DOPPIOZERO

Nader Ghazvinizadeh, Addio vint

Matteo Marchesini
25 Settembre 2019

All'inizio della *Morte di Ivan Il'i?*, un amico e collega del magistrato viene intrattenuto dalla vedova. Apparentemente la donna vuole condividere il dolore; ma dietro il galateo, che entrambi rispettano senza ingannarsi neanche un po' sulla sua natura di guscio vuoto, l'intento è quello di capire se può spillare allo Stato qualche soldo in più della pensione. Intanto l'amico, apparentemente concentrato sulla tragedia di Il'i?, è in realtà tutto occupato dal pensiero che le lungaggini funebri gli impediranno di giocare la solita partita serale. "Addio vint", dice lo sguardo che si scambia con un altro collega. Il vint sarebbe una forma di whist russo: alcune traduzioni riportano anzi proprio il termine "whist". Ma all'orecchio italiano la prima espressione suona più suggestiva, specie se si vuole ricavarne un titolo. È quello che ha fatto Nader Ghazvinizadeh, ponendo sotto il suo sigillo quattro racconti di ambientazione bolognese usciti in primavera per la casa editrice Bébert e illustrati da Andrea Bruno. L'espressione viene evocata nel terzo, *Dare a Cesare*, quando il narratore (anche lui un uomo di legge come Il'i?) sta per sedersi in un caffè a fare una partita col calciatore più famoso del Bologna (anche lui minato dalla malattia come il personaggio tolstojano). "Ho giocato a carte con Giacomo Bulgarelli", riflette l'avvocato mentre ne scruta le occhiaie violacee. "E pensavo 'Ecco l'avvocato Panajotti e Giacomo Bulgarelli' ".

Se nel capolavoro di Tolstoj la macchina dei riti sociali indica con la propria falsità l'utopia di un'altra e più autentica vita, in *Addio vint* questa vita non esiste: vivere è identificarsi in un ruolo e doppiare le proprie azioni con la radiocronaca, è trasformarsi volta per volta in ciò che ci si racconta e ci raccontano. Non c'è autenticità se non nel mimetismo, che protegge non dalla natura di Rousseau ma dal vuoto e dalla sua angoscia.

Il protagonista che ci parla nel primo quadro, *Boedo*, da ragazzo è stato portato a un centro di salute mentale perché imitava gli atti piromani di un compagno, e anche perché lo avevano scoperto a ripetere come ritornelli fuori contesto delle frasi lette o ascoltate in giro. Le influenze che assorbe gli dànno un abito, lo tengono in piedi. Intorno ne ha persino troppe. Dal suo appartamento della Bolognina sente tutto quel che succede oltre i muri, dentro il palazzo delle case popolari. Gli è quasi impossibile non farsene invadere, non infilarsi nelle voci e nelle vite altrui. Solo che andare al centro di salute mentale significa continuare su questa strada. Pensiero dopo pensiero, azione dopo azione, "ecco fatto il personaggio" con l'immagine di sé propostagli dai dottori. E una volta fatto il personaggio, agire diventa quasi superfluo: il racconto interiore ormai regna sovrano. Dedicarsi a qualcuno, per l'io narrante di *Boedo*, è seguirne i "gesti codificati". Il cane gli serve per camminare, gli specialisti della psiche gli offrono uno specchio, e il compagno di scuola De Zaiacomo gli fornisce un modello negativo a cui obbedire, perché "è bello farsi comandare". Questo succede a un uomo che vive solo, sempre a rischio di perdere i lineamenti, nelle stanze di una famiglia "spodestata" dove tutto è "provvisorio" e allo stesso tempo "museale" (i "tappeti di Persia" sembrano un'allusione autobiografica: alla Bolognina ha abitato a lungo l'autore, la cui famiglia è fuggita dall'Iran dopo il golpe khomeinista). Fuori il paesaggio urbano si trova nelle stesse condizioni: tra l'architrave dell'alta velocità, le fabbriche abbandonate e le scuole parrocchiali, gli edifici già finiti mantengono l'aspetto di eterni cantieri.

