tematica e intersezioni culturali» (29 maggio 2012), «2: ricerche e riflessioni sul tema della coppia nella letteratura italiana» (6-7 novembre 2014); i volumi, editi da Pacini Fazzi, *Per violate forme. Rappresentazioni e linguaggi della violenza nella letteratura italiana* (2009), *Futuro italiano. Scritture del tempo a venire* (2012), *L'ospite del libro. L'ospitalità nella letteratura italiana* (2014), 2: *ricerche e riflessioni sul tema della coppia* (2016). Il gruppo di ricerca, fino al 2016, è stato costituito da Alessandro Benassi, Fabrizio Bondi, Nicola Catelli, Paolo Gervasi, Serena Pezzini, Giovanna Rizzarelli, Martyrna Urbaniak e Andrea Torre.

che investe la relazione amorosa (il patto coniugale), Paolo mette limpidamente (e impietosamente) a fuoco il motivo per cui, nella nostra cultura, ogni tradimento è percepito come atto sacrilego: perché «non figura come la semplice rottura di un accordo, ma come lo scioglimento di un *legame di destino*» (*infra*, p. XVI, nostro il corsivo). Tradimento, dunque, come qualcosa che si oppone, si ribella (labile il confine tra ribelle e traditore) alla Fatalità, alla Necessità, a un Ordine dato, superiore, indiscutibile. Trascendente. Il tradimento che si consuma nei corpi e tra i corpi – fragili, precari, caduchi – è percepito come riflesso incarnato della violazione di un’Idea.

Forse è per questo, pensiamo, per il suo implicito titanismo, che, a seconda della prospettiva, del posizionamento da cui vengono *osservate* la scena (umana) e la legge (fatale), il tradimento suscita, alternativamente, indignazione, disprezzo, costernazione, o un’inveterata simpatia e una più o meno manifesta ammirazione. Rigetto o empatia investono, simmetricamente e reversibilmente, chi tradisce e chi è tradito. E questa oscillazione prospettica è un movimento che possiamo osservare nel dispiegarsi degli interventi che compongono il nostro volume, e che abbiamo scelto di ordinare cronologicamente.

Iniziamo quindi con il saggio di Paolo Gervasi, che si focalizza sulla reazione di Olimpia (*Orlando furioso*) e Armida (*Gerusalemme liberata*) al tradimento e all’abbandono. In entrambe, la fuga precipitosa dell’amato marca in modo tragico e inequivocabile la rottura del patto d’amore; sia per Olimpia che per Armida si tratta di una presa di coscienza repentina, di uno shock termico delle emozioni, che segna le loro parole e il loro corpo: il tradimento è il dispositivo che produce una «*messa in scena* di emozioni radicali, affidata a una tipologia testuale che incorpora la memoria di alcune immagini e configurazioni espressive antiche» (*infra*, p. 2). Alle spalle di Olimpia e di Armida (o potremmo dire ‘dentro’, a plasmare dall’interno la forma del loro pathos) c’è la lunga teoria di donne tradite, ripudiate, abbandonate; una teoria che apre nel testo, sottolinea Paolo, un seppur momentaneo spazio di conflitto, di genere e di generi, di codici e rappresentazioni; una lunga teoria che popola – e perturba, con la sua «traccia demoniaca e dionisiaca» (*infra*, p. 10) – la tradizione letteraria occidentale fin dalle sue origini.

Ed è su uno degli elementi costitutivi di queste origini che punta lo sguardo Andrea Torre, o meglio su due sue particolari declinazioni: la riscrittura/traduzione(/tradimento) del IV libro dell’*Eneide* nella *Passione di Giesù* (1534) e nel secondo *Dialogo della Pippa e della Nanna* (1536), di Pietro Aretino, dove l’ipotesto virgiliano che narra l’abbandono di Didone da parte di Enea è riscritto e rifunzionalizzato per raccontare – nel travestimento sacro – la reazione di Maria alla partenza di Gesù per Gerusalemme, e – nella parodia comica – quella di una donna abbandonata da un barone sfuggito al sacco di Roma. Il



gioco di rimandi intertestuali crea una triangolazione che, da un lato, carica di ambiguità, o per lo meno problematizza, la dipartita di Cristo/Enea da Maria/Didone, dall'altro, proiettando sulla signora del *dialogo puttanesco* non solo l'ombra dichiarata della regina cartaginese, ma anche quella della Vergine, coinvolge nella messa in discussione parodica anche la narrazione evangelica. E la 'necessità' del tradimento (di Enea, di Cristo, e del «barone romanesco») dei vincoli di solidarietà umana (rappresentati, non a caso, dal femminile) in nome di una *ratio* superiore (perseguita, non a caso, dal maschile), vacilla.

La prospettiva *gender*, introdotta già da Paolo e Andrea, diventa fondante nel saggio successivo. Serena Pezzini si confronta con la riscrittura del mito di Circe nel *Floridoro*, poema cavalleresco di Moderata Fonte (1582), per analizzare il rapporto tra *gender* e *genre*, che qui si configura come tradimento, da parte della scrittrice, della «lingua dei padri», di un «discorso la cui organizzazione formale esprime e diffonde *anche* un'interpretazione del maschile e del femminile, una visione e un progetto della relazione che tra maschile e femminile intercorre, un'idea della gerarchia che presiede tale relazione» (*infra*, p. 56). Nel riscrivere la storia di Circe e il tradimento di Ulisse, Moderata Fonte sceglie di «agire in modo obliquo la lingua dell'ordine dominante» (*infra*, p. 59), per servire una causa a quest'ordine avversa; ricalca, perciò, «i punti salienti della tradizione maggioritaria, e misogina, giunta fino a lei» (*infra*, p. 79) per decostruirla e modulare una voce *altra*.

Con il saggio di Massimo Stella la donna traditrice si sposta dal piano extradiegetico – là dove Moderata Fonte consumava il suo tradimento, raccontando di una (Ur) donna tradita – a quello diegetico. Si sposta pure, rispetto ai saggi precedenti, l'ambiente geografico, culturale e sociale che ha dato vita al personaggio, e la scena, vera e propria, in cui si muove. Ma come Moderata Fonte, come Aretino, Ariosto e Tasso, anche Shakespeare, nell'*Antony and Cleopatra*, si misura con un archetipo, con la storia diventata mito, che, a suo modo, riscrive, traduce, tradisce. La Cleopatra di Shakespeare, fatale, giocatrice d'azzardo e *boggler*, è «una gitana, imprevedibile signora di trucchi e di illusioni con cui e per cui è impossibile vincere» (*infra*, p. 92), è colei che rende possibile l'impossibile, cioè che esista un tradito senza che sia stato stretto, e poi infranto, un patto: «io credevo di avere il suo cuore, perché lei aveva il mio», dice Antonio (*Antony and Cleopatra*, IV, 14, v. 16). Ma il tradimento *gipsy* di Cleopatra è qualcosa di sghembo e di truccato, qualcosa in cui – come il gioco della cintura, il *fast and loose* a cui gioca col cuore di Antonio – «non c'è alcun 'due', alcun 'cinquanta per cento» (*infra*, p. 92). Il tradimento di Cleopatra è un imbroglio.

E poi un salto, e una dilatazione. Nel tempo e nello spazio.

Danilo Soscia, infatti, ci parla di quattro testi, scritti tra il 1983 e il 2008, in Africa, Nord America, Europa (sebbene un'Europa eccentrica) e Asia: *La*

*vita e il tempo di Michael K*, di J. M. Coetzee, *Pastorale americana*, di Philip Roth, *Il mio nome è rosso*, di Orhan Pamuk, e *Pechino è in coma*, di Ma Jian. In ognuno di questi testi, di cui non vengono obliati i diversi codici culturali, Danilo rinviene il nucleo tragico antico che ripropone, nella contemporaneità, «l'antico motivo del tradimento dei padri, e della sconfitta dei figli» (*infra*, p. 118). Si parla di «padri traditori e figli traditi, nazioni attraversate dalla piaga di un sanguinoso scontro che prima di tutto è generazionale, e che in ultima battuta vede quasi sempre i figli sconfitti e ricondotti all'ordine dei padri» (*infra*, p. 117), un ordine che coincide, spazialmente e culturalmente, con la Patria; ancora una volta una Idea, una Legge, la cui infrazione si consuma nei corpi e tra i corpi.

Da un saggio che osserva un nucleo tragico che accomuna esperienze letterarie dislocate in quattro continenti, si passa alla riflessione di Giovanna Maina su tradimento e mascolinità nella commedia all'italiana. Il passaggio è molto meno brusco di quanto possa sembrare, ed è anzi utile a sottolineare come la relazione tra Idea/Legge/Ordine e corpi/individui (poiché è in questa dinamica che viene osservato il tradimento) sia esperita attraverso le più diverse forme di rappresentazione, i codici, i generi, più disparati. A partire da una panoramica ampia e articolata, Giovanna mette a fuoco in particolare tre pellicole (*Divorzio all'italiana* di Pietro Germi, *Il magnifico cornuto* di Antonio Pietrangeli e *Adulterio all'italiana* di Pasquale Festa Campanile, rispettivamente del 1961, 1964 e 1966) per indagare come il (dis)adattamento della mascolinità al diverso scenario socio-culturale, che si viene a configurare con il boom economico, si rivela attraverso l'atteggiamento dell'italiano medio nei confronti della moglie (presunta) adultera. In questi film il tradimento si presenta come «incubo ossessivo» (*infra*, p. 146) del maschio, dimensione proiettiva, più o meno allucinatoria, emblematica dell'incapacità del soggetto di comprendere il nuovo assetto delle relazioni di genere.

A Fabrizio Bondi, che osserva *Dai cancelli d'acciaio* di Gabriele Frasca attraverso il filtro del tradimento, il compito di chiudere il volume. Nel «pasticciaccio religioso» (*infra*, p. 158) sapientemente orchestrato da Frasca, si racconta di sodalizi infranti, idee tradite e testi *tràditi*, e lo si racconta – sottolinea Fabrizio – consumando un tradimento; nel romanzo, infatti, sebbene la tragedia abbondi, le parodie (prima di tutto quella dantesca, ma anche la parodia sadiana con mediazione pasoliniana) hanno la funzione di trasmettere (tradendo) l'intenzione, il senso profondo, dei testi parodizzati. La coesistenza di tematizzazione del tradimento e sua messa in pratica testuale rafforza inoltre l'ipotesi che in *Dai cancelli d'acciaio* la questione principale sia quella della trasmissione del sapere, perché «incarnandosi, anche attraverso

gli errori e i peccati e le distorsioni (bisogna ‘salvare’ anche l’errore), il messaggio diviene vivo, e la ‘lettera’, morendo, portatrice di vita» (*infra*, p. 171).

Nei saggi, dunque, il tradimento appare come *topos* drammatico e scena patetica, momento di reazione dei conflitti di genere e inganno anamorfico della relazione, *vulnus* di un destino ereditato e maschera illusoria, irridente e risibile, di un intero contesto socio-culturale, ipostasi e modello, infine, di una conoscenza e di una salvezza, che necessita di essere trasmessa. La frattura della fedeltà, del vincolo sacrale che – come nota Paolo nell’*Introduzione* – informa e sostanzia il tradimento, pare incarnarsi in modo pressoché coerente in due piani distinti e tuttavia inesorabilmente compresenti. Nel momento in cui il tradimento si compie, anche il rispetto della tradizione letteraria, dello stile, delle convenzioni di genere, sembra vacillare e divenire evanescente, incrinando la fiducia di chi legge, perché si adegui alle coordinate eccentriche della violazione del codice. A sua volta, tale rimodulazione dell’orizzonte di attesa implica la notevole specificità retorico-poetica del tradimento che *non è*, ma *si dice*, si racconta o si rappresenta: è necessario cioè che sia costruito narrativamente, comunicato e descritto. Il tradimento ha bisogno di dire (e di dirsi) ciò che ha infranto: per formazione di compromesso, deve invocare il modello d’autorità morale, sociale e letteraria, per realizzarne e mostrarne la conflagrazione, preparare la tela prima di operare il taglio.

