



MARCELLO FERRARIO

«Il commissario Catullo»: il *Carme 56 in Eccetera* di Emilio Tadini*

a Isabella Rossi

Celebre pittore e scrittore versatile (è autore di cinque romanzi, di numerosi racconti, di opere teatrali e poetiche, oltre che di diversi saggi), Tadini scrisse *Eccetera*, il suo ultimo romanzo, quando ormai aveva più di settant'anni. Dato forse non insignificante, anche per quanto diremo, se si considera la giovane età dei protagonisti del racconto.

A narrare la vicenda è un ragazzo di nome Mario, imbarcatosi per caso su una vecchia automobile con altri tre coetanei. A tutti i personaggi, per un meccanismo quasi automatico, Mario attribuisce un nome di invenzione, che, a detta sua, li rappresenta meglio. Al volante sta dunque colui che Mario chiama Toro Seduto, un palestrato di poco cervello; a fianco siede la sua ragazza, la Donna del Mare, una giovane carina che affascina Mario con le sue parole. I loro veri nomi sarebbero Christian e Samantha. Dietro stanno Mario e quella che lui battezza, senza peraltro farcene conoscere il vero nome, Filo di Voce, una ragazza che Mario ha conosciuto la sera stessa. Attraverso le infinite digressioni e parentesi del narratore (il cui monologo viene a coincidere con il viaggio stesso), organizzate in ben 107 capitoli titolati, veniamo ad apprendere come, in una notte estiva di Lombardia, i quattro passino di avventura in avventura e di discoteca in discoteca fino ad approdare alla mitica discoteca *Light Night*. In una di queste tappe si unisce loro un quinto passeggero, dai modi sin troppo affabili, che li invita – facendo leva con una certa ruffianeria sull'amor proprio di Toro Seduto – a portarlo all'inaugurazione della discoteca di Rivoltate (da pronunciare, rigorosamente, *Raivolteit*). È Quinto il Serpente, che su richiesta di Toro Seduto si esibisce nel racconto di un episodio di vita vissuta che è, però, una personalissima rivisitazione del *Carme 56* di Catullo.

Nella vita Quinto fa il pony express. Un giorno si reca nei pressi del Castello Sforzesco, a Milano, per recapitare un pacco; una donna piacente, sulla trentina, lo invita ad entrare. Quinto si accomoda e mentre sta bevendo un'aranciata giunge il compagno della donna, Marco. Questi lo invita a scartare il pacco. All'interno c'è un libro:

Non un libro nuovo, è un libro sul vecchiotto, rilegato in pelle. Il titolo, sul dorso, è inciso in caratteri d'oro. Mi ricordo ancora adesso il nome dell'autore. Catullo. Me lo ricordo perché ho pensato «Un nome da meridionale. Il dottor Catullo... Sai quelle commedie all'italiana... Il commissario Catullo...»¹

Marco vuole che Quinto apra il volume dove c'è un segnalibro e legga le righe sottolineate:

Adesso non mi ricordo le precise parole, ma insomma il senso della poesia, era che una volta lui, il poeta, Catullo, ma per me ormai era il dottor Catullo, entra improvvisamente nella stanza da letto della sua ragazza e vede che lei è sdraiata sul letto bella tranquilla e si sta facendo scopare da un ragazzo,

che non sapevo che i poeti si occupassero di certe cose – i poeti, più che luna e il canto degli uccellini eccetera, pensavo...

* Ringrazio Massimo Gioseffi e Gianni Turchetta per l'aiuto e i suggerimenti che mi hanno fornito; Matteo Ghislotti Bonaldi per avermi evitato alcune incongruenze.

¹ Tadini 2002, 180. D'ora in poi, per le citazioni da *Eccetera*, mi limiterò a indicare tra parentesi il numero di pagina.

e comunque il ragazzo, sopra, non si accorge di niente e va avanti a scopare, ma lei, la donna, mi sembra di ricordare che data la posizione in cui è, sdraiata sulla schiena, lei lo vede, il dottor Catullo e lo guarda fisso negli occhi, e continua a guardarlo negli occhi e non fa, non dice niente – non mi ricordo bene, ma comunque resta il fatto che, per come era messa, lei lo doveva vedere – no? – 'sto Catullo, dico... per forza...

«e allora, – dice press'a poco il dottor Catullo nella sua poesia – due o tre versi in tutto, non di più – allora io gli vado vicino, al ragazzo che si sta scopando la mia ragazza, gli vado vicino senza far rumore e così come sta, con il culo per aria, te lo infilzo» (181).

Considerata quella che chiama «una coincidenza» (181) – anche loro sono in tre –, Marco propone di interpretare ciascuno un personaggio adottando il carne come sceneggiatura... In cambio, oltre al piacere, Quinto guadagnerà cinquecento euro.

A questo punto del racconto Toro Seduto frena bruscamente e chiede: «Sì, ma come è andata a finire?» (182). Quinto glielo sussurra in un orecchio: così che per Mario, e di conseguenza per noi, il finale della storia rimane sconosciuto.

La vicenda, a ben guardare, è giocata su alcune dicotomie e contrapposizioni, che, come cercherò di mostrare, si dispongono in sistema coerente.