Qualcosa di simile accade nel racconto che chiude il libro e che è intitolato a *La Foscherara*, una periferia più lontana dal centro ma abbastanza accogliente, dall'aria a tratti quasi scandinava. Anche qui il vecchio narratore si sofferma sul rapporto con i vicini, misto d'intimità e di estraneità, e sulla provvisorietà di un'architettura che "non si completa mai, ma nemmeno muore". Se il primo personaggio è un re in esilio, l'ultimo è vissuto esiliandosi dal mondo e da sé stesso dopo la guerra, che ha ipotecato il resto della sua esistenza. Sotto le armi si aspettava di ricevere ordini e divise, e nel tempo della pace di avvertire un confine tra le epoche; invece tutto è scivolato via in una deriva informe. La guerra non è mai finita, ma non è stata nemmeno mai davvero agita, perciò chiama a un'identificazione totale e irrealizzabile: "Quando facevo la guerra non ero io", "non si capiva niente", eppure "Adesso riconosco chi è andato in guerra da come si lascia cadere su una sedia, da come preme le mani sui braccioli prima di rialzarsi. Se qualcuno muore adesso a ottant'anni per me è comunque morto in guerra". L'ex ragazzo della Bolognina si fa plasmare dalle frasi che capta nell'aria o sui muri; il reduce è invecchiato costruendo palazzi mentre i pensieri "si davano il cambio da soli". "Questo mio divagare", ricorda ora, "mi ha fatto durare quarant'anni sulle impalcature e non mi ha permesso di godermi la pace". Nella sua vita pensare "è come cambiare canale guardando il televisore" che lascia sempre acceso per sentirsi accolto quando rientra a casa: un equivalente della catena di voci e gesti che tiene insieme l'io di *Boedo*.

Il “divagare” e il “farsi comandare” non sono tutto, forse; ma certo fuori da questo sottofondo che culla e domina la vita non c’è l’Autentico - semmai un silenzio pauroso, una immediata crisi della presenza. Nel secondo racconto, *Vi voglio male*, lo conferma la storia di Massimiliano Ruiu, l’unica narrata in terza persona. Da ragazzo Ruiu ha provato a immedesimarsi in un calciatore, ma gli mancava la grazia che Ghazvinizadeh ha descritto in versi paragonando il calcio a un ballo. Così le sue tecniche di difesa contro il vuoto sono sfociate in un aperto abbandono: “Nel manipolo dei senza meta di via Acri e largo Respighi era impossibile prendere una decisione collegialmente, ma nemmeno era possibile per Massimiliano raccogliere le forze e scegliere individualmente, perché quella vita di strada affinava la resistenza, non la forza”. Qui il personaggio seda la crisi di presenza anche con una droga non metaforica. Il suo vero trip, però, è la musica techno, un viaggio che oltre a smorzare l’angoscia da insensatezza attutisce la realtà dei viaggi veri, quelli compiuti nei furgoni dei rave. Ruiu ha percorso migliaia di chilometri lungo le statali dell’Est Europa come se non si fosse mai mosso dal suo quartiere di San Donato. Non ha memoria, neppure dei dintorni. Attraversando le strade di quella periferia adiacente alla Bolognina, pure segnata dai binari e dal traffico popolare della Bologna nord, le addomestica e le cancella attraverso i battiti che gli rimbombano nelle orecchie: “Osservare quella concitazione con la techno negli auricolari rende familiare la vista di tutti quegli estranei”, compreso il padre Oliviero, con cui vive come con un coinquilino deluso. In un’alba di neve, dopo essersi perso poco lontano da casa, Ruiu sta per togliersi gli auricolari. Ma alla fine decide di non farlo, perché “Spenta la musica l’angoscia sarebbe diventata reale tutta a un tratto”. Una notte scivola nel suo appartamento senza che nessuno se ne accorga, passa un’ora sul letto, poi torna in un centro sociale: recita addirittura la parte di sé stesso.