ALESSANDRO BENASSI – SERENA PEZZINI

FABRIZIO BONDI

«E DIDIMO GIUDA DISSE»

TEMA E FUNZIONI DEL TRADIMENTO IN *DAI CANCELLI D'ACCIAIO*  
DI GABRIELE FRASCA

1. La produzione prosastica di Gabriele Frasca non ha ancora ricevuto le attenzioni critiche che a mio parere merita. Tale mancanza è tanto più sorprendente quanto più i romanzi di Frasca – soprattutto gli ultimi due, *Santa Mira*<sup>1</sup> e *Dai cancelli d'acciaio*, del quale sarà questione in queste pagine – rispondono alle caratteristiche che diversi osservatori del contemporaneo stanno cercando di mettere a fuoco (con esiti comprensibilmente eteroclitici) per classificare e interpretare una certa tendenza della produzione romanzesca contemporanea (dalla fine degli anni Novanta del Novecento fino a tutto questo primo tratto di ventunesimo secolo)<sup>2</sup>. Essa ha voluto proporsi come 'storiografia critica del presente', superando decisamente l'attitudine nichilistico-ludica propria di certo postmoderno (o forse, piuttosto, di una certa interpretazione del postmoderno). Alcuni di questi autori tenterebbero con ambizione massimalista<sup>3</sup> e notevole dispiego di mezzi formali e intellettuali di riportare il romanzo alla funzione di macchina linguistica conoscitiva, opera-

<sup>1</sup> G. Frasca, *Santa Mira. Fatti e curiosità dal fronte interno*, Napoli, Cronopio, 2001; poi ripubblicato da Le Lettere, Firenze 2006, nella collana «Fuoriformato», con un corredo di materiali critici, poetici e musicali, congegnati in modo tale da comporre un vero e proprio coerente oggetto multimediale. Quest'ultima tendenza è perseguita con sempre maggiore sistematicità dall'autore, contestualmente a una serrata e sistematica decostruzione critica del concetto cartaceo-tipografico di letteratura (si veda il recente *Il rovescio d'autore. Letteratura e studi letterari al tramonto dell'età della carta*, Napoli, d'If, 2016). Su questo romanzo (che d'ora in poi citerò, dalla seconda edizione, con la sigla SM, seguita eventualmente dal numero di pagina), si veda F. Bondi, *Sui due fronti. Appunti per una lettura di Santa Mira di Gabriele Frasca*, in *Dal nemico alla coralità. Saggi critici*, a cura di A. Baldacci, Firenze, Logisma, 2017, pp. 299-308.

<sup>2</sup> Ad esempio A. Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, il Mulino, 2007, che parla di *Santa Mira* alle pp. 83-84, con un giudizio liquidatorio, però, ovviamente non condiviso da chi scrive. I romanzi di Frasca si adatterebbero peraltro anche al concetto di 'ipermoderno' recentemente elaborato in R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2014.

<sup>3</sup> Cfr. S. Ercolino, *Il romanzo massimalista*, Milano, Bompiani, 2015.

mondo, *summa* ibrida delle arti discorsive, quale si vedeva in atto nei grandi monumenti letterari modernisti. In questo movimento si coglie la ‘letteratura italiana’ (sintagma che appare di giorno in giorno sempre meno saldo) impegnata nello sforzo di mettersi al passo con una tendenza europea e ‘mondiale’.

Ma se le opere di figure sicuramente degne di nota quali – per fare solo due nomi – Antonio Moresco o Walter Siti sono fatte oggetto di crescenti fervori ermeneutici, soprattutto da parte (e ciò è interessante) delle nuove leve della critica, a Frasca è toccata minore fortuna, il che si può spiegare almeno parzialmente col rifiuto dell’autore di fabbricarsi una qualsiasi visibilità nel mercato culturale (*i.e.* terze pagine e supplementi dei grandi giornali, pubblicazioni presso case editrici ‘maggiori’, concorsi letterari, consorzierie accademiche ecc.).

Anche per quanto riguarda il suo ultimo romanzo, la scelta di sperimentare una forma di diffusione a dir poco inusuale (ma che in realtà si rifà alle origini stesse del genere, come testimonia il nome di *Sterne* più volte evocato da Frasca al riguardo) quale la «sottoscrizione» e la pubblicazione a dispendio<sup>4</sup>, dimostra una netta valenza polemica nei confronti del sistema blindato dell’editoria, dominato da un cartello di pochissime *majors*, permettendo di saltare la filiera delle intermediazioni (*editors*, pubblicità, recensioni, distribuzione) per instaurare un «patto» diretto col lettore, di carattere ovviamente non solo commerciale.

Patto del quale, tanto per cominciare a far echeggiare il lemma in problema, si è dovuto registrare un almeno parziale tradimento. Infatti, il blog nel quale l’autore aveva pensato di impiantare a ogni uscita un dialogo coi lettori fatto di commenti, consigli, riprovazioni, microrecensioni ecc. è stato piuttosto

<sup>4</sup> Il romanzo è stato inizialmente pubblicato a fascicoli tramite una sottoscrizione iniziata il 19/2/2008. Il primo fascicolo venne inviato nel maggio dello stesso anno ai sottoscrittori. Gli invii continuarono, con cadenza irregolare, fino al marzo 2010 quando venne consegnato il quinto volume. I sottoscrittori ricevettero un raccoglitore e, in omaggio, una serigrafia numerata di Massimo Bucchi. Contemporaneamente, essi potevano scaricare i *files* audio con i capitoli letti dall’autore e interagire con esso tramite un blog aperto dall’editore Sossella. Il romanzo venne successivamente ripubblicato in volume dal medesimo, con illustrazioni e qualche variante d’autore (G. Frasca, *Dai cancelli d’acciaio. Romanzo*, Bologna, Luca Sossella editore, 2011). Inoltre, dal sito dell’editore era possibile scaricare *Il compagno d’acciaio*, contenente una terna di splendidi saggi critici ad opera di Paolo Giovannetti, Riccardo Donati e Giovanni Maffei, ai quali questo scritto deve molto. Ma per una prima rapida presa di contatto con temi e problemi del romanzo fraschiano si consiglia la lettura di A. Iannotta, *L’incubo della storia a Santa Mira*, «quaderni d’altri tempi», 34 (2014), pp. 1-11. D’ora in poi citerò sempre dall’edizione in volume, con l’abbreviazione DCA, seguita eventualmente dal numero di pagina.

disertato. I sottoscrittori si sono presumibilmente fatti spaventare – o almeno lo è stato il ‘sottoscrittore’ che qui scrive – dalla straordinaria densità della scrittura fraschiana, la cui semplice lettura richiedeva già un notevole sforzo mentale. Del resto è chiaro che la scrittura modernista, impervia e stratificata, richiede tempi lunghi in termini di presa di contatto, avvicinamento e rimuginazione, e pertanto interpella un tipo di lettore molto lontano dal ‘divoratore’ seriale di romanzi primo-ottocentesco (foss’anche delle serpentine, iper-divagatorie e sconcertanti avventure di Tristram Shandy), pronti a tirare ‘in diretta’ le falde della palandrana ai loro indaffaratissimi fornitori di finzioni.

A quasi dieci anni di distanza dalla pubblicazione della prima dispensa, mi sembra ora di poter articolare un più argomentato tradimento. Con l’avvertenza, doverosa, che la mole e la complessità dell’oggetto in questione finiscono inesorabilmente per ridurre ogni intervento su di esso, che rientri nella forma-articolo, allo *status* di lavoro preliminare ‘a più approfondite ricerche’.

2. La mail dell’editore Sossella inviata ai sottoscrittori il 5/3/2007 terminava con il seguente *teaser* d’autore, ancora utile per entrare nell’atmosfera del romanzo e averne sotto gli occhi i principali temi e personaggi:

Che cosa succede la notte fra il venerdì e il sabato nella megadiscoteca Il Cielo della Luna, sorta in un niente, come un bubbone o un fungo, a Santa Mira? E che cosa ci fa lì, appeso come un quarto di bue in un alveare di schermi rilucenti, il segretario privato del cardinale Bruno? C’entra qualcosa il cosiddetto Protovangelo di Giovanni? O è invece la prospettiva di partecipare da protagonisti ai dvd commercializzati dalla *Defective Vows Disc* a indurre ogni volta centoquarantasette persone a dissipare i propri soldi, e non solo, nei sotterranei del locale? E perché si contendono una cintura piena di esplosivo i rispettabili professionisti che affollano mascherati le riunioni dei Figli dell’Evento? Per saperne di più, basterà dare un’occhiata da vicino, il prossimo venerdì, alla misteriosa struttura gestita da Moira Mori. Ma non vi converrà entrare, se non si sa come uscirne. Restate, badando di evitare le ronde dei buttadentro, al di qua della recinzione, a scrutare per quanto è possibile *Dai cancelli d’acciaio*<sup>5</sup>.

Vorrei iniziare osservando come non sia scontato il fatto che uno scrittore italiano contemporaneo – non certamente cattolico né cristiano ‘dichiarato’, nonché pubblicamente ‘schierato’ come tale – abbia voluto porre al centro del suo romanzo più ambizioso e vasto personaggi ecclesiastici e sommovimenti interni alla Chiesa. Certo, anche il più accanito negatore del crociano ‘non possiamo non dirci cristiani’, per non parlare della *Christenheit oder*

<sup>5</sup> Il testo si può leggere, insieme a un estratto del romanzo, in *La politica degli autori*, «il verri», 36 (2008), p. 123.

*Europa* di Novalis – che così poca fortuna sembra aver portato a un’Europa in cerca di un’idea condivisa delle proprie ‘radici’ – potrà negare che il Cristianesimo profondamente *ci riguardi*. Mi rendo conto che tale affermazione è insieme un truismo e una postulazione che, a volerla giustificare davvero, richiederebbe un impegno a dir poco titanico.

Più semplice sarebbe piuttosto mostrare come la Chiesa Cattolica costituisca nell’oggi una riserva di stimoli per il nostro immaginario<sup>6</sup>, forse in ragione della persistente saldezza delle sue fondazioni ideologiche e istituzionali, cui si coniuga un tuttora (anche morbosamente) affascinante corollario di *mistero*. E a maggior ragione non si può negare, per ovvie ragioni storiche, che la Chiesa Cattolica *riguardi* l’Italia. Tuttavia, lo straordinario peso attribuito da Frasca alle questioni teologiche e di filologia evangelica, che tanta parte hanno nella costituzione dell’ossatura teorica e della ‘polpa’ finzionale del testo, porta a ritenere insufficiente la giustificazione allegata. In più, si aggiunga il fatto che la *postura* assunta dall’autore rispetto a una tale problematica non è affatto quella dell’impassionato osservatore ‘esterno’; e non mi riferisco solo a questioni di tecnica letteraria. La *postura* assunta dall’autore rispetto al pasticciaccio religioso da lui messo in scena e prospettato al lettore è, a mio modo di vedere, propriamente quella dell’*eretico*.

Non a caso uno dei ‘protagonisti’ del romanzo (gli apici sono d’obbligo poiché lo statuto e la gerarchia dei personaggi in questo romanzo è del tutto particolare)<sup>7</sup>, il cardinale-filologo scopritore di un dirompente e perturbante testo protocristiano, si chiama Cristoforo Bruno: nel regime ‘parlante’ dei «quasi nomi propri» della narrativa fraschiana<sup>8</sup>, un portatore di Cristo

<sup>6</sup> Si ricordino soltanto, per limitarsi al cinema, *L’ora di religione* di Marco Bellocchio, *Habemus papam* di Nanni Moretti e la serie *The Young Pope* di Paolo Sorrentino.

<sup>7</sup> Dice al proposito la voce dell’autore: «E se ancora non vi raccapezzate, per tutto il su e giù che vi tocca fare, sappiate che qui se ne inquadrano cinque, di quasi nomi propri, non di manichini da esporre se mai in un’unica vetrina» (DCA, 371). I cinque, dei quali la scrittura assume a rotazione il punto di vista lungo i quindici capitoli del romanzo, si dispongono in uno schema a terzine così composto: ABA, BCB, CDC, DED, EAE, laddove A è il gesuita padre Saverio Juarra segretario del Cardinale Bruno, vescovo di Santa Mira (C); B è l’ex cantante punk romagnola e ora imprenditrice rampante Regina (ma ora Moira) Mori, proprietaria del *Cielo della Luna*; E è il dottor Sandro Preziosi, responsabile sanitario dell’ambigua struttura. I primi due compaiono per la prima volta in DCA; la terza era la *femme fatale* del primo romanzo di Frasca, lo pseudo-noir chisciottesco *Il fermo volere*. *Una nuova avventura dell’ingegnoso Spirit*; l’ultimo era personaggio non secondario di *Santa Mira*. Come si vede, la *fiction* fraschiana ha l’ambizione di comporsi in una cartografia interrelata, in un sistema aperto ma coerente di luoghi e personaggi.

<sup>8</sup> Per questo procedimento Frasca guarda con un occhio a Manzoni e con l’altro a Thomas Pynchon; abbandonato un poco in *Santa Mira*, esso era ampiamente usato ne *Il*

cognominato come il Nolano non può che rimandare alla dimensione dell'eresia. In effetti, il porporato condivide con l'Arrostito la mirabile visione d'un brulicare infinito di mondi, tanto al livello del Microcosmo quanto del Macrocosmo. E nei suoi dormiveglia di malato, descritti da Frasca in splendide pagine, sembra addirittura intravedere una condizione paradisiaca coincidente con l'aspirazione terminale del S. Antonio di Flaubert (che reincontreremo): «être la matière»<sup>9</sup>. Inoltre, il cardinale Bruno è il personaggio che più si avvicina a essere qualcosa come il 'portavoce' dell'autore<sup>10</sup>.

