

All'angolo di tiepidi vissuti quotidiani

Un elenco dettagliato e apparentemente casuale di ricordi e lampi esistenziali al quale Perec si ispirò per scrivere «Je me souviens»

di FABIO PEDONE

●●●A vent'anni il gentile, delicato Joe Brainard andò via da Tulsa, Oklahoma, dove era cresciuto: aveva una borsa di studio per il Dayton Art Institute, ma sul suo orizzonte intravedeva già la vita intensa del Village dei primi anni sessanta, con gli artisti e i poeti della New York School. Non volendo offendere i docenti della scuola, si inventò la fandonia che suo padre aveva un cancro e che gli era indispensabile lasciare gli studi; naturalmente non disse di avere già in tasca il biglietto per New York. Lì diventò uno dei più liberi e gioiosi artisti visuali della sua generazione: guardando i suoi collages, i disegni, gli olii e gli assemblages, non si può non vederlo come uno spensierato collezionista dell'immediato, occupato ad accostare in maniera lieve e virtuosamente distratta «immagini trovate»; e la cui nonchalance si spinge al punto da non preoccuparsi nemmeno di riempire i vuoti, di celare le suture.

Nella sua scrittura ritroviamo un logico riflesso di quella stessa noncuranza del risultato che animava la sua attività di artista, renitente al pensiero di farsi guidare dalle idee, di assumere un controllo eccessivo sulle cose. Come disse in un'intervista ad Anne Waldman: «È il materiale che fa tutto». Questa qualità emerge in modo evidente percorrendo **Mi ricordo** (traduzione di Thais Siciliano con la collaborazione di Susanna Basso, Lindau, pp. 170, € 14,00), il libro che Brainard cominciò nel 1969, a ventisette anni, spinto da una sensazione di assoluta necessità, tanto da arrivare a pensare (e lo dichiarò

in una lettera) «di non essere io a scriverlo, ma che sia attraverso di me che viene scritto».

È un elenco apparentemente casuale di impressioni, memorie, lampi di esistenza, registrazioni di oggetti e dettagli (in tutto quasi 1500) introdotti dalla semplice formula «mi ricordo» e scritti con una penna che più sobria e più franca non si potrebbe; uscì nel 1975, e vi si ispirò Georges Perec per la propria celebre opera dallo stesso titolo (*Je me souviens*), animata da una vocazione molto simile. Lo scrittore francese dichiarò fin dalla prima pagina il debito con Brainard, aggiungendo però con divertimento un indice dei nomi e delle cose citate e una serie di pagine bianche: perché il gioco non si conclude entro i confini di un solo Io; ciascuno può continuare e scrivere il proprio personale *Mi ricordo*. «Il principio è semplice: tentare di ritrovare un ricordo quasi dimenticato, essenziale, banale, comune, se non a tutti, almeno a molti di noi».

Sull'onda di questa cascata di impressioni apparentemente casuali, iterate mediante l'ipnotica formula, l'esperienza di Brainard diviene anche quella di noi tutti: immagini e flash memoriali privati si fanno immediatamente unanimi, condivisi. Non c'è evocatività se manca quel vuoto entro cui può risuonare il senso, anzi l'attesa che crea il senso, lo prepara. Joyce aveva tessuto la rete di echi e risonanze del suo *Ulisse* caricando il minimo dettaglio casuale di una miriade di associazioni, rimandi, allusioni terrestri e mentali, ripetendolo e variandolo sulla mappa della coscienza umana proiettata sulle ore di una giornata come le altre a Dublino; ed è proprio il dubbio del lettore,

stimolato sempre a farsi un po' rabadomante e un po' traduttore, a suscitare il desiderio di riconoscersi in quelle pagine, e a permettere al romanzo di invitarlo nei suoi spazi: perché alla fine ciò di cui si parla non può non riguardarlo.