Quanto all’autorappresentazione dell’avvocato, la conosciamo già. “L’uomo è un animale mimetico”, ci spiega nel suo stile didascalico il protagonista di *Dare a Cesare*. Durante le passeggiate per le viuzze del Mercato di Mezzo, o mentre contempla dal colle dell’Osservanza la sua Bologna sud “muta, feudale”, Panajotti ragiona sul processo come performance attoriale, “presepe meccanico” e trionfo della “coazione a ripetere”. Paradossalmente, proprio l’esponente di una classe che può permettersi la psicologia più sottile, la sfrutta molto meno dei personaggi “vinti” attorno a cui ruotano gli altri racconti. L’avvocato vede il mondo come un etologo, e lo vive come un animale spiato dall’etologo. La sua aristocrazia coincide con una specie nella quale si perde l’io, il nome - la specie degli “Anonimi Professionisti” che sono cresciuti insieme come rette parallele, allevati in una comunità platonica e “condannati a fare ogni cosa” senza fermarsi. Loro le parole e i gesti codificati non devono inseguirli: ci sono nati dentro, al galateo. Non immaginano la vita al condizionale, né affrontano una continua deviazione sugli scambi del mimetismo. Anzi la deviazione, in genere, annuncia la fine: “il destino segnato ci ha tolto l’infanzia, gli unici tra tutti noi che hanno scartato i binari della predestinazione sono morti”.

La conseguenza di questa aristocratica abiura dell’io è che “Non sono affezionato a me stesso, decenni di eleganza amara mi hanno fatto osservare la mia figura da lontano, con la disaffezione che riservo agli altri”. Siamo al paradosso dell’attore, immedesimato e distaccato, come del resto lo sono in qualche modo tutti i personaggi di *Addio vint*. “Volendo sembrare una statua”, dice ancora Panajotti, a cui il passato risale nella mente come un reflusso gastrico, “ero diventato una statua, e non potevo tornare indietro”: il distacco non libera dalla fatalità della recita. Un’altra conseguenza è che “tutte le capacità intellettuali confluiscono nella professionalità”, così che appena si esce dall’ipnosi, e si smette per un attimo d’impersonare la statua del presepe, ci si accorge di essere ogni giorno “meno intelligenti, di aver meno memoria”.

In *Addio vint*, l’avvocato non rappresenta solo la Bologna benestante. È anche il portavoce di chi ha fatto corpo unico con il suo lavoro, e può raccontarlo. Oltre al ruolo descrive dunque le prove attraversate, le ordalie del tribunale. E qui c’imbattiamo in una forma mentis e in un rapporto con l’ambiente abbastanza tipici dei personaggi di Ghazvinizadeh, anche di quelli della precedente raccolta *I cosmonauti*. Come il loro autore, che è stato per vent’anni allenatore - e dunque maestro, oratore, psicologo - queste figure rivelano una vocazione pedagogica e in senso lato registica che è l’altra faccia della loro solitudine. Gestiscono uomini, s’impegnano in partite e sfide. Nel mondo, e anche nelle relazioni più intime, scorgono un ambiguo teatro di burattini, uno schema di gioco, un atlante geopolitico. Allo stesso modo interpretano il proprio funzionamento. Per domarsi, come tentano di domare la realtà che li circonda, devono allenare prima di tutto sé stessi, regolarsi e amministrarsi come un meccanismo o una zona di guerra che rischiano continuamente di esplodere o d’implodere. Se Panajotti non festeggia le vittorie processuali è perché la festa si tradurrebbe subito in un’euforia dolorosa, nella vertigine di chi si sporge sul vuoto o attira un fulmine da hybris. Bisogna scongiurarla, invece - scaricarla in una distrazione. Persino alla riunione del sabato sera, il premio per cui ha combattuto, quando gli altri Anonimi Professionisti gli chiedono com’è andata si limita a far capire con un cenno impercettibile “che anche quella volta il lupo aveva colpito”.

L’efficienza va trattata come un pareggio, da cui si deve impedire che sgorghi una felicità impudica. Vincere significa appena mantenersi nei binari. La sconfitta, al contrario, esiste davvero, e con lo scarto evoca subito il niente e la morte: “mi faceva sentire di non esser più degno di nulla”. Al posto delle voci, della musica o della televisione, per i propri esorcismi l’avvocato usa certe pagine di giornale o i titoli dei bouquinisti. E mentre vaga in cerca del rito adeguato, i piccoli cambiamenti di scenario tra piazza Cavour e via Pescherie Vecchie si traducono in sbalzi decisivi sul termometro della nevrosi. Anche qui, nella sua maniera esplicita, Panajotti illustra una legge valida lungo l’intero libro: “Il vento e la luce determinano i pensieri, come i meridiani e i paralleli; io sono quello che sono perché sono bolognese”. L’identificazione è anche geografica. Ci si arrende a un viale come a un milieu: “La città esiste, non esiste la felicità”.