Anzitutto, il «libro sul vecchiotto, rilegato in pelle», con il «titolo, sul dorso, [...] inciso in caratteri d'oro», si contrappone all'ambiente nel quale si svolge la scena: una stanza in cui «ci sono soltanto un paio di sedie di metallo lucido, una specie di divano a due piazze, bianco come la neve, e un televisore con lo schermo grande come non ne ho mai visti. Ah, sì, anche un quadro, tutto bianco anche lui, giuro, senza un segno, bianco e basta» (178). Il «libro sul vecchiotto» contrasta dunque con quelli che intuiamo essere un appartamento modernamente arredato e un televisore 'di ultima generazione'. Non solo. Non è forse privo di significato che ci venga detto del titolo color oro sul dorso del libro e che questa sia l'unica nota di colore nella stanza. Mario, infatti, è impiegato in un negozio di colori e ha frequenti discussioni con un amico pittore «un po' andato ma simpatico» (302), figura attraverso la quale Tadini (noto soprattutto come pittore) con la consueta ironia introduce se stesso all'interno della vicenda. Un legame confermato da un'affermazione del pittore («Io quando dipingo non mi importa se il colore sia vero – e per la semplicissima ragione che tutti i colori sono veri» [303]) che riprende la citazione da Van Gogh posta dall'autore in epigrafe al proprio romanzo: «Non me ne importa niente della verità del colore» (1)². La questione della verità del colore, qui e in molti altri punti del romanzo, coinvolge la questione della verità della rappresentazione artistica e, inevitabilmente, quella della verità *tout court*. Non è dunque senza significato che il colore bianco faccia da sfondo a vicende in cui il rapporto con l'altro risulta falso e inautentico, pagato, come il piacere, con il denaro (un altro esempio, oltre all'episodio in questione, è una festa su uno yacht «bianco, illuminato» [195] di un mafioso russo «tutto vestito di bianco» [196])³.

Il libro, dunque, si segnala per la sua diversità rispetto all'ambiente nel quale viene introdotto. È un volume antico (o apparentemente tale) che, anche per il contrasto con la modernità dell'appartamento, sembra fatto apposta per esemplificare il rapporto evidenziato da Francesco Orlando tra oggetti desueti e opere letterarie, gli uni e le altre capaci di incarnare – in una modernità dominata da logiche produttive di tipo capitalistico – un «represso *antifunzionale*»⁴. Tuttavia, l'alterità del libro (e quindi dell'opera letteraria e della letteratura, con le quali intrattiene rapporti metonimici) viene completamente ignorata da Marco, che utilizza il volume per uno scopo immediato: ne fa un oggetto d'uso, invitando Quinto a una lettura degradata. Mentre Paolo e Francesca scoprono il loro reciproco amore leggendo le gesta di altri amanti, il Carne 56 ha ora il solo scopo di rendere esplicita una 'proposta indecente' (il libro che Marco recapita a se stesso è anzi, più che altro, un pretesto per

² La sopracoperta del volume einaudiano è un altro aspetto paratestuale che va tenuto in considerazione. Rea, infatti, la riproduzione di una serigrafia su bronzo, *Oltremare* (1995), dell'autore stesso, definito da Eco «maestro del colore» (Eco 2001, 11).

³ Per l'analisi del «dialogo implicito» (Booth 1996, 161) tra autore (reale e implicito) e narratore, così come per quello tra le altre parti, rimando, qui e ogni volta che vi tornerò, a Turchetta 2004, un saggio cui devo diverse idee e spunti.

⁴ Orlando 1994², 10, corsivo del testo.

attirare nella sua tana di libertino un giovane pony express). A spingere Quinto ad accettare sarà semmai il denaro che gli viene offerto.

Forse a Marco non importa neppure che Quinto legga l'intero *carmen*. Non è chiaro infatti se «i versi sottolineati, le righe sottolineate» (180) che Marco invita a leggere, coincidano con la poesia nella sua interezza, oppure se si tratti solo di una parte di essa. Non ci aiuta a capirlo nemmeno il fatto che Quinto affermi che la poesia è composta di «due o tre versi in tutto, non di più» (181): con ogni probabilità è solo una tra le numerose iperboli che caratterizzano tanto il suo linguaggio quanto quello degli altri personaggi. Comunque sia, Quinto ricorda e riporta, con spassosa imprecisione, solo quanto viene detto nei tre versi finali. È in questi versi che il *carmen*, «nettamente diviso in due parti»⁵, concentra la narrazione. Nei quattro versi iniziali colui che chiama se stesso Catullo si limita invece ad annunciare a Catone di voler raccontare una storia allegra e spiritosa. Questa prima parte non manca però di essere evocata anche in *Eccetera*. Così come 'Catullo' annuncia al v. 1 che si tratta di una *rem ridiculam... et iocosam*⁶, e ripete al v. 4 che la *res est ridicula et nimis iocosa*⁷, nel romanzo si insiste più volte sul fatto che la storia è allegra:

«Racconta la prima cosa che ti viene in mente – no? Cioè, la prima cosa... Qualcosa di allegro, voglio dire» (177).

