



©Bogdan Bousca

***Il pantarèi* di Ezio Sinigaglia** **Intervista di Caterina Arcangelo**

Il pantarèi di Ezio Sinigaglia, pubblicato nel 1985, è di nuovo nelle librerie grazie alla casa editrice TerraRossa, che, nella collana Fondanti, a cura di Giovanni Turi, ripropone le opere oggi introvabili «che hanno segnato un'epoca o hanno segnato un tassello fondamentale nel percorso narrativo di autori di talento».

Caterina Arcangelo - Partiamo dai nomi che via via si fanno sempre più interessanti nell'intelaiatura stessa del romanzo, e cominciamo pure dal titolo. Perché *Il pantarèi*, che rimanda al celebre aforisma di Eraclito, del tutto scorre «*πάντα ῥεῖ*» ed esprime l'eterno divenire della realtà paragonata a un fiume che solo all'apparenza resta uno e identico, ma che si rinnova costantemente? Nel parlare di Letteratura e di Scrittura si può dire che questo sia l'intento principale del romanzo?

Ezio Sinigaglia - Il titolo del romanzo, come ho scritto nella *Prefazione* a questa seconda edizione, «fa riferimento [...] a ciò che si trova "*fuor del pantarèi*"», cioè in particolare ai buchi neri, che sembrano sfuggire alla tirannia del Tempo. Ma certo allude anche alla letteratura e alla sua capacità di sottrarsi, com'è proprio dell'arte, a certe leggi della fisica. Bisogna infatti tener presente che il libro deve la sua genesi al mio desiderio di smentire la tesi della morte della forma romanzo, che all'epoca in cui cominciai a

scrivere *Il pantarèi* (1976) veniva data per imminente se non già avvenuta. Questo è indubbiamente l'intento principale del romanzo, e il titolo viene a sottolinearne la centralità. Ma al tempo stesso si tratta appunto di un titolo beffardamente capovolto (*Il pantarèi* per indicare ciò che sta «fuor del pantarèi»), secondo le abitudini più tipiche (più ironiche) del romanzo modernista. Non a tutti è piaciuto questo titolo, che è stato anzi criticato anche da parecchi sinceri estimatori del libro. Ma a dispetto di queste critiche io continuo a considerarlo un titolo molto felice, capace di vestire alla perfezione il corpo multiforme e inafferrabile di questo romanzo, che parla della vita fingendo di parlar d'altro. Applicato a questa anguilla tri- o quadricipite, l'aforisma «πάντα ρεῖ» potrebbe voler dire, anziché "tutto scorre", "tutto scivola, tutto sfugge".

C.A. - Chi è Stern e perché è proprio questo il nome del protagonista così simile al Lawrence Sterne autore del *Tristram Shandy*, e cioè il primo antiromanzo della modernità?

E.S. - Sì, naturalmente era a Lawrence Sterne che pensavo, come a un sarcastico nume tutelare, quando battezzai il mio personaggio. Però tolsi al cognome la E finale, e ben presto mi resi conto che questo mi offriva la possibilità di intrecciare riferimenti letterari e riferimenti astronomici, spalancando al romanzo porte che nella fase progettuale non avevo neanche lontanamente immaginato. È buffo dirlo, ma sono convinto che, se il suo protagonista avesse avuto un altro nome, il mio romanzo d'esordio non sarebbe riuscito ad ampliare così inaspettatamente i suoi orizzonti. Perché alla fin fine bisogna ammettere che *Il pantarèi* non parla soltanto, e forse neppure principalmente, di letteratura.

C.A. - La sua scrittura si distende a

volte proprio nella forma tradizionale, altre volte è saggistica o intessuta di sintagmi poetici (penso a Montale, per esempio), quindi questo è un libro che ha una sostanza sperimentale e proprio nel clima della Neoavanguardia. E soprattutto in un momento in cui c'era un ritorno al grande romanzo, si pensi a Pontiggia con *L'arte della fuga*, Elsa Morante con *La Storia*, Stefano D'Arri- go con *Horcynus Orca*. Può precisare meglio la sua posizione?