Ghazvinizadeh lascia cadere sulla pagina i nomi maiuscoli di luoghi e insegne quasi fossero formule magiche. Nella loro precarietà prosaica, sono tutti leggendari quanto il salone orientale di *Boedo*. Ma al tempo stesso, le frasi che li collegano come punti su una mappa somigliano a una secca diagnosi, alla rilevazione di un geografo. Difficilmente si troverà un ritratto così sintetico e insieme così minuzioso e fedele di Bologna, dei suoi climi e delle sue stratificazioni socio-urbanistiche. Questa fedeltà dipende in parte da uno straniamento analogo a quello sperimentato dai protagonisti.

La conoscenza dei rioni “per osmosi” elimina il pittoresco. L’occhio si rifà limpido, e negli scorci stranoti ritaglia inquadrature che potrebbero appartenere a enclave di città mai viste. È l’occhio di chi sorprende un luogo dove *non si somiglia*. Ma lo straniamento, e l’aura di leggenda, emanano anche dalla diretta evocazione di mondi lontani. Il primo racconto, in cui come nel secondo compare un campo da calcio espropriato, è intitolato a uno stadio di Buenos Aires dalla storia epica. Più volte, poi, si citano le ambientazioni di un cinema esotico. Se lo spazio è ciò che rimane quando il tempo non ha una forma - o quando, come per l’avvocato, ne ha acquisita una così rigida da sparirvi dentro - si capisce perché il medium che per sua natura spazializza il tempo sia un riferimento cruciale. Cinematografici non sono tanto i racconti, ma i modi vivere che descrivono. I film veri o inventati di cui si riportano le sequenze sembrano il correlativo di un cinema mentale che induce a percepire anche il mondo esterno come un ronzio di pellicola, una proiezione irreale e sinistra.

Forse però le liturgie mimetiche a cui si consegnano i personaggi, o meglio le ombre cinesi di personaggi rimasti al di là della pagina, ricordano soprattutto la logica di quel film interattivo che è il videogioco. Questi manichini con l’anima, tra i quali circola un’aria di famiglia più forte di quella che può darsi tra figure a tuttotondo, sfuggono al tormento di una realtà destrutturata replicando passivamente una parte, ma poi faticano a uscire dal meccanismo della “coazione a ripetere”. L’angoscia conduce allo sforzo di controllo, lo sforzo a una razionalizzazione ossessiva, e l’ossessione a una nuova angoscia molto simile al panico. Si va su di giri nell’immobilità, si perde il contatto con sé stessi e con l’ambiente in una liscia allucinazione. Così immagino le persone che malgrado la nausea restano giorni ipnotizzate davanti a uno schermo, temendo di non avvertire il momento in cui staranno per accasciarsi.

Più che raccontare l'immedesimazione, Ghazvinizadeh ci descrive quindi gli automatismi ingannevoli che la producono. Si guarda un passante, poniamo un netturbino, ed ecco che si comincia a *farlo*. Poi però ci si rende conto che il vero netturbino non vive "da netturbino": chissà cosa immagina, lui che lo *è*… Analogamente, finita l'epoca borghese dei Professionisti, avere di fronte a sé un binario da avvocato non significa essere un Professionista ma soltanto immaginarselo, anzi esaurire tutto nell'immaginazione come l'erede di Panajotti, che fugge da responsabilità oramai senza contropartita, e che fuggendo usa gli amici non più Anonimi come ostaggi per coprirsi. Dal padre, questo erede ha assorbito il "letargo della volontà". Solo che per lui è un punto di partenza, non l'esito dello studio. Osservandolo, l'avvocato è deluso come lo è Oliviero davanti a Massimiliano. "Non lo immagino mai mentre fa qualcosa, a forza di essere intelligente è diventato più stupido, la sua stupidità è disadattamento, è attaccamento, ha preso dalla madre", annota scientificamente. Adesso uscire dai binari non vuol più dire offrirsi alla morte ma mostrarsi incapaci di diventare individui compiuti, separati, e dunque di formare con gli altri una comunità. In una parola, vuol dire non saper vivere. Il mimetismo si fa arbitrario e coatto. Quando ci si è immersi, non si riesce più a vedersi con chiarezza. Di qui la paura di scivolare in una parte senza potersela scrollare di dosso, o d'imboccare una strada folle all'improvviso, senza una ragione. È un sentimento caratteristico di tutte le situazioni nelle quali manca un *ordine*: infatti durante la guerra lo ha provato anche l'ex soldato della Foscherara, che dopo essere passato ai partigiani ha temuto di ribellarsi anche ai ribelli e di comportarsi da spia, come se il suo io potesse davvero essere un altro secondo per secondo.