L'attenzione di Brainard riesce a essere svagata e penetrante allo stesso tempo. Nella sua prefazione a *Mi ricordo*, Paul Auster ne elogia la distanza dalle poetiche *confessional* in voga in quegli stessi anni: niente boria né compiacimento del privato in Brainard, che si rivela spesso ma non si esibisce mai. Auster elenca tra le sue

virtù la percezione acutissima delle minime sfumature della vita del corpo: la sensazione delle gambe molli durante le prime esperienze sessuali, o la lieve vertigine quando il barbiere ti taglia i capelli (per poi cogliere, con istinto ancora più fine, una sfumatura ulteriore: «faceva sempre scattare le forbici anche quando non stava tagliando niente»). I ricordi si appoggiano a una sequenza di dettagli, oggetti, modi di dire insulsi o bizzarri, particolari della vita americana degli anni quaranta e cinquanta, disegnando con la sola loro giustapposizione e con il loro semplice scorrere sulle pagine l'autobiografia involontaria di un ragazzo timido: le goffaggini e le impudicizie, le curiosità illecite, la famiglia, il corpo, i vestiti, il cibo («Mi ricordo la polverina bianca sui marshmallows»). Ma si parla anche di cinema, con centinaia di notazioni, pettegolezzi e storielle su attori e film; e, ancora, degli oggetti minuscoli e più convenzionali che costellano la vita quotidiana, spesso legati ai microimbarazzi che tutti da bambini hanno attraversato («Mi ricordo il rumore delle carte di caramella quando non vuoi fare rumore», «Mi ricordo che in quel cassetto trovai cose che non avrei dovuto vedere, nascoste dentro le calze», «Mi ricordo di aver imparato molto presto l'arte di rimettere le cose esattamente dov'erano»).

Ci sono poi gli intoppi minimi, parte di quella dimensione che Perec chiamò *infra-ordinario*: «Mi ricordo i pelucchi di carta sui jeans quando ti dimenticavi un Kleenex in tasca». Ma al centro di *Mi ricordo* c'è sempre qualcosa che manca, senza tuttavia dare dolore: «Mi ricordo che dopo che qualcuno se n'era andato pensavo alle cose che avrei dovuto dire e non ho detto».

Non c'è un solo cedimento alla rabbia, non un solo urlo di recriminazione. Poca voglia di puntare il dito e di esprimere giudizi, nessuna effusione sopra le righe. L'incredibile sincerità - anzi il candore - di Brainard non hanno nulla a che fare con la facile spudoratezza oggi così comune. Ed è proprio l'economia della scrittura, con l'estrema lucidità delle immagini che ci offre, a permettergli di fare quello che altri libri di simile ispirazione hanno solo tentato: creare nel lettore quel calore che nasce dalla condivisione sor-

prendente di un'esperienza che rimane pur sempre altrui.

Ci si può calare nel libro da qualunque punto, ma se si segue l'ordine delle frasi e delle pagine ci si ritroverà davanti a un piccolo intreccio evanescente di trame, un umile romanzo personale e familiare pronto a farsi collage movimentato di un intero periodo della storia americana, entrando in risonanza con altre esperienze di scrittura che hanno in seguito l'evocatività del banale (per

esempio quella di Nicholson Baker in *Ammezzato*).

«Mi ricordo le prime biro. Non scorrevano bene, e depositavano palline di inchiostro che si accumulavano sulla punta». Immagini e situazioni richiamate dall'onnipresente rintocco del «mi ricordo» diventano un omaggio all'importanza essenziale di

ciò che «non conta» e, di più, un esorcismo contro la morte. Nulla viene spiegato, tutto si spiega da sé. Con un divertimento e una levità che **Brai-**

nard (destinato a morire di Aids nel 1994) conservò anche quando rinunciò per sempre a dipingere, pensando forse di non avere raggiunto il livello che avrebbe desiderato, oppure infastidito dalla crescente pressione del mercato dell'arte.

Messi via i pennelli, trascorse gli ultimi quindici anni della sua vita a leggere e a parlare con le persone cui voleva bene. Fu una rinuncia naturale, un distacco senza dolore. Del tutto in sintonia con lo stile di un uomo e di uno scrittore che sembrava lasciarsi portare dalla vita, senza tormenti.