La *airesis*, o separazione (scissione) che l'eretico esercita avviene di fatto inizialmente (d)all'interno dell'istituzione che egli stesso vuole criticare, rinnovare, rifondare ecc. mediante lo *skandalon* della sua testimonianza. Dunque l'eretico è forse traditore *ab ovo*, se nel tradimento si dimostra di fatto un amore – o se non altro un'accettazione – di ciò che si tradisce, per il corpo di cui si vuole fare ferita. D'altra parte la separazione si compie di fatto solo quando l'Istituzione scaglia il suo anatema e risana la sua piaga espellendo da sé l'agente identificato come altro patogeno. L'agnostico Frasca, io credo, non assume questa posizione se non per attivare dall'interno un '*pathos* della vicinanza' (esatto contrario del «*pathos* della distanza» nietzscheano) rispetto al vero o presunto *corpus christianitatis* che l'Europa, o l'Italia cattolica per definizione, si immaginano di rappresentare: ciò che dovrebbe peraltro facilitare l'accettazione e la comprensione da parte della comunità dei lettori del complesso statuto allegorico del romanzo<sup>11</sup>.

Ma con tutto ciò qualcuno potrà insistere nel chiedersi: perché proprio il Cristianesimo e la Chiesa, perché il Vangelo e la teologia? A ragione Frasca assegna loro una centralità simbolica, nel romanzo così come nella 'realtà' contemporanea alla quale esso vuole richiamarsi? La questione è tale da non poterla risolvere in sede liminare. Si vedrà, spero, nel seguito dell'articolo come passando allo spettrografo i *Cancelli* con il filtro del 'tradimento', il romanzo rivelerà per così dire da sé le sue ragioni.

*fermo volere*. Ad esempio nel nome di Moira Mori, si anagrammano piuttosto evidentemente i concetti di destino, morte e amore.

<sup>9</sup> Cfr. DCA, 297 e sgg., e G. Flaubert, *La Tentation de saint Antoine*, édition de C. Gothot-Mersch, Paris, Gallimard, 1983, p. 237.

<sup>10</sup> Frasca lascia infatti sospettare la possibilità che il cardinale abbia 'inventato' il testo di cui sopra. In questo caso, dunque, Cristoforo Bruno sarebbe uno scrittore.

<sup>11</sup> Ultimo tra i «quattro modi di autenticazione non narrativa del romanzo 'realistico'» in atto dalla seconda metà degli anni Novanta individuati da Casadei è appunto l'allegoria, intesa come modello interpretativo, ma senza presunzione di completezza e universalità: cfr. Casadei, *Stile e tradizione*, p. 54.



Il compito che un oggetto di scrittura come i *Cancelli* impone alla critica non è per nulla facile. E ciò non solo per la densità della scrittura, improntata a modelli stilisticamente irti, polifonici e culturalmente stratificati quali – per fare solo una terna, italiana ed espressionista – Gadda, D'Arrigo e Pizzuto, ma anche per la coerenza dell'interpretazione che Frasca stesso esercita sul proprio lavoro. Accademico e studioso di straordinaria ricchezza e lucidità, egli abbina spesso la composizione di un romanzo alla redazione di un saggio, che ne rappresenta dunque il *background* teorico<sup>12</sup>. Le due attività della ricerca e della scrittura risultano così in lui «macchinate», come egli stesso ha dichiarato in un'intervista a Giancarlo Alfano, il quale non mancava peraltro in quella sede di chiedergli conto del rischio di produrre romanzi a tesi<sup>13</sup>. La domanda – soprattutto laddove rivolta da un amico, e intellettuale 'consentaneo', quale Alfano – coglie in effetti una deriva possibile. Mettendo le mani avanti si può già rispondere che nella scrittura romanzesca di Frasca i concetti teorici risultano sì applicati, ma al contempo non tanto contraddetti quanto sfocati, rimessi in gioco nel caleidoscopio dello stile, incarnati insomma nel corpo opaco dell'*écriture*: dunque, in un certo senso, traditi. Così come Frasca assegna alla poesia il compito di «mantenere fluide le forme»<sup>14</sup>, proseguendo e insieme tradendo la Tradizione, allo stesso modo il romanzo potrebbe avere la funzione di 'mantenere fluidi i concetti'. Ciò detto, i *Cancelli* sono in effetti anche, tra le altre cose, un caso particolare di *roman philosophique*.

Non sarà pertanto fuori luogo, a questo punto, rimandare me stesso e il lettore al celeberrimo aforisma di apertura delle *Tesi di filosofia della storia* di Walter Benjamin, scritte quantomai 'nel solco dell'emergenza', nel cuore oscuro di una catastrofe europea:

Si dice che ci fosse un'automa costruito in modo tale da rispondere, ad ogni mossa di un giocatore di scacchi, con una contromossa che gli assicurava la vittoria. Un fantoccio in veste da turco, con una pipa in bocca, sedeva di fronte alla scacchiera, poggiata su un'ampia tavola. Un sistema di specchi suscitava l'illusione che questa tavola fosse trasparente da tutte le parti. In realtà c'era accoccolato un nano gobbo, che era un asso nel gioco degli scacchi e che guidava per mezzo di fili la mano del burattino. Qualcosa di simile a questo apparecchio si può immaginare nella filosofia. Vincere deve sempre il fantoccio chiamato «materialismo dialettico». Esso può

<sup>12</sup> In questo caso il saggio 'gemello' (si vedrà tra poco come sia proprio il caso di usare questa espressione) è *La lettera che muore. La letteratura nel reticolo mediale*, Roma, Meltemi, 2005. Nel 2015 della *Lettera* è stata pubblicata una seconda edizione accresciuta presso l'editore Sossella.

<sup>13</sup> Cfr. G. Alfano, *Giancarlo Alfano intervista Gabriele Frasca*, in SM, pp. 311-317.

<sup>14</sup> G. Frasca, *Le forme fluide*, «Moderna», III (2001), 2, pp. 35-63.

farcela senz'altro con chiunque se prende al suo servizio la teologia, che oggi, com'è noto, è piccola e brutta, e che non deve farsi scorgere da nessuno<sup>15</sup>.

Nell'oggi (nel nostro oggi posseduto da un'emergenza più occulta e strisciante, ma non meno terribile) le parti appaiono rovesciate. O, forse, teologia e materialismo devono formare un'alleanza 'tra poveri' per combattere contro un nemico ideologico più forte e ben mascherato?

Per capirci qualcosa dovremo fare coraggiosamente un passo avanti e varcare la soglia dei *Cancelli d'acciaio*.

3. Stante il rischio di proiettare *à rebours* una necessità teleologica su ciò che è un processo intellettuale e vitale soggetto come gli altri alle vicissitudini e ai *clinamina* della storia e del caso, nella biografia intellettuale fraschiana le linee di forza che puntano verso un simile approdo sono molteplici. La principale è forse quella emanatasi dalla lettura di un romanzo come il *Quinto evangelio* di Mario Pomilio (indicato dall'autore come modello diretto dei *Cancelli*), uno dei maggiori scrittori italiani cattolici nonché *tout court* cristiani della temperie post-conciliare (ci si riferisce ovviamente al Vaticano II). Autore assai notevole ed oggi purtroppo poco letto, tanto dai cristiani quanto dai laici, Pomilio è il padre di un altro dei più importanti poeti e prosatori italiani contemporanei, quel Tommaso che si è scelto lo pseudonimo leopardiano di Ottonieri, amico e stretto collaboratore intellettuale e poetico di Frasca. Il testo fu originariamente pubblicato nel 1975<sup>16</sup>, anno fatidico sotto molti aspetti tanto nel 'mondo' dei *Cancelli*, almeno nella fetta di tale mondo inquadrata dalla «telecamera»<sup>17</sup> del Dottor Sandro Preziosi, che vede nel '75 l'«anno degli anni» della propria giovinezza (la quale si ha motivo di credere non sia estranea a certi materiali biografici di Frasca stesso), quanto in altri mondi 'reali' e cartacei, se come ci ricorda l'autore:

<sup>15</sup> W. Benjamin, *Angelus novus. Saggi e frammenti*, trad. it. e cura di R. Solmi, con un saggio di F. Desideri, Torino, Einaudi, 1995, p. 75.

<sup>16</sup> M. Pomilio, *Il quinto evangelio. Romanzo*, Milano, Rusconi, 1975. Il testo è stato ripubblicato recentemente, si presume anche grazie all'intercessione di Frasca che ne firma la postfazione: M. Pomilio, *Il quinto evangelio. Romanzo*, nota archivistica di V. Santini, con un saggio di G. Frasca, Roma, L'Orma editrice, 2015. Io prenderò le mie citazioni dalla prima edizione. *En passant* vorrei notare che, solo un anno dopo, usciva presso Feltrinelli *L'ideologia del traditore*, singolare saggio sul manierismo del critico d'arte napoletano Achille Bonito Oliva.

<sup>17</sup> «Se vi sembra più calzante una vecchia immagine, è come se fossero cinque macchine da presa, e tutte della stessa marca, ma ciascuna con il suo obiettivo, l'angolazione, il tipo di pellicola, uno specifico taglio delle luci, le mascherine da inserire, con cui riprendere il set che le contiene, e che non può offrire altro, quanto a scenografia» (DCA, 371-372).

sarebbe al dunque risultato l'*annus mirabilis* della produzione narrativa italiana del secondo Novecento: la data in cui, per l'appunto, con l'assassinio di un autore così dichiaratamente al di là dei generi come Pasolini, e quasi rovesciando nelle cifre il 1957 del *Pasticciaccio* di Gadda, apparvero gli ultimi due romanzi scritti nella nostra lingua che guardavano sfacciatamente al mondo, e provavano a raccontarlo com'era, e dunque ben al di là delle convenzioni letterarie. Il Sia pure il primo in virtù di una disperata corsa filologica fra i millenni per raccogliere niente meno che il mistero della consegna dell'ultimo respiro sul Golgota, e il secondo [*Horcynus Orca* di Stefano d'Arrigo, NdR] in grazia dell'ossessivo *surplace* epico di una manciata di giorni di fine estate del '43 in un paese nemmeno mai esistito su un lembo di mare martoriato<sup>18</sup>.

A ciò si aggiungerà più tardi la passione per la figura e l'opera di Philip K. Dick, cui Frasca dedicherà numerosi saggi e traduzioni<sup>19</sup>, geniale autore di fantascienza che fu a dir poco ossessionato dalla religione, la quale nutrirà abbondantemente – oltre che il suo immaginario romanzesco – il suo *coté* psichico più delirante. (Dick fu peraltro amico del vescovo episcopale James Pike, notissimo negli ambienti progressisti e *liberal* della California Anni Sessanta, scomparso nel deserto palestinese sulla via per Qumran, con l'unica dotazione di due bottiglie di Coca Cola e una mappa...).

Un particolare interesse per i gesuiti sarà venuto a Frasca da molteplici vie: i suoi studi sul Barocco, ad esempio. Gesuita insigne fu il grande poeta e predicatore Giacomo Lubrano, definito peraltro *gnosticus* in un saggio a lui dedicato dal nostro scrittore<sup>20</sup>: e vedremo quanto la Gnosi conti nei *Cancelli*. Ma la sapienza mediologica della Compagnia, dalle radici antiche, si irradia fino a figure geniali come quella di padre Walter Ong, importantissimo per gli studi di Marshall McLuhan, uno degli *auctores* di Frasca.

Ma per venire a «emozioni culturali» più vicine al periodo di stesura del romanzo<sup>21</sup> (il quale, scritto 'in diretta' tra il 2008 e il 2010, ha avuto eviden-

<sup>18</sup> G. Frasca, *La verità, la ricerca e la consegna*, in Pomilio, *Il quinto evangelio*, pp. 459-460.

<sup>19</sup> Cfr. G. Frasca, *La scimmia di Dio. L'emozione della guerra medievale*, Genova, Costa e Nolan, 1995, importante soprattutto per l'interpretazione dello splendido *The Man in The Hig Castle*; una panoramica dell'intera produzione romanzesca di Dick è l'originalissima monografia *L'oscuro scrutare di Philip K. Dick*, Roma, Meltemi, 2007. Il titolo di quest'ultimo lavoro cita un altro celebre romanzo di Dick, *A scanner darkly*, tradotto per l'appunto dal nostro: P. K. Dick, *Un oscuro scrutare*, a cura di C. Pagetti, trad. it. di G. Frasca, Roma, Fanucci, 2004.

<sup>20</sup> G. Frasca, *L'angelica farfalla fra i riflessi*, in G. Lubrano, *In tante trasparenze. Il verme setaiuolo e altre scintille poetiche*, a cura di G. Alfano – G. Frasca, Napoli, Cronopio, 2002, pp. 123-174: 174.

<sup>21</sup> La categoria è dell'autore, che la utilizza ampiamente nella *Scimmia di Dio*. Si potrebbe pensare anche a emozioni culturali negative, in un certo senso. Ad esempio l'incredibile successo planetario de *Il Codice da Vinci*, uscito nel 2003, scriteriato thriller complottista e 'antipapista' basato anch'esso su un testo scomparso, che anche in questo caso rivelerebbe una verità

temente un periodo di gestazione assai lungo) bisognerà senz'altro segnalare il testo di Alain Badiou (filosofo a cui il cardinale Bruno fa nel libro esplicito riferimento)<sup>22</sup> *St. Paul ou la fondation de l'universalisme*, pubblicato in Francia nel 1999 e tempestivamente tradotto dalla napoletana Cronopio, casa editrice con la quale Frasca ha non occasionalmente collaborato. Questo libro ha rilanciato la possibilità di un'alleanza tra teologia cristiana e teorie radicali dell'emancipazione (in sostanza comuniste), tramite un'indagine filosofica sul contenuto di verità del cristianesimo svolto proprio a partire dalla 'rivoluzione' paolina<sup>23</sup>. Molto del lessico teologico-filosofico dei *Cancelli*, a partire dalla nozione di Evento, risulta di assai ardua comprensione a chi non abbia un'infarinatura della filosofia di Badiou.