«Che sia una storia allegra, capito? – dice Toro Seduto, con l'aria convinta. – Voglio dire, qualche storia di donne...»

«Beh, questa che adesso ti racconto è una storia allegra, come dici tu, anzi a me sembra proprio molto allegra... Oltre che essere una storia strana» (178).

E ancora, al termine del racconto: «[...] Non è una storia allegra?» (182). Mentre 'molto allegra' riprende *nimis iocosa*, l'aggettivo 'strana' sembra rendere il latino *ridicula*⁸. Toro Seduto chiede che la storia sia allegra, una storia di donne, Quinto per arruffianarselo riferisce effettivamente una storia degna delle sue orecchie e del suo riso. Può darsi che il servo astuto, alla richiesta del provvisorio ma utile padrone, si sia ricordato dei primi versi della poesia, ammesso che li abbia letti; in caso contrario, il rimando alla prima parte del *carmen* andrebbe invece attribuito all'autore stesso, in quanto artefice dell'episodio nella sua interezza.

Il parallelo tra il carne e l'episodio raccontato nei tre capitoli intitolati *Vita di un pony express* viene così ulteriormente sottolineato, e se fosse corretta la seconda ipotesi sarebbe anche reso più complesso. Il rimando intertestuale si disporrebbe, infatti, su due differenti livelli, corrispondenti a due diverse istanze della narrazione. Quinto citerebbe la seconda parte del carne, mentre l'autore sarebbe responsabile del rimando, probabilmente inconsapevole per gli attori della scena narrativa, agli altri versi. Ecco allora la seconda dicotomia: da una parte i personaggi, dall'altra l'autore. Una distinzione che, in ogni caso, è presente a più riprese nell'episodio.

Quinto ignora, infatti, persino l'esistenza di un autore come Catullo e ha idee assai imprecise circa la letteratura e la poesia; dimostrando di non avere con esse alcuna consuetudine, dichiara: «che non sapevo che i poeti si occupassero di certe cose – i poeti, più che luna e il canto degli uccellini eccetera, pensavo...». Dal canto suo, Marco, pur conoscendo a qualche livello Catullo (si è inviato il volume delle poesie e ha selezionato il carne che gli faceva comodo), dimostra un completo disinteresse nei confronti del testo in quanto testo letterario. Al contrario, facendo del carne catulliano un modello della propria narrazione, l'autore costruisce una situazione narrativa altamente letteraria. Attraverso il rimando intertestuale riconosce i propri debiti con la tradizione e denuncia la natura artificiale del proprio scritto. Richiama alla memoria, insomma, quanto i personaggi hanno lasciato cadere nell'oblio.

⁵ Gioseffi 2007, 65.

⁶ Catull. 56, 1.

⁷ Catull. 56, 4.

⁸ Non ho trovato quale sia la traduzione letta da Quinto, quella che aveva in mente o sott'occhio Tadini, ammesso che non ne abbia inventata una. Di fatto le sole parole che Quinto ricordi con precisione sono quelle del finale: «te lo infilzo» (181). La traduzione di Vincenzo Guarracino propone «l'ho infilzato», vicino dunque a quanto ricorda Quinto, per il latino *cecīdi* e «strano» per *ridiculam* al v. 1 (Catullo 1986, 113ss.).

Del resto, la distanza tra autore e narratore nel corso dell'episodio è evidente. Ammiccando al lettore, il primo si diverte a fornire, per bocca del suo personaggio, un'inedita interpretazione del carne: la *puella* diventa la ragazza di Catullo che, vedendosi sorpresa nell'atto del tradimento, maliziosamente non avverte l'amante occasionale del pericolo e, rendendosi complice del vendicatore, ne scampa forse l'ira. La svista del pony express a proposito dell'identità del poeta latino è poi clamorosa: il cantore della *venusta Sirmio*⁹, a detta di Quinto, ha «Un nome da meridionale. Il dottor Catullo... Sai quelle commedie all'italiana... Il commissario Catullo...».

Oltre a farci ridere, però, l'equivoco rivela anche un altro tipo di distanza culturale tra l'autore e i suoi personaggi. Non si tratta solo di un maggiore o minore livello di istruzione, ma di due differenti orizzonti culturali, cui corrispondono all'interno dell'intero episodio due campi dell'immaginario diversi e, in qualche misura, contrapposti. Ecco, allora, la terza dicotomia: mentre l'autore costruisce il suo racconto sulla base di un testo letterario, a Quinto, dinanzi al nome di un autore classico, viene in mente un personaggio, televisivo o cinematografico, da commedia all'italiana. A un medesimo orizzonte culturale è improntato il linguaggio di Marco, che ricorre a metafore quali: «Abbiamo la *sceneggiatura*, gli *attori* corrispondono ai personaggi... Perché non proviamo a *girare* tutta la scena?»; «Ma anche se la conclusione del nostro *filmettino* fosse, per te, diciamo, insolita» (182, corsivi miei).

