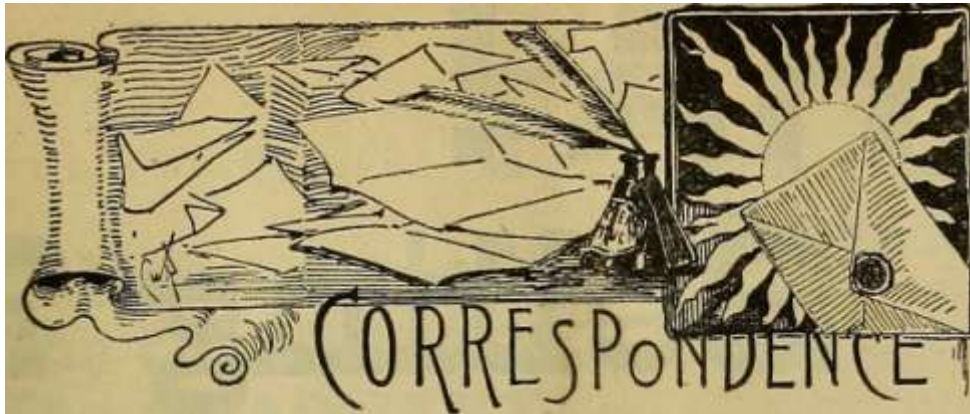


In bianco e nero



di Paolo Repetto, 11 Agosto 2014

Carissimo Mario,

voglio ancora ringraziarti per l'incontro di Gamalero. Mi ha dato l'opportunità di conoscere, oltre ai familiari di Nico, un bel gruppo di persone in gamba. È ancora gente che ha il coraggio di credere nella cultura come occasione d'incontro, anziché venderla come evento. Il riscontro ottenuto nel pubblico fa ben sperare.

Ti sono grato anche per un'altra cosa: mi hai spinto a riprendere in mano "Il supplente" e a rileggerlo integralmente, a distanza di forse vent'anni. Mi è piaciuto più ancora della prima volta, ora sono davvero curioso di sapere altro su Puccinelli. Ne riparleremo.

Riparliamo invece subito di Nico, perché la rilettura ha coinvolto anche le sue prose. Gamalero, come prevedibile, non era la sede per approfondire le nostre reazioni al testo e scambiarcele. Comincio a farlo quindi in queste brevi righe, in attesa di tornarci sopra faccia a faccia, magari qui a Lerma, quando ti deciderai ad abbandonare per un pomeriggio le pianure. Mi limito a qualche spunto, sapendo che poi tu ci rimuginerai sopra.

Dunque: in primo luogo il bianco e nero. Ho buttata lì nel corso dell'incontro questa impressione, senza spiegarla. È legata alle case di ringhiera, quelle appunto del tardo neorealismo cinematografico, alla Luciano Emmer, per intenderci. Le foto stesse presenti nel libro e utilizzate nel video di presentazione, anche se a colori, ci rimandano solo gradazioni di grigio, magari sepiato. Voglio dire che quel mondo lo ricordiamo in bianco e nero perché era davvero in bianco e nero, sia pure declinato in tutte le sfumature intermedie (mio padre, mio nonno, mia nonna e le mie zie, non li

ho mai visti indossare un abito colorato). E così ci era rimandato non soltanto dalle fotografie ma anche dai quotidiani, dagli albi a fumetti e da rotocalchi come l'Europeo e l'Espresso, o magari La Domenica del Corriere e Oggi, e dai noir e dai western classici. Al più erano a colori le copertine, le locandine e i manifesti, a segnare l'ingresso in un'altra dimensione: ma all'interno anche questa era poi monocromatica. Perciò ogni ricostruzione colorata (ad esempio gli sceneggiati televisivi, quelli che oggi chiamano fiction e che raccontano la storia di Girardengo o di Majorana; o i film, come quello tratto da Levi – hai presente? – arrivati dopo che ci eravamo fatti gli occhi e la coscienza sui documenti filmati della guerra e dei campi di sterminio e sulla Settimana Incom) suona insopportabilmente falsa, perché quei colori non appartenevano a quel mondo.

Secondo spunto. Riguarda la voglia cui accenni di “evadere attraverso i libri, le riviste, le novità, le golosità”, ecc. La smania di “evasione” è da sempre connaturata agli spiriti giovani, impropriamente confusi con quelli liberi, ma almeno per ragioni biologiche senz'altro più aperti al cambiamento: e quindi ogni forma di racconto di una qualche diversità, da quello orale a quello per immagini e a quello scritto (e certo, anche quello che passa per le scoperte gastronomiche) l'ha alimentata. Tuo fratello ha vissuto in questo senso l'ultimo bagliore di un crepuscolo, mentre già incombeva la notte. Intendo dire che mai come nella prima metà del '900 quegli strumenti (e parlo di novecento perché ci metto anche il cinema) hanno lavorato in quantità (per la maggiore facilità di accesso) e in qualità (per la ricchezza iconografica, ad esempio, ma anche perché aprivano su mondi sempre meno remoti) a favorire piani di fuga. La notte però già incombeva, perché quegli stessi strumenti, la loro ricchezza, la loro accessibilità, il loro riferirsi a mondi prossimi, finivano per ridurre l'evasione ad una escursione fuori porta (tu stesso, in “Di che cosa ci siamo nutriti”, parli della ritualità quasi sacrale del Mottarello. Oggi li vendono a pacchi da dieci nei supermercati, è sufficiente aprire il frigorifero e scartarne uno, magari anche due: quale sacralità, quali mondi vuoi che ti aprano! Lo stesso vale per qualsiasi specialità non solo dell'albese o della Lomellina, ma thailandese o malgascia). E inoltre venivano sempre più scopertamente e sfacciatamente utilizzati per condizionare e persuadere.