E.S. - Che *Il pantarèi* sia un romanzo sperimentale mi sembra un dato di fatto inconfutabile. D'altra parte è altrettanto certo che la Neoavanguardia italiana (peraltro molto più attiva in poesia che in narrativa) e il Gruppo 63 fossero realtà a me sostanzialmente estranee per ragioni innanzitutto anagrafiche. Le avanguardie invecchiano presto, e quell'avanguardia italiana era già vecchia ai miei occhi, che erano gli occhi di un



giovane. Il mio desiderio di innovazione andava in due diverse direzioni, ciascuna delle quali aveva ben poco a che spartire con il genere di polemiche portate in campo dalla Neoavanguardia. In primo luogo, come aspirante scrittore (o forse meglio come “scrittore desiderante”), sentivo l’esigenza di affermare la vitalità del romanzo, genere che invece molti esponenti di quel gruppo ripudiavano quasi dileggiandolo. In secondo luogo ero infastidito, come scrittore italiano, dall’evidente arretratezza del romanzo di casa nostra, sopra il quale la grandiosa novità del romanzo modernista sembrava essere passata senza conseguenze, come acqua su una pietra liscia. E questo a dispetto del fatto che, un po’ casualmente, avessimo avuto un grande scrittore modernista come Italo Svevo. Ecco, per sintetizzare il tutto in una battuta, la mia posizione era quella di uno scrittore (desiderante) che scriveva in italiano ma che si era formato quasi esclusivamente su autori stranieri. E credo che questo resti vero tuttora: vedo la mia produzione come appartenente solo per la sua parte linguistica alla tradizione italiana.

C.A. - L’impianto narrativo è molto particolare in quanto, come forma, si richiama agli Umoristi italiani, o forse stranieri, se ve ne sono e, in tal caso, ci racconti. Ma, in particolare, si rintraccia un ritmo e una corrispondenza anche di tematiche con Campanile. Mentre un certo stile fa pensare a Malerba, sia per la tensione narrativa sia per il ritmo. Mi sembra di capire che molti autori all’apparenza fondamentali in realtà siano infine utili per fornire le linee guida di quello che è il lavoro di scrittura. Ma forse la vera rivoluzione in questo suo lavoro è proprio quella di uscire da una serie di schemi preconfezionati, offrendo al lettore la possibilità di ragionare su grandi nomi quali Joyce, Proust, Kafka

e altri ancora, per poi però restare legati come impianto narrativo a un’altra idea di “tradizioni” letterarie, che rispecchia ancora di più molti scrittori del nostro Novecento italiano, mantenendo una cifra narrativa che si muove all’insegna dell’Umorismo. Forse perché l’Umorismo è anche una forma critica?

E.S. - Concordo pienamente con lei sulla questione che più mi sta a cuore fra quelle sollevate da questa sua domanda: l’umorismo è il brodo di coltura del *Pantarèi*. Si può anche dire che, più in generale, il registro umoristico-ironico è quello di gran lunga prevalente nella mia scrittura, tanto da renderla facilmente riconoscibile. Tuttavia l’umorismo è un senso così connaturato in me, con radici così profonde nella mia stessa infanzia, che mi riesce davvero difficile, e perfino un po’ sgradevole, provare a immaginarne la genealogia. Certo, tanti libri che risalgono ai primordi della mia vita di lettore (mi viene subito in mente Jerome K. Jerome, forse il primo umorista che mi capitò di leggere) possono avermi aiutato – senza ch’io ne avessi una precisa consapevolezza – a trovare la misura del mio umorismo e, se così posso esprimermi, a procurarmi i chiodi e le viti per il suo impianto nella pagina scritta. E così pure tanti film visti con gli occhi sempre ingenui e insieme creativi del bambino (e qui penso soprattutto a Charlie Chaplin e a Jerry Lewis). Perché in fondo i meccanismi che fanno scattare la molla dello *humour* quando si trasferisce la comicità dalla vita nell’arte (che sia cinema, teatro o narrativa) sono sempre gli stessi da millenni: eppure la comicità di ogni autore che abbia una sua propria, vera e personale forma di umorismo riesce sempre a essere diversa da ogni altra. I due autori che lei cita, Campanile e Malerba, appartengono entrambi alla categoria non vastissima degli scrittori italiani cui non mi dispiace