Riassumendo quanto abbiamo detto finora: un libro «sul vecchiotto» viene introdotto in un appartamento moderno sovrastato da un gigantesco televisore, i caratteri d'oro incisi sul dorso del libro sono la sola nota di colore nella stanza, prima contrapposizione; mentre il narratore ignora completamente l'esistenza di un autore come Catullo, l'autore ne assume un carne come modello per la propria narrazione, seconda contrapposizione; a un immaginario e a una cultura letteraria (appannaggio dell'autore) si contrappongono un immaginario e una cultura che guardano invece al cinema e alla televisione, terza contrapposizione.

Queste coppie antitetiche vengono organizzate nel racconto in un sistema in cui alcuni termini sono solidali tra loro e si contrappongono a tutti gli altri. La letteratura nell'immaginario di Quinto (che si sorprende del contrario) è qualcosa di ormai sorpassato e assolutamente incapace di parlare del moderno (o di quanto lui si figura come tale), non a caso si presenta come libro vecchio. Il televisore ultramoderno e tecnologico rappresenta invece il nuovo e si contrappone al libro, come la televisione alla letteratura. A una cultura televisiva e cinematografica da un lato e una cultura letteraria dall'altro corrispondono due diversi immaginari. Un «nuovo canone umanistico»¹⁰ sembra avere così sostituito, o quanto meno ampiamente sfrangiato, la cultura umanistica tradizionale.

L'episodio di Quinto acquista particolare risalto e significato se considerato in relazione alle altre parti del romanzo. Di volta in volta ciascuno dei personaggi prende la parola come fa qui Quinto e diviene narratore di secondo grado, ma per la maggior parte del tempo assistiamo al lungo monologo di Mario, narratore di primo grado. È allora interessante notare come nella sua lunga chiacchierata si ripropongano alcuni elementi che abbiamo riscontrato nel racconto di Quinto. È presente, ad esempio, un'antitesi tra vecchio e nuovo, termini sempre carichi di un giudizio di valore. Tutto quanto è vecchio è considerato con sufficienza, quando non con aperto disprezzo, da Mario. Per fare solo alcuni esempi: la vecchia auto di Toro Seduto è bersaglio di frequenti sarcasmi da parte del giovane, che rimpiange di non essere salito su «un'auto vera, rossa sportiva» (9); così, la discoteca *Light Night* è strepitosa perché è un locale «Moderno, fuori del mondo» (272), mentre la discoteca di Viandrigo «fa venire da vomitare» perché ha «cessi da preistoria», vende dei «panzerotti in pensione» (90). Degli arricchiti che festeggiano nella loro villa di campagna sono dei «trogloditi» (254), anche perché ascoltano musica insopportabilmente vecchia – occasione per Mario di pronunciarsi risolutamente contro «tutta la mania del vecchio, insomma dell'antico in genere, senza distinzioni» (253). Similmente, in un capitolo intitolato *Sul Medioevo* (periodo sul quale Mario mostra di avere idee assai confuse), quando l'automobile di Toro Seduto fa sosta in un villaggio di stile medievale, il narratore non esita a esprimere il suo disappunto:

⁹ Catull. 31, 12.

¹⁰ Mazzoni 2005, 229.

Non c'è una casa moderna. Neanche un neon che è uno. Fanali tipo antico. E non un'auto parcheggiata. [...]

Io in un posto così non ci verrei a vivere neanche se mi dessero un miliardo al mese. Neanche morto (260).

Significative sono però soprattutto le iperboli che Mario usa per indicare le distanze temporali e che segnalano chiaramente come per lui tutto quanto appartiene anche solo all'epoca dei genitori sia totalmente sorpassato, perduto, privo di qualsiasi interesse. Ad esempio, l'azzurro che l'amico pittore vorrebbe acquistare è:

il colore straperduto del vestito che a quanto pare portava la ragazza con cui lui aveva ballato un boogie woogie secoli prima sempre nello stesso maledetto cortile, sotto lo stesso famoso muro grigio ma pieno di colori... (21)

Tanto le vecchie canzoni e canzonette, quanto le idee del padre, che «doveva per forza andare in giro a fare la famosa rivoluzione per cambiare il mondo» (3), appartengono a un passato remoto: a un'«Altra cultura, come minimo» (288), per usare un'espressione che Mario stesso impiega riferendosi a un signore con l'aria da pensionato. Questa cesura tra presente e passato (anche un passato apparentemente prossimo) sembra la stessa che il nuovo immaginario televisivo ha operato, o quantomeno approfondito, nei confronti della cultura umanistica tradizionale. Non a caso, come il coetaneo Quinto, anche Mario si avvale di un immaginario desunto dai media moderni (in particolare cinema e televisione) per comprendere la realtà, per descriverla e per parlarne. La formula impiegata da Quinto, «Sai quelle commedie all'italiana...», fa pensare alle molte altre di cui si serve Mario per istituire paralleli tra una situazione reale e scene di film, ma anche videogiochi o produzioni televisive di vario genere. Se ne trovano quasi ad ogni apertura di pagina, tra le molte: «Hai presente quei film accelerati» (12); «Tali e quali l'orso al bersaglio elettronico, [...] c'è in tantissime Sale Giochi» (104); «Hai presente quei cartoni animati» (124); «Sai la moglie del pescatore, in quei film vecchi in bianco e nero» (136); «Sai quegli evasi al cinema» (144); «Sai quelle dissolvenze al cinema» (258) ecc.