Ma soprattutto, proprio a ridosso del 'tempo' del romanzo, fu importante per quest'ultimo la pubblicazione nel 2006 a cura della National Geographic Society, della prima versione di un celebre testo gnostico, ammantato per decenni di un'aura satanica: il cosiddetto *Vangelo di Giuda*. Nel romanzo il Cardinale Bruno – attraverso i cui dialoghi col proprio secondo segretario Padre Saverio entriamo nel vivo delle controversie seguite a quella pubblicazione<sup>24</sup> – era anzi stato incaricato, in quanto grande esperto di copto, di seguire per conto di Roma le vicende del codice Tchacos, testimone del famigerato vangelo apocrifo scoperto già nel 1978. Insieme alla tutto sommato tiepida – e piuttosto scontata – rivalutazione giornalistica della figura di Giuda, la Chiesa di Ratzinger stroncò sul nascere anche il potenziale del testo

rimossa dalla Chiesa. *Dai cancelli* sembrerebbe volersi presentare come un anti-*Codice da Vinci*, a cominciare dalla veste editoriale. (E sempre per parlare di best-seller: che non sia stato, prima, e al contrario, *Il nome della rosa* un tradimento postmodernista dello stesso *Quinto Evangelio*?).

<sup>22</sup> Cfr. DCA, 314 e sgg.

<sup>23</sup> «Per anni il parallelo tra marxismo rivoluzionario e cristianesimo messianico è stato tema comune tra i critici liberali, come Bertrand Russell, che respinse il marxismo come una versione secolarizzata dell'ideologia religiosa messianica; Badiou, al contrario (seguendo una linea che va dall'ultimo Engels fino a Fredric Jameson), si schiera pienamente a favore di tale omologia. || Questa lettura è ulteriormente confermata dalla difesa appassionata da parte di Badiou di san Paolo, come colui che ha articolato l'Evento-verità cristiano – la resurrezione di Cristo – in quanto "singolare universale" (un evento singolare che interpella gli individui a divenire universalmente soggetti, indipendentemente dalla loro razza, dal sesso, dalla classe sociale, e così via...) e ha fornito ai discepoli le condizioni di fedeltà a tale evento» (S. Žižek, *Paolo e l'evento verità*, in S. Žižek – J. Milbank, *San Paolo reloaded. Sul futuro del cristianesimo*, a cura di A. Gonzi – D. Bondi, Massa, Transeuropa, 2010, pp. 3-35: 21). Indispensabili anche le notazioni seguenti, dove si cerca di separare «l'Evento-verità cristiano» dalla dimensione religioso-soprannaturale della Resurrezione.

<sup>24</sup> Sulle quali si veda almeno il numero monografico della «Rivista di storia e letteratura religiosa», 44 (2008), 3.

in termini di ‘scandalo’, potenziale già molto rallentato dalle more politico-archeologico-filosofiche che ne avevano segnato le vicende.

E a proposito. È ovvio che il romanzo di Frasca è maturato, se non nato, nel clima del papato ratzingeriano<sup>25</sup>, e più in generale in una temperie ben descritta da John Milbank:

Dal momento che il capitalismo richiede, per il suo funzionamento fondamentale (e non come una semplice copertura ideologica), la fede in feticci astratti e il culto dello spettacolo di beni idealizzati, esso è una semireligione [e qui Milbank cita in nota il famoso frammento di Benjamin *Kapitalismus als Religion*, NdR]. Tuttavia, all’inizio del XXI secolo, il capitalismo sembra aver bisogno di rinforzarsi con l’approvazione e la connivenza di una religione concreta. Svolgono tale ruolo il Protestantesimo fondamentalista ed evangelico di alcuni gruppi e, in misura crescente, anche un segmento della Chiesa cattolica – i cosiddetti Whig Thomists, in particolare negli Stati Uniti e in Italia<sup>26</sup>.

Il fatto che, almeno in Italia e in ambito ecclesiale (ché per quanto riguarda gli Usa è tutto un altro paio di maniche), la temperie sia profondamente cambiata, non rende il romanzo inattuale.

4. Ma in cosa consiste il ‘pasticciaccio’ del quale ormai da troppe pagine ho rimandato la rivelazione? La trama fattuale – della quale il lettore viene a conoscenza a poco a poco – è relativamente semplice. (Mi scuso in anticipo per i brani epitomatori che seguiranno, sempre irritanti e inevitabilmente banalizzanti, ma d’altronde indispensabili alla comprensione del senso del romanzo).

Il Cardinale Bruno ha fatto, nel suo soggiorno in Egitto, una sensazionale scoperta: i codici di Nag Hammadi<sup>27</sup> non sono solo XIII ma XIV, e in quest’ultimo è contenuto quello che lui stesso ha identificato come il protovangelo di

<sup>25</sup> La vignetta di Bucchi ricevuta in omaggio dai sottoscrittori raffigurava un papa Ratzinger dal volto distorto a cui era apposto il seguente ‘fumetto’: «Melio di potere temporale est potere uragano».

<sup>26</sup> J. Milbank, *Paolo contro la biopolitica*, in Žižek – Milbank, *San Paolo reloaded*, pp. 37-105: 37. In nota, Milbank osserva che «In Italia, tale corrente è rappresentata soprattutto dal politico di forza Italia, Marcello Pera, che avanza una peculiare combinazione neo-conservatrice di economia neoliberale e di insistenza “straussiana” sul ruolo dei laici cattolici nella sfera educativa e culturale e proposte per una “religione civile” pan-cristiana» (*ibidem*, nota 2), citando subito dopo un libro scritto a quattro mani dal duo Pera-Ratzinger, che qui non mette conto di citare.

<sup>27</sup> Per una sintesi delle intricate e già quasi romanzesche vicende di questo sorprendente corpus di testi, vera e propria biblioteca sacra di una setta gnostica del quarto secolo, si veda L. Moraldi, *Introduzione a Testi gnostici*, a cura di L. Moraldi, Torino, UTET, 2008, pp. 9-104: 61-85. Una guida anche bibliograficamente più aggiornata (la prima ed. dell’antologia di

Giovanni, il testo 'originale' dell'apostolo, fonte di quello inserito nel canone (in cui l'intenzione giovannea sarebbe distorta da interpolazioni e manipolazioni 'redazionali'). Questo presenta una forma a dir poco singolare, presentandosi come una raccolta di «dilogia», cioè detti di Cristo raddoppiati da una sorta di imperfetta ecolalia, una riformulazione/parafrasi operata dalla voce del cosiddetto Didimo Giuda, il discepolo traditore presentato però quale gemello di Cristo. Il Cardinale, dopo aver tenuto nascosto per tutta la vita il testo, convinto della propria indegnità a farsi portatore di quel supplemento di rivelazione, decide infine – ormai vecchio e malato – di tradurlo e pubblicarlo. Per far ciò ha bisogno dell'aiuto di un segretario. Il primo che gli viene assegnato denuncia però ai superiori l'attività del suo vescovo; il secondo (Padre Saverio, appunto), giovane e brillantissimo studioso di filologia biblica, fa ancora di più.

Su esplicito ordine del Cardinal Ramsey, pragmatico per quanto coltissimo prelado americano, cui egli obbedisce davvero *perinde ac cadaver*, somministra per mesi a Bruno un farmaco tranquillante e insieme «diuretico». Ben presto Saverio capisce non trattarsi di una cura, ma di un vero e proprio avvelenamento, avente lo scopo di cancellare dapprima la lucidità mentale del prelado, e quindi affrettarne la morte. Saverio dovrà ovviamente anche distruggere ogni supporto del testo a lui dettato dal cardinal Bruno: cartaceo, digitale, e un microfilm che non sarà mai ritrovato. Il cardinale comprende benissimo il complotto ordito ai suoi danni, ma lascia che ciò accada. Egli sa che il suo testo, benché distrutto, vivrà nella mente e nel cuore di padre Saverio<sup>28</sup>, al quale ha anche affidato, per curare con l'amore la sua anima malata, l'adolescente dismorfofobico Valentino (uno dei cinque coprotagonisti del romanzo). Nel frattempo, tra le tante discussioni teologiche e filologiche e divagazioni geniali ma non sempre lucide, il superiore e maestro ha anche modo di raccontare al giovane gesuita una sua singolare esperienza: l'immersione nei sotterranei del Cielo della Luna, la megadiscoteca sorta poco tempo prima «come un fungo, o un bubbone» nei pressi di Santa Mira<sup>29</sup>.

Moraldi è del 1982) si può trovare in N. D. Lewis, *I manoscritti di Nag Hammadi. Una biblioteca gnostica del IV secolo*, trad. it. di M. Grosso, Roma, Carocci, 2016.

<sup>28</sup> DCA, 240: «Fra passione per gli studi e amore per la verità, il cardinale Bruno ne era sicuro, quella consegna sarebbe infine avvenuta. Com'era sempre avvenuta, con un tradimento già consumato».

<sup>29</sup> L'immaginarie città (doppio allegorico di Napoli) aveva rappresentato non solo o non tanto il fondale del suo precedente romanzo, ma ne era stata quasi la vera protagonista. La similitudine del fungo/bubbone, dittologia che accompagna come un *refrain* il resoconto della storia del Cielo della Luna, ha una duplice valenza. 'Fungo' allude verosimilmente alla pretesa 'naturalità' del sistema neoliberalista e delle sue realizzazioni, ma con una sfumatura tonica che entra in risonanza con l'altro figurante, il bubbone. «Il Cielo della Luna aveva

Nei sotterranei di questa si inscena una sorta di sabba clandestino del sesso perverso, tra l'orgia e il *reality show*, dove sostanzialmente tutto è permesso, e tutto è accuratamente regolato sia dal punto di vista della ritualità che del tariffario economico. A seconda dei propri gusti il cliente, previo pagamento di una salatissima quota, può attraversare l'esperienza in vari modi, ruoli e punti di vista. Ad esempio in quella di Soggetto Senziente, come per padre Saverio che apre il romanzo stando 'crocifisso' su un apposito ipertecnologico attrezzo cruciforme (la Coda) che lo sorregge e trasporta attraverso gli schermi-gironi di una sorta di infernale *peep show*, in cui egli assisterà a scene di pornografia estrema. In esso egli è contemporaneamente spettacolo e spettatore, oggetto e soggetto di un godimento spesso confinato con l'angoscia della morte: da ogni seduta il regista Nello Scopio ricava infatti dei dvd *porno-snuff* poi commercializzati autonomamente.

Nei «giochi», che si svolgono ogni settimana, la notte tra il venerdì e il sabato, infatti, vengono letteralmente sacrificati dei ragazzi, selezionati attraverso il videogioco *Glorified Persons*, una delle più perturbanti invenzioni del romanzo: un MMORPG (*Massive Multiplayer Online Role-Playing Game*) basato sulla cosmologia e soteriologia dello gnosticismo più delirante. Complesso, è bene dirlo subito, il ruolo che la gnosi riveste nei *Cancelli*. Principalmente, essa è vista in primo luogo come il grande rimosso del Cristianesimo. E come ogni rimosso, essa ha avuto i suoi bravi 'ritorni', principalmente nella forma di testi inopinatamente riaffiorati, ma non solo. Freud, ad esempio, notava le impressionanti somiglianze tra le cosmologie gnostiche e il grandioso sistema religioso eretto da Daniel Paul Schreber, presidente di corte d'appello, nelle sue *Memorie di un malato di nervi*, le quali secondo il cardinale custodirebbero «il segreto psicotico della gnosi»<sup>30</sup>.

risucchiato nella sua imponente struttura di cemento e vetroresina un moderno complesso civico, palestra piscina palazzetto dello sport e campi da gioco, che aveva a sua volta spianato qualche hanno prima un'escrescenza di catapecchie sorte sul lazzaretto, non appena ricoperto di calce e interrato, dove era stata stipata quella buona metà di popolazione che la peste del 1656, malgrado l'intercessione dei santi patroni, aveva preteso in tributo» (DCA, 20). Il bubbone rimanda contemporaneamente al problema della fondazione (e dunque a un'«età barocca» mai veramente superata in Italia) e al carattere 'pestilenziale' della stessa prassi neoliberalista, prodotto ideologico travestito da natura.