Hanno in pratica preparata la strada all'“invasione”: quella televisiva, che non ti faceva venir voglia di buttarti fuori, ma induceva a rimanere lì seduti. Con la televisione il mondo viene a te, non c'è più alcun bisogno di andarlo

a cercare. Di conseguenza, la forza e la funzione dei libri e delle riviste è cambiata: oggi offrono delle conferme, non più delle scoperte.

Terzo. Poesia e prosa = Fotografia e cinema. Ripeto cose scontate. La prima induce, anzi, obbliga a soffermarsi, a riflettere sulla singola immagine, o sulla singola parola-immagine. La seconda (e il secondo) ti tira via per la maglietta, devi spostare l'attenzione velocemente, se non vuoi perdere il filo. È vero che ci sono pagine di prosa che "documentano" perfettamente una realtà o una situazione: ma anche in esse ogni parola è un fotogramma che acquista senso solo in funzione di quanto precede e di quanto segue, e non possiede una sua intrinseca icasticità. E tuttavia, possono esistere anche una prosa e un cinema nei quali l'urgenza della storia non la vince sulla profondità dello sguardo.

Mi spiego. I ritmi e i toni della scrittura di tuo fratello mi hanno fatto immediatamente riandare al cinema di Robert Bresson, quello che nei primissimi anni sessanta proprio la televisione (in splendido bianco e nero) e Claudio G. Fava – ma ora mi viene in mente che prima di lui c'era un altro, del quale non ricordo il nome – mi facevano scoprire al bar Italia, per una consumazione minima di cinque caramelle Mou e nel quasi religioso silenzio degli altri avventori, che al termine di ogni film di Bergman o di Dreyer mi chiedevano cosa cavolo significasse, ma il lunedì successivo erano pronti a riprovarci (ho avuto un momento di vera gloria solo col primo favoloso ciclo di John Ford). Ho riconosciuto un modo di raccontare assolutamente asciutto, come asciutte erano ancora le persone, prima del boom e delle merendine: e in fondo, anche la prigione de "Un condannato a morte è fuggito" era una casa di ringhiera (ora che ci penso, potrebbe essere un titolo emblematico – e non solo per Nico – se parafrasato all'ottativo – "avrebbe voluto", oppure "ha provato a" fuggire).

Ecco, quel tipo di scrittura, tutta particolare perché in apparenza ha i modi, oltre a riguardare i luoghi, di Pavese e di Fenoglio, ma applicati ad altro oggetto e al servizio di un diverso sguardo, mi sembra l'estrema espressione di un mondo provvisorio, quello che giustamente tu definisci "sospeso". Sospeso tra il rimpianto per un passato che per altri versi è avvertito come opprimente, ma dal quale è difficile staccarsi, e un futuro che si è sognato attraverso le letture e il cinema, ma che già si intuisce non sarà quello sperato. Il futuro è appunto quello dominato dal colore, e il colore è immediatamente spettacolarizzazione. Io possiedo alcuni calendari tedeschi e

svizzeri degli anni trenta: immagini di baite o di castelli, o di interi paesini, sotto la neve. Un mondo esattamente simile a quello attraversato da Leigh Fermor nella sua favolosa camminata dell'inverno del '33, che infatti lo racconta, a distanza di quarant'anni, in bianco e nero. Perché era così. Il colore suona paradossalmente falso. Le sinopie del mondo sono in bianco e nero e siamo noi poi a colorarlo, e i toni e le sfumature non sono mai oggettivi. Ricolorare è una interpretazione, ma quando non siamo noi a farlo, quando i colori non li scegliamo ma ci vengono già serviti, o meglio, imposti, allora è una falsificazione: serve solo a distrarci, a riempirci gli occhi per coprire la povertà di contenuti e di significato, a moltiplicare le sfumature per negare i contrasti. Il bianco della giubba di Alan Ladd, il nero della camicia di Jack Palance, e sai subito dove sta il bene e dove sta il male; quando hai uno spettro cromatico infinito non ci capisci più nulla.