Alle immagini desunte dai media moderni vengono intercalate dai personaggi immagini che rimandano all'ambito della tecnologia. In particolare, un lessico normalmente riferito a macchine e motori viene a volte impiegato a proposito di persone. Mario, ad esempio, tenta di descrivere l'attività del proprio cervello con queste parole: «sai quelle macchine che filtrano tonnellate di materiale, sabbia, sassi eccetera, tutti i santi giorni? Solo che nel mio filtro, alla fine, se devo essere sincero, ho l'impressione che non ci resti assolutamente niente. [...] Speriamo solo che il cervello non si consumi come le gomme delle auto» (38s.). Filo di Voce è una «macchinetta sgangherata» sul punto di «andare in pezzi» e pare disperdere energia «per qualche difetto dei conduttori» (67); «continua a tremare, ma appena appena: tiene il minimo» (77). Mario l'ha «Impressionata. Tale e quale una pellicola» (73). Uno strano individuo sorpreso da Mario mentre violenta la Donna del Mare, abbandonata nell'auto in stato comatoso dopo un incidente, pretende di non essersi accorto di nulla: «Pensavo, è un po' lenta di carburazione» (317). Un altro personaggio, sul qualeavrò modo di tornare, lo Zietto, «la fa fuori, l'aranciata, come la Mercedes la super» (291).

Questi due orizzonti dell'immaginario, quello tecnologico e quello televisivo, sono talvolta compresenti; come quando Quinto, descrivendo dei pappagalli colorati, usa l'espressione «tutto un technicolor» (134). Del resto, anche l'immagine del televisore dallo schermo enorme, e quindi tecnologicamente avanzato, di Marco condensa in sé il legame a doppio filo che unisce sviluppo tecnologico e diffusione dei nuovi media.

Ciò detto, non sorprende che la letteratura non rientri tra gli interessi di Mario; se gli capita di nominarla, anzi, è per liquidarla con risolutezza: «Ci manca solo la letteratura» (311). Possono sorprendere, allora, le numerosissime citazioni letterarie che troviamo in *Eccetera*. Tuttavia, come ha mostrato Gianni Turchetta, queste «hanno ben poco a che fare con la cultura di Mario, e costituiscono piuttosto altrettanti ammiccamenti, comicamente decontestualizzati, ai lettori colti»¹¹.

¹¹ Turchetta 2004, 53.

Ho parlato finora di contrapposizioni, tuttavia sarebbe forse stato meglio parlare di distanze. Perché risulti chiaro quale valore abbiano nel testo le distanze che l'autore viene a creare in diversi modi, è necessaria una breve digressione, che ci porterà a considerare un ultimo, e a mio avviso decisivo, aspetto dell'episodio in questione. Se l'autore e il narratore, come ho cercato di mostrare, fanno riferimento a due immaginari e culture per molti versi differenti, ciò non significa che la distanza tra loro implichi una netta opposizione. Anzi, nonostante la differenza tra i due sia evidente, non c'è dubbio, come ha notato Turchetta nel saggio citato, che l'autore condivide l'atteggiamento critico e problematico (ma anche affascinato e curioso) di Mario nei confronti della realtà e dell'esperienza. Mario riflette incessantemente – nei modi e con il linguaggio che gli appartengono – sulla propria attività di narratore, sulla maniera in cui il proprio pensiero procede, sulle parole che impiega, sull'inadeguatezza di esse e della narrazione nei confronti dell'esperienza e del reale. Bisogna convenire che

uno degli aspetti più straordinari di questo libro sta proprio nella capacità di mostrare questa difficoltà di comprensione e di messa a fuoco: proprio l'avverbio «Eccetera», che è titolo ma anche *leit-motiv* ossessivo, condensa e simboleggia questa difficoltà concettuale e verbale¹².

Se le parole sono inadeguate è anche perché il mondo è inesauribilmente ricco. Desiderio di conoscere e consapevolezza dell'irriducibile alterità del mondo fanno tutt'uno. Del resto, in un volume intitolato *La distanza*, sul quale avrò modo di tornare, Tadini scrisse che «Per il desiderio [...] la distanza è come l'acqua per il pesce»¹³. La consapevolezza della distanza è insomma indispensabile al desiderio di conoscere, e in definitiva a ogni domanda sulla verità e sul senso delle cose.

La difficoltà di Mario nel comunicarci e descriverci la propria esperienza rimanda a una impossibilità più generale che coinvolge l'attività stessa dello scrittore; l'inadeguatezza e i limiti della sua narrazione alludono anche ai limiti della letteratura nei confronti della realtà. Da questo punto di vista, dietro alle confuse e contraddittorie elucubrazioni di Mario non è difficile sentire la presenza dell'autore. Grazie a un narratore come lui Tadini affronta le questioni, decisamente impegnative, che gli stanno a cuore, scongiurando, attraverso una «sistematica demistificazione stilistica e tonale»¹⁴, il rischio di risultare enfatico, assertivo e declamatorio. Del resto, proprio mescolando voci e punti di vista differenti, facendo risuonare il proprio accento assieme a quello dei propri narratori, accostando registri e linguaggi diversi, Tadini dà vita a un enunciato fortemente polifonico. Un enunciato antiautoritario e antidogmatico in cui punti di vista e voci diversi vengono a contrasto mettendosi reciprocamente in discussione.