essere accostato: ma per la verità, all'epoca in cui cominciai a scrivere *Il pantarèi*, conoscevo così poco della loro opera che non riesco a immaginare come avrebbero potuto influenzarmi. Molti hanno riscontrato delle analogie fra il mio tipo di umorismo e quello amaro di Bianciardi, ma credo che si tratti soprattutto di echi generati dall'ambientazione "editoriale" delle prime pagine del *Pantarèi*. Qualcuno, forse, potrebbe addirittura individuare un filone di umoristi lombardi che dalle eccelse vette del Manzoni discendesse fin quaggiù da me dopo aver toccato le alture intermedie di Gadda e di Arbasino. Questo lo troverei davvero divertente perché, per venire da casa del Manzoni a casa mia (su uno degli angoli del Lazzaretto!), non ci vuole più di un quarto d'ora a piedi, mentre la carrozza di don Lisander (certo anche per via delle lunghe deviazioni prima in Brianza e poi a Voghera) ci avrebbe messo quasi dugent'anni.

C.A. - Nella costruzione narrativa anche spazio e tempo giocano un ruolo fondamentale. La mia domanda è: come si collocano quegli oggetti rappresentativi di un'epoca (le Clark, per esempio) in un concetto più esteso di spazio e tempo. Si inizia a fare riferimento anche a un'impostazione e a un'interpretazione diversa di vivere la città... Ce ne parli.

E.S. - Le Clark e la Olivetti sono i due simboli più macroscopici degli anni Settanta che appaiano nel *Pantarèi*. Entrambi assumono un particolare risalto oggi, nella deformazione prospettica determinata dai quarant'anni che sono passati dalla stesura del romanzo. È inutile dire che né le une né l'altra si facevano altrettanto notare all'epoca della prima edizione del libro, quando erano per così dire merce ancora comune. Questo del resto vale per tutti i romanzi ambientati con precisione di dettaglio e insieme con una certa leggerezza di tocco in un presente che,



©Torsten Richten



(c)Artefact Usw.

quando diventa passato, resta verosimile e si arricchisce di un elemento di nostalgia che in origine gli era naturalmente estraneo. Quanto alla città, e alla vita che vi si conduceva, i mutamenti da allora a oggi non sono stati così sconvolgenti come quelli portati dall'elettronica (telefoni cellulari, pc, internet, ecc.) all'interno delle nostre case. La città era già allora invivibile, e già allora vi si viveva con un misto di insofferenza e di eroismo. Penso a una frase che si trova a p. 46 del *Pantarèi* e che potrebbe tranquillamente appartenere a un romanzo del 2019: «Sciamante si avvicina il corso infaticabile, monta a ondate il rumore». Qui – credo – il lettore non fa nessuna fatica a identificarsi col protagonista.

C.A. - È una mia impressione oppure anche a Lei non piace ragionare per slogan, per formule o frasi impostate e ad effetto, provocando in questo modo le nuove scuole di scrittura narrativa e ritornando invece a un modo più autentico di intendere la letteratura? L'ho

pensato soffermandomi su certi dettagli, ad esempio «moquette grigio topo, moquette grigio topo, moquette grigio topo».

E.S. - Credo che nessuna scuola di scrittura creativa mi incaricherà mai di tenere un'ora di lezione ai suoi studenti. Insegnerei esattamente il contrario di quel che ci si aspetta dai docenti invitati a tenere questo tipo di laboratori. A me interessa fare buona letteratura, e la buona letteratura è una cosa scomoda, che non piace al lettore pigro. Io il lettore voglio farlo ridere, certo, e farlo magari un po' piangere (il che è enormemente più facile), ma voglio anche infastidirlo, entrare nella sua vita come una pulce nell'orecchio, come un elemento di sorpresa e di disturbo. Non mi interessa assecondare i suoi gusti. Pensare che la funzione dello scrittore sia quella di assecondare i gusti del pubblico significa negare la letteratura o progettare di distruggerla. No, le scuole di scrittura creativa non sono proprio la mia tazza di tè.