<sup>30</sup> La citazione continua così: «Anzi, volendo, un doppio segreto, quello del germe delirante alla base di ogni conoscenza, che ci consente di incarnare tanta cosmologia altrimenti solo frutto di una lievitazione favolistica, come quando si raccontano frottole intorno al fuoco, e quello della sorprendente permanenza dei sistemi gnostici anche malgrado quanto li abbia combattuti la Santa Chiesa. Basta un focolaio di delirio, e si ritorna sempre nei primi secoli, tutt'intorno all'Evento, e con una voglia ancora fresca di spiegarselo da animare la

Padre Saverio decide dunque di rifare la terrificante esperienza del suo vescovo, dilapidando il cospicuo compenso che Ramsey gli ha passato per i suoi servigi: purifica così gli immondi 'trenta denari', e al contempo si punisce per l'atroce tradimento perpetrato. Egli sopravviverà all'esperienza, ma dovrà fare i conti, in quell'Inferno massificato, col proprio inferno personale. Vedrà infatti uccidere Valentino, il ragazzo che era quasi riuscito a 'salvare' ma che alla fine non è riuscito a non tradire, poiché la sua immagine si è in lui 'sovrapposta' a quella di Antonello, un brillante giovane compagno di collegio che aveva amato anni prima. Inoltre, egli scoprirà che proprio Antonello è diventato il regista Nello Scopio, tenebroso *art director* e – insieme alla proprietaria Moira Mori – animatore del redditizio e oliatissimo meccanismo del Cielo della Luna.

5. In ambito cristiano, l'evidente capitale importanza del tradimento di Giuda all'interno dell'economia della Salvezza non poteva andare, nei primi secoli, senza problemi teologici e ricadute ereticali. Nel *Vangelo di Giuda* l'atteggiamento gnostico di svalutazione della materia, della carne e in generale della condizione terrena come carcere, conduce alla valorizzazione dell'Isariota come colui che ha reso possibile la 'liberazione' di Gesù da tale dimensione, apparendovi inoltre come discepolo prediletto del Maestro, colui al quale Egli avrebbe rivelato misteri rimasti ignoti agli altri apostoli. Il paradosso del *proditionis mysterium* di cui parla Ireneo a proposito dei Cainiti<sup>31</sup>, non poté, peraltro, che colpire anche la fantasia degli scrittori. Prima del ritrovamento dei codici di Nag Hammadi, l'eresiologo ed eresiofilo Borges scrisse il suo celeberrimo racconto *Tre versioni di Giuda* (1944) in cui si porta all'estremo il suddetto paradosso, facendo di Giuda il vero protagonista del mistero della salvezza<sup>32</sup>. Per quanto riguarda l'Italia, in significativa coincidenza con la scoperta del codice Tchacos, esce dopo la morte del suo autore *La gloria* di Giuseppe Berto (Milano, Mondadori, 1978)<sup>33</sup>.

rassegna degli eretici di Ireneo. Non è strano? Esiste una gnosi permanente, che non è altro che la coazione allo studio infinito, una compulsione sciocca e mortale, che Flaubert ha descritto in un'opera che io personalmente farei leggere in tutte le nostre Facoltà di Teologia, *La Tentation de saint Antoine*. L'ha mai letta?» (DCA, 305).

<sup>31</sup> Ireneo di Lione, *Adv. Haer.*, XXVII, 1: «Et haec Judam proditorem diligenter cognovisse dicunt, et solum prae ceteris cognoscentem veritatem, perfecisse proditionis mysterium: per quem et terrena et coelestia omnia dissoluta dicunt. Et confinctionem afferunt huiusmodi, Iudae Evangelium illud vocantes».

<sup>32</sup> Nel racconto di *Finzioni* sarebbe già contenuta *in nuce* l'idea del traditore 'gemello' del salvatore: «Giuda rispecchiava in qualche modo Gesù» (J. L. Borges, *Tutte le opere*, a cura di D. Porzio – H. Lyria, Milano, Mondadori, 1986, vol. I, p. 749).

<sup>33</sup> Da segnalare anche il più recente *Vangelo di Giuda* di Roberto Pazzi (1989).



Nel romanzo di Frasca il tradimento ha perlomeno una duplice valenza: per semplificare, potremmo definirla etico-politica e culturale. Partendo dalla sconcertante affermazione paolina (*Rm.*, 7, 7) per cui il peccato è generato dalla Legge, e l'annuncio cristiano è sostanzialmente quello antilegalistico di un'abolizione della Legge in nome dell'Amore, vi si dichiara, tramite soprattutto le teorie del Cardinale Bruno, la necessità per chi si voglia porre dalla parte del bene di 'incorporare' il male e la morte, al fine di disinnescare un dualismo potenzialmente bloccante. Il senso della tragica (non uso a caso questo aggettivo, cfr. *infra*, par. 9) vicenda di padre Saverio e del suo vescovo, che ricalcano le posture di Giuda e Cristo, si declina anche come una versione dell'uccisione del padre che sta alla base del complesso edipico<sup>34</sup>. «Com'è strano che la chiami padre proprio mentre diventa mio figlio»<sup>35</sup>, dice Bruno al suo segretario agli inizi della loro collaborazione; ma questa sorta di paternità ideale, non familiare ma 'adottiva', è in fondo l'unica paternità non-edipica possibile, si direbbe, e verrà assunta a propria volta da padre Saverio nei confronti del ragazzo Valentino.

Anche qui, come ho accennato, si consumerà un tradimento, al quale però non sembrano essere annesse valenze 'positive'. C'è tutto un filone del romanzo, infatti, in cui si potrebbe vedere in atto una rappresentazione sommamente negativa del tradimento. Si tratta di ciò che comunemente viene indicato con il *cliché* del 'tradimento dei propri ideali' da parte di una generazione, che nello specifico è quella, per intenderci, del Settantasette. Se ne fa portavoce Cosimo, il padre di Valentino, ora operaio e prima esule in Francia per ragioni politiche. Sandro, il dr. Preziosi, si reca da lui dopo molti anni per organizzare un incontro tra Riccardo e Enzo, l'amico e 'compagno' che all'interno del gruppo è quello che ci ha rimesso la ragione:

Ma quale vita, Sandro, quale? Pensi che siamo vivi, adesso? E guarda allora come ci hanno ridotti. Un tempo l'avevamo, la vita, l'avevamo fra le nostre mani, ma l'abbiamo lasciata andare. Con tutto il resto. Brusio. La giovinezza non c'entra un cazzo. Gli anni se ne vanno per tutti. *Una cosa è invecchiare, e una cosa è tradire*. Brusio, una risatina. *E questo non lo chiami un tradimento?* (DCA, 341)<sup>36</sup>

<sup>34</sup> A questo proposito è da registrare, come dato di estremo interesse antropologico, la giustapposizione delle due storie nella cosiddetta *Leggenda di Vergogna*, storia medievale in cui Giuda è costretto a fuggire dall'isola di Scarioth per avere ucciso il padre ed essersi congiunto con la propria madre. Cfr. *La leggenda di Vergogna (...) e La leggenda di Giuda*, a cura di A. D'Ancona, Bologna, presso Gaetano Romagnoli, 1869.

<sup>35</sup> DCA, 233.

<sup>36</sup> I corsivi sono miei. Si tenga presente che la conversazione è rappresentata dal 'punto di ascolto' di Valentino, che, stando nella stanza attigua ad origliare, sente solo le battute pronunciate dalla voce alta e stizzosa di suo padre, mentre quelle del dr. Preziosi sono quasi solo «brusio».

Il personaggio esemplare, in questo senso, è il dottor Preziosi, nel quale il rimpianto della propria giovinezza fa tutt'uno con il rimpianto per un clima di fervore ideale, poi seppellito in una 'carriera' professionale ben oliata dai soliti e ben noti meccanismi politico-massonici.

Il non essere rimasti fedeli, nello spirito, allo slancio ideale di partenza, genererà un senso di colpa (che in Sandro si salda col proprio piccolo sporco segreto personale, il tradimento perpetrato con Dalia prima che questa uccidesse la propria famiglia)<sup>37</sup> e un bisogno di pagare il proprio debito che porterà rispettabili borghesi a vestire cinture esplosive e farsi saltare in aria in luoghi affollati. Questi «Figli dell'Evento» che vogliono saldare con le armi un conto insaldabile sono la versione occidentale dei 'terroristi' di cui si nutre la nostra paura (e la nostra informazione nutrice di paure) o il simbolo del rimosso terroristico che dagli anni Settanta ritorna come sintomo? Forse entrambe le cose. Comunque Sandro non riuscirà nemmeno a portare a termine la sua vendetta – farsi esplodere sulle piste della megadiscoteca – perché intercettato dalle forze di Gennaro Quagliarone, ex agente dei servizi segreti deviati, ora nel servizio d'ordine del Cielo della Luna. Sandro verrà anestetizzato e poi posto fra le «conservate», un'agghiacciante archivio di corpi conservati nel gelo per scopi innominabili. Nel finale del romanzo, lo vedremo galleggiare tra un'allucinazione di ritorno all'«anno degli anni», alla fulgida corona degli amici coetanei, e la frammentata coscienza del presente orribile, fino a un *explicit* senza appello né speranza:

Provò a voltarsi, al solito, per vedere dove fossero gli altri. Ma non ne ebbe proprio la forza. Che notte rigida. Il mare nel buio era un'unica lastra, e sulla linea dell'orizzonte dove avrebbe dovuto sfolgorare il sole, vide profilarsi minaccioso il cono del Cielo della Luna. Fissò l'immagine come in un velo di neve, e si compose al suo interno come stretto in un sogno. Chi ha consentito tutto questo? si chiese. E i denti ribatterono.

Tu, tu, tu, tu, tu. (DCA, 591)

Un simile 'tradimento', perpetrato per insipienza, passività, ignava deflessione dal proprio desiderio, resa all'esistente, si direbbe marchiato a fuoco nell'universo fraschiano. E tuttavia, nell'angolo a destra in basso dell'ultima

<sup>37</sup> Vicenda raccontata in *Santa Mira*, cfr. Bondi, *Sui due fronti*. La questione del tradimento, soprattutto declinata in questo senso politico-generazionale, è centrale nel secondo romanzo fraschiano, e vi appare anche nei termini di una *trahison des clercs*, cui accenno appunto nel mio articolo succitato. Nei *Cancelli* il tema sfuma però nel più vasto e topico motivo del 'naufregio di una generazione' simboleggiato dai destini divergenti, ma in genere fallimentari, dei membri del gruppo (motivo che Philip Dick sviluppava ad esempio in *A Scanner darkly*, legandolo all'abuso di droghe).

pagina del romanzo, leggiamo un'ennesima 'citazione' dal fabulato proto-vangelo di Giovanni:

E Cristo disse: «Non sono stato io che vi ho scelto?

E fra di voi c'è un diavolo!»

E Didimo Giuda disse: «Sei stato tu a chiamarci,  
sebbene uno di noi sia un diavolo!»

NHC XIV, 3, 1, 1-2.

Sebbene faccia da suggello dell'intero libro, è impossibile che essa non valga in qualche modo anche per il povero Sandro Preziosi, sul cui ultimo respiro, anzi tremito, la narrazione si è chiusa. Nessuno, intende forse Frasca, è irredimibile, magari a patto che si trovino le parole per dirlo (cfr. *infra*, par. 7)? L'ambiguità permane fino alla fine.

E che dire dell'altro tradimento, quello gnostico e cristologico? Che non sia in fondo 'soltanto' un'allegoria? Il tema principale che sta dietro a tutto, infatti, pare essere quello della trasmissione del sapere.

6. Bisogna a questo punto riaprire il *Quinto evangelio* di Mario Pomilio. Ne ricaviamo un'esortazione che potrebbe essere pari pari rivolta al lettore dei *Cancelli d'acciaio*:

Ma nonostante ciò legga tutto, la prego. Sono parole strappate al silenzio. Se un altro potrà riconoscervi, a guardare l'insieme, una delle costanti dell'anima cristiana, il suo continuo esitare tra una verità rivelata e l'attesa di una verità che debba ancora manifestarsi; o, se si preferisce, tra la fedeltà alle fonti della Parola rivelata e a quell'impulso per il quale ogni ritorno alle fonti si risolve, non so come, in uno scatto in avanti, in una crescita del Messaggio<sup>38</sup>.

Rispetto a Pomilio, Frasca è evidentemente più conscio della potenziale contraddizione, ma non teme di affrontare la duplice necessità di una risalita alla *Quelle* e l'esperienza del *proditiōnis mysterium*. Dunque, la dialettica in equilibrio instabile descritta nella citazione sopra riportata è ovviamente la stessa che Frasca vede nella parola non-rivelata, nella parola umana<sup>39</sup>, insomma nella cultura, che non può sopravvivere senza tradizione, senza passaggio di sapere (la cui esattezza è a propria volta garantita dalla filologia) – ma al tempo stesso rimane in vita soltanto a patto di tradire la tradizione. È infatti anche soltanto un 'non dire esattamente la stessa cosa' (come nell'anta speculare, appa-

<sup>38</sup> Cfr. Pomilio, *Il quinto evangelio*, p. 51.