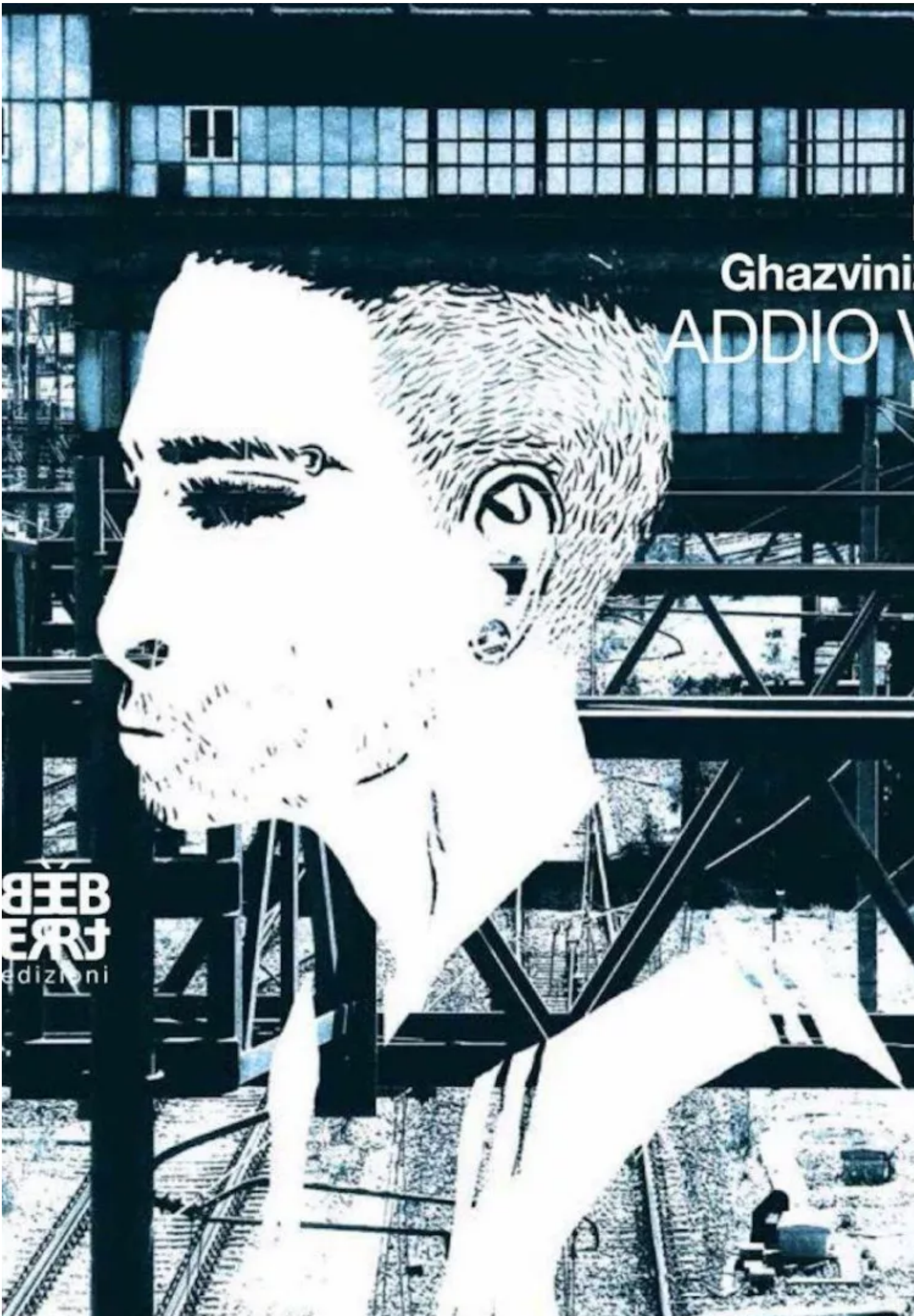
In certi casi, insomma, non si può sapere dove andrà a parare l'identificazione. Non è facile distinguere la tattica di sopravvivenza dalla strategia autodistruttiva. Che intervallo c'è tra il pensiero, l'ossessione e l'azione? Non sapendo rispondere, alcuni dei protagonisti di *Addio vint* si allenano con prudenza. Vivono come nomadi in casa propria, e rimangono isolati dal contesto come lo Zidane che in un memorabile schizzo di *Dare a Cesare* "mentre giocava, sembrava sempre avesse il cappotto addosso, con il bavero alzato". Si guadagnano così quel torpore vigile che è reso benissimo dalle tavole malinconiche di Bruno, dove ingranaggi e figure, luoghi e tecniche s'intersecano alludendo a distanze siderali. L'isolamento arriva qua e là fino alla fobia della contaminazione, a una maniacalità anale il cui complemento è però una straordinaria delicatezza nel custodire il nucleo vulnerabile del prossimo. Uno dei temi che più commuovono, in questo libro scritto da un autore pudico almeno quanto radicale, è quello del pudore con cui si storna lo sguardo dagli altri quando sono indifesi, e del pudore per cui si cerca fino all'ultimo di stornare lo sguardo degli altri da sé. Nel quarto racconto il vecchio ripete che solo la morte – ovvero l'attimo della vita nel quale non ci si può controllare, dare un contegno - permetterà al mondo di penetrare le sue stanze: "Una notte sarò in dormiveglia sul mio divano, con la finestra aperta in piena estate, davanti al televisore mi sognerò i canali periferici, mi sognerò di non poter tornare indietro fino a Rai Uno. Si sentirà arrivare dalle grandi arterie l'ambulanza che entrerà nel cortile e i paramedici sfonderanno la porta. Le luci inonderanno l'isolato, si sentirà anche un'altra ambulanza da lontano, ma quella andrà da un'altra parte. Mi porteranno fuori con un tubo in bocca, aprendo il portone con la lettiga, l'ambulanza mi aspetterà aperta, mi porteranno al Bellaria e per la prima volta i vicini vedranno, da dentro, la mia casa".