Tra i tipi di parola che trovano spazio (o, per dirla con Bachtin, che vengono rappresentati) nel romanzo, c'è anche una parola diametralmente opposta a quella di Mario (autocritica, aperta e in costante dialogo con un narratore muto ma continuamente presente). È quella che Bachtin chiamerebbe la 'parola patetica diretta'. Non si tratta solo di discorsi sentimentali o commoventi, ma anche di quelle forme di discorso (sempre secondo la definizione del teorico russo) in cui «il parlante [...] assume la posa convenzionale del giudice, del predicatore, del maestro, ecc., oppure la sua parola appella polemicamente all'impressione immediata, ricevuta dall'oggetto e dalla vita, senza che alcun presupposto ideologico la intorbidisca»¹⁵. Mario guarda con fastidio e sospetto a tutti i predicatori e profeti che compaiono nel romanzo, soprattutto, però, dà in escandescenze ascoltando trasmissioni radiofoniche o pensando al linguaggio e ad alcune modalità comunicative tipici della televisione. Quando Toro Seduto accende l'autoradio, Mario non risparmia espressioni quali «kamasutra del commovente» (89) o «cloaca massima» (88). L'immaginario di Mario (come quello di Quinto) rivela una cultura eminentemente mediatico-spettacolare; ciononostante è proprio contro questi media che egli rivolge i suoi strali più velenosi¹⁶. L'insofferenza del narratore nei confronti del patetismo radio-

¹² Turchetta 2004, 23.

¹³ Tadini 1998, 42.

¹⁴ Turchetta 2004, 15.

¹⁵ Bachtin, 2001³, 206.

¹⁶ Perché non vi siano equivoci è necessaria una precisazione. L'immaginario di Mario è intriso di cultura televisiva e cinematografica. Tuttavia, mentre la televisione viene colpita nel suo complesso dalle invettive di Mario, il cinema, come arte o linguaggio, non è mai oggetto della sua irritazione. Anzi, se, per il meccanismo

televisivo è omologo al suo atteggiamento di rifiuto nei confronti delle melense attenzioni di Filo di Voce. È senza dubbio significativo, a tale proposito, che in una raccolta poetica del 1991 Filo di Voce sia la «radio Filo di Voce che non si spegne» e parla incessantemente nel «deserto dell'etica»¹⁷: *Il deserto elettronico*, a riconferma di questo legame, è il titolo di un capitolo interamente occupato dalla colorita indignazione di Mario nei confronti della trasmissione radiofonica *Telefona, amico!*

Negli ultimi capitoli del romanzo, il tema del patetico viene affrontato direttamente da un personaggio che Mario incontra nella tanto sospirata discoteca *Light Night*, dove i quattro sono finalmente approdati. Si tratta di colui che Mario chiama 'lo Zietto', un personaggio ambiguo, forse un pensionato, forse il diavolo stesso (che compare nelle stesse vesti anche nei racconti di altri personaggi), o forse un personaggio della fantasia allucinata di Mario (che, in contraddizione con sue affermazioni precedenti, ha accettato la droga offertagli dallo Zietto stesso). Quale che sia la sua vera identità, è senz'altro un formidabile predicatore. Levatosi in volo al di sopra della folla della discoteca, tiene un lungo e commovente discorso sul patetico, di cui, come è facile immaginare, è un grande fautore. «[...] non è mica la fine del mondo. – afferma lo Zietto – Se gli eroi sbaraccano, voglio dire, se il Tragico abdica e il Patetico sale lui sul trono, non è la fine del mondo» (306). Gli eroi ormai hanno fatto il loro tempo:

si sono battuti come pazzi, sono stati regolarmente battuti e alla fine della fiera non hanno potuto fare altro che battersela.

Già, se ne sono andati, in fila indiana, dietro al loro bravo carrettone [...]

se ne sono andati dietro a un carrettone [...] pieno di libri e di statue più un mucchio di stracci colorati [...] (305).

L'avvento del patetico, dunque, coincide con la fine di una tradizione artistica, ma anche con l'avvento della televisione. Il diavolo, infatti, collega del tutto esplicitamente il trionfo del patetico alla diffusione della televisione e di trasmissioni come *Mia televisione*, dove la gente si abbraccia e si sente più buona e se è buona può fare quello che vuole. L'Etica, afferma altrettanto esplicitamente, non fa più paura. Il patetico, nelle sue diverse declinazioni, è quindi una forma di spensierata irresponsabilità, bastano poche lacrime per liquefare ogni domanda sulla correttezza del proprio agire, per annacquare ogni senso di colpa e annegare ogni domanda circa il senso e, in definitiva, circa la verità.

Il fatto è che una domanda etica, un'interrogazione sulla verità delle cose, come Tadini ragiona in *La distanza*, può nascere solo quando si avverte una diversità, una distanza irriducibile tra noi e l'Altro, sia esso il mondo materiale, una persona, o noi stessi. Il patetico, al contrario, tende a cancellare le differenze e a fare dimenticare le distanze. Scrive Tadini:

Il patetico finge che per superare la Distanza basti prendere la scorciatoia giusta¹⁸.