PATRICK WHITE

Due ragazzini dalla II Guerra a un'Australia panica, nel romanzo non finito dell'81

di STEFANO GALLERANI

●●●Di fronte alla pubblicazione di libri postumi di autori noti la prima reazione è spesso di malcelata diffidenza, quasi si perpetrasse un delitto ai danni della memoria che di quegli stessi autori si conserva; inoltre, il necessario intervento di un terzo estraneo a mettere ordine negli scartafacci inediti mina, per quanto fedele e rispettoso della lettera depositata, l'autenticità del testo che infine se ne trae - o, quantomeno, ne mette in dubbio l'originalità. Pure, se ciò determinasse il riserbo degli eredi non avremmo mai letto, ad esempio, *Caustico lunare*, di Malcolm Lowry, né *Il partigiano Johnny*, di Beppe Fenoglio (per tacere del «caso» Kafka, che consegnò i propri manoscritti a Max Brod pregandolo di bruciarli alla sua morte ma, forse, confidando che l'amico mai avrebbe eseguito le sue disposizioni). Ed è per questo scrupolo che, oggi, non si può che vincere la diffidenza con la gratitudine di fronte al licenziamento della prima di tre parti del romanzo lasciato non finito da Patrick White (1912-1990), primo (e unico) scrittore australiano a essere insignito, nel 1973, del Premio Nobel per la letteratura: **Il giardino sospeso** (traduzione e cura di Mario Fortunato, Bompiani «Narratori Stranieri», pp. 185, € 18,00). Steso tra il gennaio e l'ottobre del 1981, poco prima che uscisse l'autobiografia *Flaws in the Glass*, e in sé perfettamente compiuto, *The Hanging Garden* (così in originale) recupera temi e dinamiche già presenti nei lavori principali di White e, in specie, il dualismo junghiano della psiche che ne *L'esploratore* (1957) si declinava nel rapporto tra Voss e Laura mentre in *Mandala solido* (1966) si concretizzava nel legame gemellare tra Waldo e Arthur

Brown; tema che nel *Giardino* vede protagonisti due ragazzini, Gilbert ed Eirene, che la Seconda Guerra Mondiale ha catapultato dall'Europa all'Australia: inglese e scampato ai bombardamenti su Londra, Gilbert è affidato alle cure della signora Bulpit, come anche Eirene, cui i nazisti hanno ucciso in Grecia il padre, partigiano comunista. Strappati alla famiglia e alla terra natale, i due si ritrovano in una dimensione panica attraendosi e respingendosi come forze primigenie, intuendo l'uno nell'altra il complemento necessario a quel vuoto che l'estirpazione ha determinato nelle rispettive esistenze. Tutt'intorno, un universo adulto le cui voci giungono remote e frammentate come echi indistinti di un discorso inafferrabile; sola e tangibile è, tra le realtà possibili, quella del giardino di casa Bulpit, che Gilbert ed Eirene eleggono a dimora privata, confusi dai colori e dalle sfumature di quella natura che, sulla pagina, anima, in uno con lo scompiglio della coscienza, una lingua mobile e duttile dietro la quale si agitano, celati da una patina iridescente, forze oscure e impulsi sotterranei; per accentuare l'effetto di clausura e isolamento senza mortificare la forza narrativa della vicenda, più che scomporsi i punti di vista si moltiplicano, passando con movimenti appena percettibili dalla prima alla terza persona (a volte anche alla seconda): movimenti che producono l'effetto di cesure, o limiti, che resecano un'immagine o un pensiero e lo ricongiungono, ma imperfettamente (come in un collage fotografico di David Hockney), evocando gli sforzi di poli opposti che tentino di congiungersi tra loro, memori di un'unità che forse non è mai stata e probabilmente non potrà mai più essere se non nella tensione verso l'altro: nell'aspirazione, cioè, a un'individualità collettiva.

TRADOTTO DALLE EDIZIONI LINDAU, «MI RICORDO», USCITO IN AMERICA NEL 1975

→ BRAINARD

Sigmar Polke, «Leute wie Du und Ich», 1988

In copertina di «Alias-D»:
Rhod Rothfuss,
«Composición Madi»,
1947, Buenos Aires,
collezione privata;
nella foto, Roberto Art