<sup>39</sup> In questo senso prendere seriamente in considerazione l'idea di una Sacra Scrittura non varrebbe in fondo a dire nient'altro che la scrittura è sacra, che vi è una sacralità nella (e della) scrittura?

rentemente ecolalica, del *dilogion*) a permettere il movimento della cultura, il suo respiro<sup>40</sup>. L'etimologia ci avverte del resto, ed è cosa stancamente risaputa, che la traduzione e il tradimento sono quasi lo stesso movimento (l'autore di cui stiamo parlando, ricordiamolo, è anche un traduttore non occasionale e, inutile dirlo, mai meccanico né letterale: le sue versioni si attestano sempre sul crinale della riscrittura, o meglio esercitano una fedeltà attiva al supposto 'originale')<sup>41</sup>. Dunque, il Cardinale Bruno si lascia uccidere affinché avvenga il passaggio. Il Vangelo ritrovato (inventato o autentico poco importa, se lo intendiamo come pomiliano 'quinto evangelio') si iscriverà comunque su quel supporto vivente che è padre Saverio, e da esso sarà diffuso. Allo stesso modo, che importa che *Dai cancelli d'acciaio* non si trovi nelle librerie, se esso si impianterà e verrà diffuso attraverso le menti, i corpi e le vite dei suoi sottoscrittori? Che lo tradiranno, certo, nell'atto del tradurlo, come sto facendo anch'io in queste note.

Incarnandosi, anche attraverso gli errori e i peccati e le distorsioni (bisogna 'salvare' anche l'errore), il messaggio diviene vivo, e la 'lettera', morendo, portatrice di vita. Dice ancora Pomilio: «la filologia, proprio come il romanzo, non è altro, in fin dei conti, che un'esegesi del possibile, presuppone in larga parte il contributo dell'immaginazione»<sup>42</sup>. Per Frasca – di formazione, lo si ricordi, rigoroso filologo romanzo – la «ricerca» e il «trobar» sono non a caso inestricabilmente «macchinati»<sup>43</sup>.

7. Lo si vede al vivo seguendo il vertiginoso indiretto libero tramite il quale «l'uomo con la macchina da prosa»<sup>44</sup> Gabriele Frasca inforca la soggettiva del Cardinale Bruno nel primo capitolo della terza parte. Alla ferratissima speculazione teologica e filologica non si arriva subito; anzi, la partenza è il

<sup>40</sup> Si potrebbe dire, in generale, che il tradimento è ciò che rende possibile il divenire. Se A rimanesse uguale ad A, non si darebbe com'è ovvio movimento di nessun tipo. Vengono alla mente, peraltro, le osservazioni di Nietzsche nella seconda *Inattuale* (*Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, 1874) sull'effetto paralizzante che può arrecare alla civiltà moderna l'eccesso di sapere storico, l'accumulo «ozioso» di nozioni sul passato, l'imbalsamazione filologica dei testi, e sulla necessità di un uso contemporaneo della memoria e dell'oblio.

<sup>41</sup> Non a caso, forse, nell'ultima raccolta poetica dell'autore (*Rimi*) le sue splendide versioni di Quevedo e Dylan Thomas sono pubblicate senza testo a fronte, quasi a segnalare la loro dignità di creazioni autonome. Eppure, esse sono più fedeli allo spirito quevediano o thomasiano di tante fedelissime e poco giovevoli prove traduttorie. Naturalmente, la principale attività traduttiva dell'autore si è da sempre esercitata sulla produzione poetica e prosastica di Samuel Beckett.

<sup>42</sup> Pomilio, *Il quinto evangelio*, p. 47.

<sup>43</sup> Cfr. F. Magini, *Intervista a Gabriele Frasca*, in *Il libro a venire*, «il verri», 28 (2005), pp. 151-160.

<sup>44</sup> L'espressione è usata da Frasca medesimo nella «Coda» al suo *Joycity*. *Joyce con McLuban e Lacan*, Napoli, d'If, 2013, riferendola appunto al grande dublinese.

fastidioso eczema che il prelado ha ad entrambi gli orecchi. Come in Joyce, il resoconto del pensiero si mischia sempre alle percezioni e agli stati corporei dei quali i pensanti sono attraversati. Dalla meditazione sulla *sarx*, la carne nel suo aspetto marcescibile (in senso lacaniano, il Reale del corpo) egli trascorre alla teoria teologica della Resurrezione. È a questo punto che Frasca comincia a tratteggiare il 'suo' Giovanni, rivestendo la voce del cardinale:

Come non poteva apparire esplicita, si chiedeva, la contraddizione fra il futuro escatologico di 5, 27-29 e la tipica escatologia attualizzata giovannea ribadita con forza poco prima, in 24-25? C'era fra i teologi, in specie cattolici, chi aveva fatto degli autentici salti mortali per dimostrare che non v'è una reale divergenza, o quanto meno non inconciliabile, fra l'escatologia nel presente, che compie la sua salvezza nell'istante stesso in cui risuona, un po' come quella paolina, e questo inatteso richiamo al futuro della fine dei tempi. (DCA, 213)

Il testo riattingerebbe cioè l'originaria matrice antiochena di un cristianesimo 'aperto', un'idea di fedeltà all'Evento che guardi ancora alla resurrezione dai morti come qualcosa di possibile *hic et nunc*. Il Cristo di questo 'vero' Giovanni non coinciderebbe esattamente né con la versione che ne diedero Paolo e poi e la Grande Chiesa, né con le sue varie versioni gnosticizzanti (o piuttosto, si tratterebbe di «una gnosi tanto radicale da confondere gli gnostici stessi»). Un cristianesimo, dunque, fondato sui due soli comandamenti della 'resurrezione permanente' e dell' «agapate allelous» (*Gv.*, 13, 34):

Non è così, praticamente senza posa, che dovrebbe procedere l'amore secondo il nuovo comandamento che da ultimo il signore volle donarci? No, non Ama il prossimo tuo come te stesso, ma Amatevi l'un l'altro, perché l'oltre non si dispiega se ritorna in se stesso, o fa la spola in un cortocircuito. (DCA, 290-291)

Per comprendere il nucleo generativo dell'invenzione denominata «protovangelo di Giovanni», il lettore e il critico devono muoversi in queste pagine attraversando una selva irta di specialismi e riferimenti 'tecnici', mischiati a formulazioni teologiche poeticamente accese, come in questi passi dove il Cardinale espone la sua teoria del «dualismo incluso», superamento della «contrapposizione fra la luce e le tenebre, la verità e la menzogna» (DCA, 296):

Il bivio insomma non richiedeva la scelta, perché tutto è un continuo riproporsi del due, se è l'eternità la posta, fra l'amore che tiene e la consegna che tramanda. Perché, come aveva concluso in un articolo che aveva fatto un certo scalpore, alle orecchie esercitate ai piaceri dell'assonanza di un ebreo della diaspora, quell'accusativo del pronomi reciproco di una lingua propria e straniera con cui decretare di amarsi l'un l'altro, allelous, se una volta sottratta la terra è sui fratelli dispersi che si edifica il tempio, non poteva non aver ricordato la lode che una lingua propria e perduta, come s'era perduta la terra, soleva levare al Signore del Tempio. 'Allelu Jah. Dio è L'un l'altro.

Era da lì, ne era certo, da quel pronome non altrimenti attestato, che era nato quello che per lui era il protovangelo di Giovanni, e la sua sorprendente messa in forma. Il dilogion, insomma, era la risoluzione del vecchio dualismo, ma non in un superamento dialettico, bensì in una sorta di affievolimento della disgiunzione nella congiunzione, come nel vel latino. Il Signore e il gemello, identico e diverso, amato qualunque, abietto, discepolo. (DCA, 296-297)

Il nucleo dell'invenzione lo si tocca quando Frasca giunge a saggiare la superficie testuale del racconto evangelico, in particolare, com'è comprensibile, laddove esso tocca il centro esatto del mistero cristiano.

Tetelestai, disse, è compiuto. E chinato il capo, Cristo paradōken to pneuma, consegnò il fiato, o il respiro, o lo spirito. Consegnò, proprio come Giuda l'aveva consegnato. Il verbo, e quante volte se n'era stupito, era esattamente lo stesso, per il tradimento di Giuda e per l'ultimo respiro di Cristo. Paradidōmi. Anche Giuda, l'Isariota, magari lui stesso Didimo, e a maggior ragione di Tommaso, aveva lui stesso consegnato il soffio in cui s'involò l'ultimo pensiero. Quello che hai da fare, fallo subito. (DCA, 220)

Come già per allelous/alleluja, è ancora una volta un 'gioco' paronomastico a ispirare Frasca:

Didymos, didōmi. La comunità qumranica insediata ad Antiochia che aveva tante volte supposto alla base del cristianesimo giudaico sincretistico e gnosticizzante che in fin dei conti era quello giovanneo, forte della sua domestichezza con le sottigliezze consonantiche della cultura semitica, come si evinceva dai tanti pesharim basati sulla *paronomasia* presenti nei rotoli del mar Morto, difficilmente non avrebbe scorto qualcosa di più di un'allusione in quel trigramma, ddm. Dydimos, didōmi. (DCA, 221)

Il lettore, e ancor più lo studioso di Frasca, non può fare a questo punto a meno di notare che la paronomasia (come le figure ad essa correlate, l'annominazione, l'*aequivocatio*, e ivi comprese forme quali possono essere assonanze e/o allitterazioni 'spinte' magari alle soglie all'anagramma) è uno dei procedimenti più usati dal nostro, come si vede già dalle prime pagine del romanzo. Nel primo capoverso, che si apre con un'onomatopea seguita nella riga inferiore da un'enunciato fortemente allitterante («*Frrr, tshhh*. Attraverso la pressione rugosa di quel lembo di, cos'era? *Pensa, fruscio fosco il brusio nella testa*, e la scena si compose»), una paronomasia significativa è sottolineata dall'essere posta alla fine di un endecasillabo: «(...) e persino sotto i tappi di gomma che gli orchestravano nel cerume il mugliare con cui il sangue *informa e vive come un fiato il fango*» (DCA, 5)<sup>45</sup>.

<sup>45</sup> Corsivo mio. Già da questa campionatura si può arguire la propensione di Frasca verso quelli che nella retorica del gruppo  $\mu$ , in senso diverso dalla retorica antica e tra-

Per non parlare del costante uso del gioco di parole, in specie nei nomi inglesi, già presentissimo in *Santa Mira*: dai più criptici (*Farmiferm* è una casa farmaceutica senza scrupoli) ai più innocenti (*Rock around the cloth*, «megastore d'alta moda») o goliardici (come il sito porno *Interwet*, al quale si affianca però il più inquietante *Whorewolf: the Jaws of life*); senza contare i numerosi esempi rinvenibili all'interno di quella vasta area del romanzo dedicata a *Glorified persons*, il cui terzo livello, e.g., si chiama *Grave New World*.

È come se lo scrittore volesse sottoporre le parole a un vento che scompigli i significanti, li faccia sfarfallare come immagini di cinema che si sdoppino, tremino e poi ritornino a posto. Che tentazione, per il critico, vedere la 'poetica fraschiana' (uso per una volta questa categoria così *old fashioned*) attraversata da una linea che vertiginosamente congiunge la paronomasia qumranica con il «concetto» o *agudeza* barocchi, fino a toccare l'ininterrotta, sistematica e ossessiva *joy* del *pun* che caratterizza il procedere linguistico di James Joyce, pur senza mai toccare l'oltranza irreversibile del *Finnegan*<sup>46</sup>... Si tratta, in particolare, di scongiurare la staticità del nome, da Frasca contrapposta alla dinamicità del verbo:

Perché a quelle scelleratezze era stata negata la parola, ecco tutto, che era pur sempre Parola di vita, e così avevano prosperato, moltiplicandosi all'infinito, protetti dalla loro etichetta, morta e mortale, come la lettera che uccide. Non era nient'altro

dizionale, si definiscono «metaplasm», cfr. M. P. Ellero – M. Residori, *Breve manuale di retorica*, Milano, Sansoni, 2001, pp. 84-98, dove ci si occupa della paronomasia anche alle pp. 134-136. (Notevole il fatto che il primo esempio di «figure correnti» paronomastiche sia proprio «traduttore traditore»...). Se nel caso di *fiato/fango* l'esito della contiguità fonica è piuttosto di convogliare un senso di commistione semantica (dalle risonanze illustri, rievocanti il nesso anima-corpo, ma anche il pneuma divino che infonde vita nella materia...), i «pistonni della pistis» di cui parla un poco minacciosamente il Cardinal Ramsey alcune pagine dopo (DCA, 9) puntano a un effetto decisamente dissonante (sebbene mediato dal *Cristo/pistos*, già paolino, evocato nella pagina precedente). Ma, a pensarci bene, anche nella prima paronomasia rimane attivo, e compresente, un grado notevole di antitesi (*in primis*, banalmente, proprio quella tra l'anima immortale e il corpo materiale).