Il patetico – il patetico in quanto rituale collettivo negli stati totalitari così come il patetico in quanto condivisa commozione privata nell'immaginario delle democrazie – ha sempre finto di poter risolvere senza sforzo e compiutamente l'enigma dell'Altro¹⁹.

Nelle estese, ritornanti narrazioni patetiche prodotte dalla televisione, il meccanismo fisiologico della commozione e del pianto [...] prende il posto di un responsabile prendersi cura dell'etico e ne risolve fittiziamente le esigenze²⁰.

appena descritto, l'insofferenza di Mario rimanda senz'altro a un atteggiamento dell'autore, le numerosissime citazioni cinematografiche che Tadini opera per bocca dei suoi personaggi testimoniano la passione per quest'arte, sua «storica ossessione» (Turchetta 2004, 47). Tadini tenne più volte a sottolineare l'importanza dei 'nuovi' linguaggi artistici per la propria formazione, ad esempio quando scrisse: «I fumetti, e il cinema, sono miti della mia infanzia. Del fumetto mi sembra di ricordare la perentorietà addirittura monumentale con cui figure e parole si sono insediate per sempre nel mio immaginario» (Tadini 1996, 12).

¹⁷ Tadini 1991, 86.

¹⁸ Tadini 1998, 69.

¹⁹ Tadini 1998, 75.

²⁰ Tadini 1998, 52.

L'altro si dà nella distanza, e l'etico, occupandosi dell'Altro, si occupa di distanze. Abolendo il discorso sull'Altro il patetico elimina ogni preoccupazione, restituisce un'esistenza aproblematica, appagata, narcotizzata.

Lo Zietto non collega il patetico solo ai moderni media, ma anche alla tecnica (abbiamo già visto in quali altri modi questi due elementi siano accomunati nel romanzo):

Perché se riuscite a piangere vuol dire che siete buoni! E se siete buoni, allora vuol dire che, davanti al mondo, avete finalmente il diritto di fare tutto quello che vi pare. Veri uomini, appunto, vere donne. Non è fantastico? Non è il sogno dell'umanità?

Pensa! "Posso farlo?" non vuol più dire "È lecito che lo faccia?" o cose del genere, ma solo: "Adesso, mi è possibile farlo?" La Tecnica sottobraccio con il Patetico... Non è un risultato assolutamente meraviglioso? Di' di no, se hai il coraggio.

E pensa che per arrivarci ti basta nient'altro che un sacrificio, ma piccolo piccolo... ti basta soltanto versare quelle famose quattro lacrimucce sull'altare rovente del sacrosanto reale... (308s.)

Tanto la tecnica quanto il patetico tendono a sollevare l'umanità da ogni interrogativo etico. Entrambe fanno dimenticare la distanza, lo spazio in cui si dà ciò che è diverso, l'Altro. In *La distanza*, Tadini scrive:

Opponendosi in eguale misura a tutte indistintamente le culture preesistenti [...] la tecnica toglie le distanze fra gli uomini. Si dà come cultura universale²¹.

La tecnica, con i suoi presupposti ideologici, si è imposta, o si sta imponendo, come pensiero egemone, prospettiva unica (e pertanto incontestabile) da cui guardare il mondo. Si è opposta a tutte le culture preesistenti, spazzandole via. Le «distanze tra gli uomini» che la tecnica annulla sono dunque anche le distanze tra uomini che hanno vissuto ed elaborato diverse culture in tempi storici e società differenti. Non a caso, lo Zietto afferma: «Io, è l'attualità che mi prende»²².

Mario non è un intellettuale, e non capisce granché di quanto lo Zietto va dicendo. Tuttavia, dopo un insolito momento di commozione, si riprende e reagisce:

Veniamo al dunque, piuttosto, e, anche davanti a una cosa così, cerchiamo di essere come si deve, e cioè assolutamente moderni. Appunto. Mica come certi che conosco io. Cioè... Credere, mica credere... (312)

Essere moderni, per Mario significa «alzare la guardia»²³, tenere d'occhio l'attenzione e la ragione. Del resto, le parole con cui Mario conclude l'incontro con lo Zietto, prima di uscire dalla discoteca, sono: «Lo dico sempre, tutto è relativo» (314). La sentenza, a dire il vero, riguarda l'altezza di uno sgabello della discoteca, e certamente Mario non è consapevole di citare il celeberrimo motto di Rimbaud quando afferma che bisogna essere assolutamente moderni. Non è difficile, però, sentire tra le righe l'accento dell'autore.

A questo punto, se torniamo a considerare l'episodio dal quale siamo partiti, ovvero la vicenda narrata da Quinto, vediamo che il «libro sul vecchiotto» può alludere non solo alla marginalità della letteratura nel complesso della produzione culturale e artistica contemporanea, alla sua sempre più limitata influenza sull'immaginario collettivo, ma anche alla capacità di un'opera letteraria (o in generale artistica) di testimoniare e registrare culture e società appartenute al passato, sistemi di valori e ideologie differenti dai nostri. Culture che la tecnica tende a distruggere, e che lo Zietto vorrebbe seppellire in nome dell'attualità. Non si tratta dunque solamente di una distanza tra due immaginari e

²¹ Tadini 1998, 125.