Era anche un mondo lento, che poteva essere raccontato appunto solo alla velocità di chi cammina a piedi, massimo a quella di una vecchia corriera di linea. Oggi guardiamo e raccontiamo il mondo come se lo vedessimo dai finestrini di un TGV lanciato a trecento all'ora. Non ci è concesso fermare lo sguardo su una casa, su un albero, su una mucca al pascolo; divoriamo distanze immense senza vedere nulla.

La condizione vissuta da tuo fratello nei primi anni sessanta è la stessa che tu ed io abbiamo vissuto nei trenta successivi. Eravamo presi in mezzo in un mondo in trasformazione, questa non ci piaceva ma continuavamo a pensare che fosse comunque naturale e necessaria, e che dopo le brutture della fase di demolizione sarebbe tornato il bello. Negli ultimi venti abbiamo cessato di crederlo e ci siamo rassegnati ad una difesa poco convinta, ad una conservazione di luoghi e modi e memorie che rischia sempre l'immediata patinatura, ad una rievocazione possibilmente intima e parzialmente condivisa. Sappiamo che potrà essere solo peggio. Nico e i suoi coetanei (vedi Puccinelli) l'avevano già capito, perché il passaggio dal bianco e nero al colore l'avevano vissuto più direttamente; era stato anzi la loro speranza, perché i colori erano quelli artificiali del tecnicolor, tuniche rosse fuoco, praterie verde pastello, cieli azzurro intenso; o quelli delle copertine di Tex, del Vittorioso e di El Coyote: o delle etichette di biscotti e di liquori. I colori del sogno, appunto. Erano depositari di una speranza di cambiamento che andava avanti da quasi un secolo, che era stata rallentata – ma anche alimentata – da due successive guerre, e che soprattutto dopo l'ultima sembrava aver trovato il terreno su cui posare i piedi. Ma erano anche quel-

li che, appena posati i piedi, si stavano accorgendo che si trattava di un terreno paludoso, nel quale era facile impantanarsi e sul quale crescevano rigogliose solo le malepiante. Che a differenza del bianco e del nero gli altri colori sbiadiscono velocemente, e in un mondo artificialmente colorato tutti i gatti diventano presto grigi.

Certo, qualcuno lo aveva previsto: il suo Heidegger, ad esempio. Ma senza varcare le Alpi e molto prima, qui da noi, Leopardi. Per la generazione di Nico il vero maestro avrebbe potuto essere, se spogliato del colore – appunto politico, Timpanaro.

La nostra, di generazione, ha già perduta nell'infanzia la chiarezza dello sguardo. Gli ultimi film di Ford, alla fine degli anni cinquanta, vengono girati a colori. I colori falsano la realtà, illustrano il sogno: ma noi, a differenza di Nico, non lo sapevamo. Per questo ci siamo ridotti a quella parodia di rivoluzione che è stato il Sessantotto, a quella parodia di cultura che è l'arte contemporanea, astratta, povera, concettuale, informale, postmoderna che si voglia, tutta necessitante a priori di un aggettivo giustificativo, perché da sola non reggerebbe, a quella sostituzione del prodotto all'opera che ha supermercatizzato la musica e la letteratura.

Il fascino asciutto delle pagine di Nico è quindi, per ciò che mi riguarda, nella perfetta e lenta essenzialità che le informa. Nico guarda, constata: non fa analisi sociologiche o antropologiche, non dà letture politiche. Non è necessario. Ciò che vede, che sente, non ha bisogno di commenti. E questo ha niente a che fare, naturalmente, col realismo. È oggettività dello sguardo, una cosa ben diversa. In Francia la chiamavano *école du regard*, non c'entra con Bresson, ma il risultato è lo stesso. Significa inquadrare le cose, scegliere i particolari, metterli a fuoco, tutte operazioni che richiedono calma e lentezza. Insomma, io penso che raccontare attraverso i tempi lunghi di posa consenta di scegliere della vita ciò che davvero ci interessa, creare un percorso; mentre la possibilità di cogliere la realtà attraverso istantanee significa lasciar scegliere alla realtà stessa, mettersi in sua balia.

Come puoi constatare ho idee molto confuse. In questo momento, che per me è di ulteriore transizione, più del solito. Magari una chiacchierata potrebbe aiutarmi a riordinarle. E quindi aspetto. Nel frattempo cerco di tener sveglio il cervello con la lettura delle prime cose di George Steiner, raccolte in "Linguaggio e silenzio". Sono saggi composti tra gli anni cin-

quanta e i sessanta, guarda caso, incredibilmente lucidi e scritti divinamente. Nascita, apogeo e morte (o almeno agonia) del linguaggio umanistico, e conseguentemente del pensare umanistico, e in pratica di tutto ciò in cui abbiamo identificato fino a ieri la specificità, sia pure sempre in fieri, dell'umano. Il piacere che ne traggio è solo guastato dalla rabbia per il tempo perso sino ad ora non leggendoli. Se non li conosci, te li consiglio vivamente. Sono molto agostani (ma potrebbero anche essere dicembrini).

A presto, Paolo 