<sup>46</sup> Si veda ne *L'Angelica farfalla*, pp. 124-127, l'analisi retorica dello stile di Lubrano, nel quale «i termini dell'antitesi (...)» sono «meticolosamente equilibrati (...) da una sostanziale persecuzione omofonica (...), dall'annominazione e dall'anagramma, fino magari a un'ombra di falsa etimologia, nel nome dell'equivoco, da risolvere in un guizzo: *gelo-zelo*» (p. 124); e più avanti: «quasi in ogni parola rimanesse sopita, e pronta a ridestarsi, una latente prefreudiana simultanea antinomia» (pp. 126-127). Qui Frasca richiama il Freud del *Significato opposto delle parole primordiali* (1910), laddove, a proposito della paronomasia, Ellero e Residori citavano non meno a proposito il più celebre *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* (1905).

che la differenza che correva fra il nome e il verbo. È il verbo che si *incarna*, mentre il nome *scarnisce*<sup>47</sup>. (DCA, 16)

Non sarà possibile allora che, assonanza per assonanza, associazione per associazione, all'orecchio di Frasca sia risuonata anche un'altra 'paronomasia', meno rigorosa, parzialmente irrelata, ma forse per questo tanto più irresistibile, e cioè quella tra il fatidico verbo greco *paradidomi* e un termine retorico-poetico che dal greco è stato ricalcato letteralmente in italiano?

Mi riferisco al termine *parodia*.

8. Secondo Giorgio Agamben «tutta la tradizione della letteratura italiana sta sotto il segno della parodia»<sup>48</sup>; l'ambivalenza degli scrittori italiani nei confronti della propria lingua, amata e odiata, e il bilinguismo «ostinato» che percorre la nostra tradizione (latino/volgare; italiano/dialetto ecc.) ne sarebbero i primi motori. Nel Novecento, addirittura, «la parodia non è (...) un genere letterario, ma la struttura stessa del medio linguistico in cui la letteratura si esprime». Frasca, oltre a soggiornare *naturaliter* in tale 'condizione parodica' propria della contemporaneità, è anche profondamente, costitutivamente intriso di poesia provenzale e stilnovista (Arnaut, Dante, Cavalcanti): Agamben riconosce in tale poesia «un'indubbia intenzione parodica», se «essenziale alla parodia è la presupposizione dell'inattingibilità del suo oggetto»<sup>49</sup>.

In *Dai cancelli d'acciaio* la parodia, le parodie, hanno una funzione molto importante. Si va da quelle più apertamente satiriche, in genere riservate alle produzioni della cultura di massa<sup>50</sup>, a quelle più inquietanti e comples-

<sup>47</sup> (Da notare la figura etimologica). Il concetto è ripreso, ed ampliato, anche molto più avanti nel romanzo: «Il Male, padre, quello con la maiuscola? Il Male ce lo diciamo indicibile, per questo vive e prospera solo nelle sue forme banali. Ma a essere banale è la forma, come diciamo banale un'etichetta, qualcosa che si legge sempre allo stesso modo, come una cosa morta che non sarà mai parola di vita, parola parlata. Ma le etichette, come tutti i nomi, purtroppo rinnegano le loro merci, e le occultano, quanto più fingono di descriverle. Se lo si volgesse, col cuore, con la forza dello Spirito, in parola, se gli si restituisse la Parola, allora il Male tornerebbe a far riflesso col Bene, e magari saremmo finalmente salvi. Ecco perché è giunto il tempo di ridargli voce, ma una voce viva, una voce di vita. Un verbo. Didōmi. Senza il Male non c'è consegna, e senza consegna non si propaga il Bene» (DCA, 303).

<sup>48</sup> G. Agamben, *Parodia*, in *Categorie italiane. Studi di poetica e letteratura*, Roma-Bari, Laterza, 2010, pp. 120-130: 125.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 126.

<sup>50</sup> Ad esempio le due fiction 'italiane' girate da Nello Scipio, con lo pseudonimo di Toni Giusti (!): una, *Maria Consuelo Desensi*, di tra il pruriginoso e l'agio-oleografico, è una specie di S. Maria Goretti borghese, o grottesca Justine sottoposta al martirio del satirismo



se, centrali anche dal punto di vista della narrazione e dei suoi significati. Il videogioco *Glorified Persons* è una parodia della gnosi<sup>51</sup>; il delirio di Enzo che si crede «l'ultimo vivo in mezzo a corpi che non sono altro che tracce» (DCA, 342 e sgg.) è una parodia del personale 'sistema' religioso elaborato da Schreber, contaminato con gli «ultracorpi» del celebre film di Don Siegel<sup>52</sup>. Ma la prima e più importante di tutte è la parodia dantesca. Abbiamo già visto lo schema a terzine con cui si dispongono i punti di vista dei diversi personaggi lungo i quindici capitoli. La *Divina Commedia* (che era già a propria volta, come sottolineava Gorni, una parodia 'seria' della Scrittura)<sup>53</sup> viene sfacciatamente evocata da Frasca quale falsariga del progetto del *Cielo della Luna*:

La mastodontica forma conica, il cui cerchio grande aveva un'area di 1256 metri quadrati, a fronte dei 314 del piccolo, lanciava per 50 metri l'altezza del suo tronco, sviluppando un volume, ma il conteggio va considerato per difetto, di 36.000 metri cubici. Trovatevi dunque il diametro delle due circonferenze. La voragine che si stendeva al disotto, ne replicava dantescamente le misure, sebbene l'architetto giapponese responsabile del progetto (...) avesse in più di un'occasione negato di aver letto la *Commedia*. (DCA, 22)

La negazione è ovviamente antifrastica, se poche pagine prima si era letto a proposito di padre Saverio, passivo protagonista di una blasfema parodia della crocifissione:

E difatti, per quanto con la testa di un povero Cristo trionfante, vedeva di già, sospingendo quanto poteva in basso gli occhi, il pavimento, insomma *la ghiaccia*, di vetroresina a sua volta. (DCA, 15)

Se i due coni opposti e speculari rimandano a Inferno e Purgatorio, appare piuttosto chiaro che a mancare è il Paradiso. E tuttavia, il nome dell'intera struttura è *Il Cielo della Luna*, il più basso dei cieli paradisiaci, dove i beati

maritale; l'altra, *L'onorevole Scipioni*, è il degradato *épos* di un politico centro meridionale, clericale e trafficone, che sotto il nome verghiano incarna il prodotto medio, se non l'archetipo, della DC postbellica (cfr. DCA, 114-221).

<sup>51</sup> Si veda soltanto l'esempio del termine «zeozaz», misterioso nome di un Arconte e insieme invocazione che l'anima dello gnostico, nel suo tormentato tragitto verso il Pleroma, deve pronunciare davanti ad esso affinché non gli sbarri il cammino. (Esso compare, con numerose varianti, nel tardo testo gnostico *Il secondo libro di Jeu*, cap. 52). All'interno del 'mondo' di *Glorified Persons*, esso designa un energizzante da far assumere ai propri avatar, nonché sorta di materiale polivalente che ricorda l'Ubik di Philip K. Dick.

<sup>52</sup> Il film rivestiva già un ruolo centrale in *Santa Mira*, cfr. Bondi, *Sui due fronti*.

<sup>53</sup> Cfr. G. Gorni – S. Longhi, *La parodia*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, V. *Le questioni*, Torino, Einaudi, 1986, pp: 459-487: 476-477.

godono di un grado minore di beatitudine, poiché, come dice Piccarda nel canto III, «fuor negletti | li nostri voti, e vòti in alcun canto» (*Par.*, III, 56-57). A tale 'incompiutezza' e imperfezione rimanda sarcasticamente anche il titolo dei DVD porno prodotti dalla *Moon Spots (!) S.r.l.*: i *Defective vows disks*. Dunque, l'allegorico megaedificio fraschiano ricopre parodicamente tutta la zona della *Commedia* che è ancora 'umana', non trasumanata, il nostro mondo, appunto sublunare, 'al di qua' dei cancelli d'acciaio di un universo decisamente concentrazionario<sup>54</sup>. Anzi, anche del Paradiso più eccelso esiste forse un doppio parodico rovesciato: i diacci livelli sottostanti al cono infernale, nei cui angusti cunicoli scavati nel tufo fanno il loro lavoro squadre di nani tassodermisti, dai nomi antifrastici (Kong, Capaneo ecc.), a metà tra il diavolesco e il circense-infantile. E anche dell'«alveare di schermi», su cui trascorrono le «postille» dei corpi in preda al godimento e allo strazio, si danno i numeri; l'inferno fraschiano è interamente misurabile<sup>55</sup>, così come voleva un commentatore cinquecentesco della *Commedia* per quello di Dante.

Ma il *Cielo della Luna* è una parodia stratificata. Già i primi critici hanno fatto giustamente il nome di Sade<sup>56</sup>; meno evidente appare la mediazione pasoliniana, che io ritengo invece fortemente probabile, soprattutto a proposito della sezione finale di *Salò, o le Centoventi giornate di Sodoma* (1975)<sup>57</sup>,

<sup>54</sup> Un'ultima ipotesi potrebbe essere quella di interpretare il *Cielo* come una sorta di Limbo. Si porga orecchio ancora ad Agamben: «La lettura dei trattati teologici sul limbo mostra (...) che i padri concepiscono il "primo cerchio" come una parodia insieme del paradiso e dell'inferno, tanto della beatitudine che della dannazione» (*Parodia*, p. 125). Ciò non contrasta necessariamente con l'interpretazione a testo. Se non proprio *la condition humaine* tutta intera, almeno la vita nel cosiddetto Occidente appare oggi simile a una condizione limbica (certo sempre più minacciata).

<sup>55</sup> Naturalmente può avere qui la sua parte anche il procedimento beckettiano di 'esaurimento dello spazio' tramite misurazioni ossessive e calcoli matematici. Cfr. G. Frasca, *Lo spopolatoio. Beckett con Dante e Cantor*, Napoli, d'If, 2014.

<sup>56</sup> In effetti del Divino Marchese ci sono alcune vere e proprie citazioni, ad esempio l'apoftegma secondo il quale i veri libertini sono più eccitati dalle sensazioni auditive che da quelle visive, o il neologismo 'fotto', calco burlesco del francese ed eminentemente sadiano *foutre*.

<sup>57</sup> Agamben interpreta Pasolini – oltre che, un po' discutibilmente, come parodista di Elsa Morante, per cui ad es. *Salò* sarebbe parodia de *La storia* – quale 'pornografo apocalittico' (si ricordi anche il progetto non realizzato del famoso *Porno-Teo-Kolossal*). L'affermazione si chiarisce seguendo il filo del precedente argomentare: il filosofo, infatti, aveva nel paragrafo soprastante indicato in Petrarca colui che interrompe la linea 'parodica' della poesia amorosa. Tuttavia «la parodia rimossa riappare (...) in forme patologiche. Che la prima biografia di Laura si debba a un antenato di Sade, che la iscrive nella genealogia familiare, non è soltanto un'ironica coincidenza. Essa annuncia l'opera del Divino Marchese come la revocazione più implacabile del *Canzoniere*. La pornografia, che mantiene inattin-

il girone del sangue con la sua raggelante scopofilia. In generale, l'ambigua poetica delle maschere grottesche, delle protesi e gli oggetti sproporzionati che gli addetti ai «Giochi» del Cielo della Luna – non servi o schiavi, ma precari sottopagati – maneggiano durante le sedute ha del pasoliniano<sup>58</sup>.

Il Cielo della Luna può essere comunque definito una vera e propria parodia sadiana, esattamente come la villa di Salò delle *Giornate*, che a loro volta – e qui il cerchio si chiude – si ispiravano a Dante con la loro divisione in «gironi». Il divertimento privato del potere, aristocratico o borghese, che dispone dei corpi a proprio piacimento diventa qui il nostro divertimento, il godimento senza freni del libertino di massa. Ma se la sadiana società dei libertini aveva ancora qualcosa dell'utopia rovesciata (e lo capì Barthes accostandola a quella di Fourier), il Cielo della Luna vende la menzognera utopia della liberazione totale del godimento, se non del desiderio stesso. Ma essa si deve risolvere nello spazio di una vacanza, nel breve corso di una serata 'indimenticabile': poi si torna comunque, e più vispi di prima, alla vita quotidiana, al lavoro e all'eventuale famiglia. Se il *proprium* dell'utopia è la realizzazione della felicità individuale all'interno di quella collettiva, il Cielo della Luna rappresenta esattamente l'anti-utopia, e chi vi si avventura non potrà che essere soltanto cliente, e non mai *citoyen*, nemmeno dell'Inferno.

Diversa è tuttavia l'esperienza che vi cercano, e vi trovano, Cristoforo Bruno e Saverio Juvarra. Per loro si tratta di un vero e proprio *descensus ad Inferos* (ricordiamo che la notte tra venerdì e sabato, cioè nelle ore successive alla sua morte sulla Croce, è il momento in cui Cristo scende nell'Inferno) nel senso di conoscenza profonda e diretta del Male, senza la quale non si può attingere il Bene. Per loro dunque funziona la potenzialità escatologica della immane opera d'arte pornografico-parodica<sup>59</sup>. Anche in questo caso il roman-

gibile il proprio fantasma nel gesto stesso con l'avvicina in modo inguardabile, è la forma escatologica della parodia» (*Parodia*, p. 127).