²² Tadini 2002, 309.

²³ Tadini 2002, 214. La citazione è tratta da un commento di Mario alle parole di un predicatore musulmano e alle considerazioni su di esse di Filo di Voce e della Donna del Mare: «Certo che qui, a quanto pare, c'è in giro un mucchio di gente che si sente autorizzata a farti la predica. [...] Vanno molto i massimi sistemi, si vede. / Meglio alzare la guardia».

linguaggi diversi (alimentati da diversi canali), ma anche della distanza tra due diverse culture e società.

C'è, infatti, un ultimo aspetto fondamentale da considerare nel confronto tra il carne catulliano e la vicenda di Quinto. Se rileggiamo i due brani, è evidente una differenza: Catullo riferisce a Catone uno scherzo su toni leggeri e senza inibizioni morali; Quinto invece si deve arrestare: non può confessare il finale. Forse, ma non lo sappiamo, non ha accettato la proposta di Marco; tuttavia, se anche l'avesse accettata, di certo non avrebbe potuto confessarlo a Toro Seduto. Questi frena rabbiosamente e si rivolge a Quinto con un tono minaccioso: in precedenza aveva già espresso tutta la sua avversione per gli omosessuali. Leggere un testo antico significa anche venire a contatto con una cultura e con un sistema di valori diversi dai nostri e constatare come alcune nostre abitudini mentali e comportamentali non siano altro, appunto, che abitudini. Solo un'idea stereotipa del passato, o la sua dimenticanza, può sancire la superiorità della società presente, la maggiore legittimità delle nostre abitudini e credenze.

Tuttavia, per sgombrare il campo da possibili equivoci, è necessaria un'ultima osservazione. Tadini denuncia i pericoli di un appiattimento su un presente povero e sempre identico, e di un irriflesso e ap problematico «*accord catégorique avec l'être*»²⁴ promosso da un kitsch sentimentale, alleato al dominio della tecnica. D'altro canto, rifiuta anche l'altro lato della stessa medaglia, ovvero uno sguardo nostalgico verso un passato ritenuto acriticamente migliore, una sorta di età dell'oro in cui rifugiarsi. In questo senso il fastidio di Mario nei confronti di «tutta la mania del vecchio» allude anche all'insofferenza dell'autore nei riguardi di ogni discorso reazionario che, non senza preventive e oculate deformazioni, investe il passato (e le forme d'arte che ha prodotto) di una qualche supposta autorità e superiorità.

Come abbiamo visto, attraverso il comico, che entra sulla scena abbandonata dal tragico, Tadini attiva nel testo le distanze e opera, come scrisse Umberto Eco, una «rivisitazione ironica e critica del patrimonio di cui abbiamo vissuto e di cui siamo permeati»²⁵. Principale attore di quella che Tadini stesso ebbe a chiamare «operazione decentramento»²⁶, il comico genera nel romanzo una molteplice e mobilissima compresenza di punti di vista, in cui ogni discorso è messo in discussione da tutti gli altri, in un gioco tanto radicale da coinvolgere il senso e il valore stessi dell'attività dello scrittore. La letteratura non possiede e non rivela nessuna verità e il passato non nasconde e non ci tramanda alcuna superiore saggezza; tuttavia, sembra lasciare intendere Tadini (anche attraverso la citazione catulliana), confrontarsi con un'opera del passato può essere, oltre che un esercizio di relativismo, anche un esercizio di libertà.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Bachtin 2001³

M.Bachtin, *Estetica e Romanzo*, trad. it. di C.Strada Janovič, Torino 2001³ [1975].

Booth 1996

W.C.Booth, *Retorica della narrativa*, trad. it. di E.Zoratti, Scandicci (Fi) 1996 [Chicago 1961, 1983²].

Eco 2001

U.Eco, *Su Tadini*, in S.Pegoraro (ed.), *Emilio Tadini: opere 1959-2001*, Cinisello Balsamo (Mi) 2001, 11.

Gioseffi 2007

M.Gioseffi, *Le loyaux élans de la jeunesse ont disparu*, Milano 2007.

Guarracino 1986

V.Guarracino, *Catullo. Carmi*, traduzione, Milano 1986.

Kundera 1987

²⁴ Kundera 1987², 356, corsivo del testo.

²⁵ Eco 2001, 11.

²⁶ Tadini 1998, 20.

- M.Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris 1987² (1984¹).
- Mazzoni 2005
G.Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna 2005.
- Orlando 1994²
F.Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino 1994² (1993¹).
- Tadini 1996
E.Tadini, in P.Favari (ed.), *Le nuvole parlanti: un secolo di fumetti tra arte e mass media*, Bari 1996, 12.
- Tadini 1998
E.Tadini, *La distanza*, Torino 1998.
- Tadini 2002
E.Tadini, *Eccetera*, Torino 2002.
- Turchetta 2004
G.Turchetta, «Io quelli che sbadigliano li ammazzerei». *Un mondo pieno raso di cose*, Tadini, «Eccetera», Milano 2004.