<sup>58</sup> Pasolini, in un'intervista del '75 rilasciata a Gian Luigi Rondi, parla a proposito di *Salò* di un «umorismo che talvolta esplode in dettagli di dichiarata e sinistra comicità, per cui tutto improvvisamente vacilla e si presenta come non vero e non creduto» (P. P. Pasolini, *Tutte le opere, Per il cinema*, Tomo II, pp. 3157-3158, Milano, Mondadori, 2001). Un simile effetto è ricercato anche nelle descrizioni fraschiane di atrocità erotiche varie.

<sup>59</sup> Frasca è profondamente conscio dell'ambiguità degli oggetti culturali: quella che è di fatto una macchina di controllo (il Cielo della Luna), può funzionare anche come strumento di redenzione, almeno potenziale. Un altro 'caso parodico' di questo tipo, meno 'sublime' lo si può trovare nel primo capitolo di *Santa Mira*, dove la poesia di Quevedo e il suo struggente sentimento del tempo avevano potuto transitare dalla tesina scopiazzata della brava presentatrice Mariagrazia Prena fino all'improbabile canovaccio di un gioco a quiz con gambe

zo fraschiano consuonerebbe suggestivamente con le teorie di Agamben, che istituisce un nesso essenziale tra il Sacro, il Mistero, e la parodia:

Del mistero non può darsi che parodia: ogni altro tentativo di evocarlo cade nel cattivo gusto e nell'enfasi. Parodica è, in questo senso, la rappresentazione per eccellenza del mistero moderno: la liturgia della messa. Ne testimoniano le innumerevoli parodie sacre medievali, in cui manca a tal punto qualsiasi intenzione profanatoria, che esse ci sono state conservate dalla mano devota dei monaci. Di fronte al mistero, la creazione artistica non può che farsi caricatura (...). È per una sorta di proibità che l'artista, sentendo di non poter spingere il suo egoismo fino a voler rappresentare l'inenarrabile, assume la parodia come la forma stessa del mistero<sup>60</sup>.

9. E tuttavia non ci si può sottrarre all'impressione che, in realtà, la 'linea' del romanzo che riguarda direttamente il cardinale Bruno e padre Saverio sia profondamente 'seria', e insomma non-parodica. Come se solo nella Chiesa, o attraverso di essa, potesse darsi, oggi, il tragico? O, se si vuole, più banalmente, che non possa darsi nella Modernità tragico che non sia cristiano<sup>61</sup>? Girard, di certo, annuirebbe.

Nei *Cancelli*, in ogni caso, la tragedia abbonda anche nel suo senso più comune. I personaggi 'positivi' o in qualche modo umanamente affabili muoiono: il Cardinale, Valentino, il dr. Preziosi. Moira Mori fa uccidere inconsapevolmente durante i giochi anche il proprio unico figlio, da lei abbandonato molti anni prima e adescato dalla *Moon spots* attraverso il videogioco *Glorified Persons*. Padre Saverio, testimone di tanti orrori, sopravvive – ma ci si domanda come vivrà, visti i traumi subiti. Inoltre, da subito apprendiamo che il cardinal Ramsey aveva intuito il 'gioco' di Bruno. «I testi galleggiano, ah ah, prima di tutto nelle teste», gli sentiamo dire (facendo un'ennesima paronomasia) a padre Saverio. Ogni lettore del romanzo considera verosimile

e montepremi, l'ineffabile *Trova la tramontina*, per giungere fino all'ignaro telespettatore. (SM, 69 e sgg.). Potenza della parola, infinitamente capace di galleggiare sui suoi 'supporti'!

<sup>60</sup> Agamben, *Parodia*, p. 123.

<sup>61</sup> Per mettere un almeno provvisorio punto a una questione che mi rendo conto di avere anche troppo, e malamente, strascinata, si può forse dire che per Frasca, come per il protagonista del romanzo di Pomilio 'prima' dell'incontro con l'enigma che dà il titolo al libro, i detti e gli atti di Cristo sono in fondo solo «*emblem*i di verità sentite come più o meno importanti». Ma solo a patto di considerare il termine 'emblema' (parola chiave del lessico pomiliano, che intitolò proprio così la sua raccolta di versi) nel senso Barocco del termine, cioè come una forma allegorica in cui la buccia iconico-oggettuale non cade nell'atto puntiforme della comprensione, ma, permanendo, pesa nella sua imbarazzante materialità, impedendo che il figurante si dissolva nel figurato. Ciò sia detto anche per tutto l'allegorismo fraschiano, da intendere nel senso in cui Benjamin, nel *Dramma barocco tedesco*, costruisce il concetto di allegoria.

che la testa di padre Juarra, unico supporto del naufragato «protovangelo», possa saltare anche in modi tutt'altro che metaforici. Ma questo, a livello dei significati del testo, non mette forse in pericolo tutto il congegno del tradimento/consegna, vanificando la possibilità di una riattivazione della Parola?

Cadiamo pure nel banale: è ovvio che il compito della consegna spetta – al di là dello specchio – a noi, lettori dei *Cancelli*, proprio per questa quasi totale chiusura narrativa. Ma ciò in un senso molto più radicale di quello che si potrebbe pensare. Chi ascolti, ad esempio, l'audiolibro che Frasca ha registrato leggendo il suo romanzo, tanto 'francescano' nei mezzi tecnici quanto dovizioso ed eccellente in quelli interpretativi<sup>62</sup>, si rende conto che il testo, che ha fatto scorrere muto nella sua testa (magari con entusiasmo ma anche con alcune o perplessità, more, momenti di noia od oscurità) non era propriamente che uno spartito. Lo scritto è stato tradito dall'orale, nell'orale, ed ha preso vita. Ma quella di Frasca è solo una delle infinite possibili esecuzioni. Noi tutti siamo chiamati a tirare fuori la voce, a rifare i *Cancelli*. È una questione molto più materiale-concreta dei *lectores in fabula* o delle opere aperte di echiana memoria, e insieme molto più complessa, se vogliamo.

Chiedo ancora una volta aiuto ad Agamben. All'inizio del suo saggio sulla parodia, egli poneva in valore un'accezione antica del termine, legata al rapporto tra canto e parola. Quando «i rapsodi cominciano a introdurre melodie che vengono percepite come discordanti, si dice che essi parlano *para ten oiden*, contro il canto (o a fianco del canto). (...) Resta che (...) la parodia designa la rottura del nesso "naturale" fra la musica e il linguaggio, lo sciogliersi del canto dalla parola. (...) Lo spezzarsi del vincolo libera un *parà*, uno spazio accanto, in cui si insedia la prosa»<sup>63</sup>. Ogni lettore dovrà dunque sforzarsi di ritrovare questo canto oscuro (secondo l'espressione di Cicerone) contenuto nella prosa. Inoltre, usare la voce, 'fare le voci' è la cosa migliore per instillare un soffio (dunque un pneuma, un'anima...) in quelle «pelli» vuote che sono i cosiddetti personaggi letterari.

Abbiamo visto che Frasca usava l'immagine della macchina da presa per i suoi cinque 'protagonisti'. Essa ricorre anche nella postfazione a *Paginetta* di Antonio Pizzuto per i 'protagonisti' dello scrittore siciliano, i personaggi-guida in cui il suo indiretto libero polifonico si focalizza in soggettiva. Ma proprio in quella postfazione noi possiamo trovare la chiave per compren-

<sup>62</sup> Iannotta lo definisce giustamente «una partitura radio-drammaturgica», cfr. Iannotta, *L'incubo della storia*, p. 3. L'unico che abbia tentato a tutt'oggi un'analisi dei *Cancelli* che comprenda anche l'audiolibro è Paolo Giovannetti, in *La carne e il suo schermo, lo schermo e la sua carne*, contenuto nel già citato *Compagno d'acciaio*.

<sup>63</sup> Agamben, *Parodia*, p. 122.

dere quale rapporto, quale atteggiamento nei confronti dei suoi personaggi (personaggio-autore compreso) è richiesto da Frasca in questo romanzo: un divenire-(l')altro che è esattamente l'opposto dei meccanismi drammatici o narrativi tradizionali, che presuppongono la cosiddetta 'identificazione', per la quale è l'io del lettore a 'proiettarsi' sul personaggio scritto:

L'«ininterrotto entusiasmo» richiesto è allora, alla lettera, una pratica di spossessamento, una fuoriuscita dalla statua del soggetto: al suo lettore Pizzuto destina, o credeva di aver destinato, l'impresa di salute dello sfondamento del proprio carcere percettivo e la declinazione dell'alterità (non leggere, sentire, immaginare: *divenire* altro)<sup>64</sup>.

Frasca sta insomma decostruendo, a livello letterario, il meccanismo proiettivo dell'«ama il prossimo tuo come te stesso» deprecato nel testo giovanee; leggere, a questo livello, è operare un tradimento di se stessi. E ancora:

(...) se l'io dell'autore ha sempre statutariamente disertato le pagine pizzutiane, è solo in quanto non la terza persona ma un altro 'io' non umano (...) vi appare da subito allogato, un io-anfibio (o un 'divenire io'), insomma un personaggio-pelle, di cui il lettore è sempre invitato a rivestirsi, mormorandosi nel 'suo' indiretto libero l'unico costante *diretto* 'ritornello' che non ha storia, tempo, memoria: «io funzione». Funzionare, allora, vuol dire assumere la soggettiva della macchina percettiva, farsi come l'autore della pasta del personaggio-testimone, per assumere l'unica grande maschera (tutta sensi 'in funzione') necessaria per 'rivivere' tutto ciò che nessuno di noi ha mai vissuto (eccolo il 'narrare' contrapposto al 'raccontare'; eccola la sua nostalgia di nessun dove) (...)<sup>65</sup>.

Tornando a un luogo dei *Cancelli* che abbiamo già citato, leggiamo non a caso:

Non si tratta di scrutare teste nell'attesa che sfugga loro almeno un'espressione, di quelle che ci rallegrano facendoci esclamare, Toh, sembra vivo. E nemmeno di guardare loro dentro, tanto lo sappiamo, gira e rigira c'è sempre la stessa roba per tutti. Sono cinque singolarità, se volete, *tutte comprese nel sei*, che a loro volta riprendono, senza comprendere. (DCA, 371)

Questo sesto 'incluso' è ovviamente, appunto, il lettore. E si noterà che anche il «sotto-sotto scrittore» qui come in molti altri passi non disdegna di fare la parabasi spiegando le sue ragioni e i suoi umori, commentando, ricordando, a volte semplicemente salutando il suo 'compagno' oltre la pagina. Come Sterne, come Beckett, certo. Ma il solito Agamben ci ricorda che

<sup>64</sup> G. Frasca, *Altrove, se non altri affatto*, in A. Pizzuto, *Paginette*, a cura di A. Pane, Firenze, Edizioni Polistampa, 2002, pp. 125-169: 131.

<sup>65</sup> *Ibidem*.

Friedrich Schlegel «vede nella parabasi il punto in cui la commedia va oltre se stessa verso il romanzo». E quindi:

Convocato e deportato fuori dal suo luogo e dal suo rango, il lettore accede non a quello dell'autore, ma a una sorta di intermondo. Se la parodia, la scissione fra canto e parola e fra linguaggio e mondo, commemora in realtà l'assenza di luogo della parola umana, qui, nella parabasi, questa struggente atopia per un momento si placa, si cancella in patria<sup>66</sup>.

Già, ma si tratta di una patria certamente non letteraria, men che meno 'materiale', tale da abolire la suddetta «nostalgia di nessun dove». (Semmai, la sede del deleuziano popolo che manca, popolo a venire)<sup>67</sup>.

Grazie alla pratica 'profonda' della parodia, nel senso categoriale che Agamben ha fatto emergere nel suo densissimo articolo, Frasca evade definitivamente anche dal concetto stesso di 'letteratura', da lui così odiato

poiché la parodia non mette in dubbio, come la finzione, la realtà del suo oggetto – questo è, anzi, così insopportabilmente reale che si tratta, appunto, di tenerlo a distanza. Al «come se» della finzione la parodia oppone il suo drastico «così è troppo» (o «come se non»). Per questo, se la finzione definisce l'essenza della letteratura, la parodia si tiene per così dire sulla soglia di questa, ostinatamente protesa fra realtà e finzione, fra la parola e la cosa<sup>68</sup>.

Operando attraverso la parodia il tradimento dei suoi modelli (abbiamo visto Dante, ma altri se ne potrebbero citare), Frasca ne ha di sicuro trasmesso, impersonato e rinnovato l'intenzione, ponendosi nel solco di quei testi «scritti nella nostra lingua che guardavano sfacciatamente al mondo, e provavano a raccontarlo com'era, e dunque ben al di là delle convenzioni letterarie»<sup>69</sup>.

<sup>66</sup> Agamben, *Parodia*, p. 130.

<sup>67</sup> Iannotta ricorda che la massima di Klee, ripresa da Deleuze, è presa come divisa tanto da Frasca quanto dal suo editore (Iannotta, *L'incubo della storia*, p. 4).

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 128.

<sup>69</sup> Frasca, *La verità, la ricerca e la consegna*, p. 459.