Questi pezzi, lo si sarà capito, tendono a scavalcare il dilemma su "raccontare o descrivere". Come nella vita delle sue ombre, anche nella scrittura di Ghazvinizadeh azioni, constatazioni e macchie di colore si giustappongono con un effetto di catena e domino: sembrano scaturire l'una dall'altra in una sequenza che dà un'illusione di fatalità. Il resoconto scarno, tenuto tra i paletti da slalom di virgole invasive e lievemente ansiogene, coincide con un'elegia a bocca chiusa - un pathos trattenuto come i trionfi di Panajotti. Il cursus da prosa ritmica, incastonata di versi, veicola una scabra passione concettuale, anzi aforistica. Questa scrittura è il frutto di un'esperienza fatta di pezzi che raramente si trovano combinati insieme come nella figura dell'autore. Poeta e narratore strofico con la vocazione dell'antropologo e dell'urbanista,

Ghazvinizadeh non viene dalla letteratura, non la ama, non la segue. Ma siccome ha ragionato molto e con sottigliezza sui massimi sistemi e sui minimi, diabolici dettagli di realtà diversissime tra loro, nelle impalcature della sua prosa ci rimette spontaneamente di fronte ad alcuni luoghi fondamentali della cultura moderna. Al di là di certo *silenzioso*, perentorio oggettivismo stilistico, che fa quasi pensare a Handke, i problemi di questo scrittore non letterato sono a volte i problemi della letteratura più letterata e quindi lontana da lui, magari perfino di quella proustiana. Insistendo sul ruolo fantastico di nomi e toponimi, ad esempio, Ghazvinizadeh analizza acutamente le maniere in cui mistifichiamo la nostra identità fino a dimenticarci della mistificazione - le forme in cui l'immaginazione disloca tempi e luoghi, e in cui i tempi e i luoghi modificano a ogni istante il passato e il presente. Ma soprattutto spiega benissimo come accade che mentre una nuova luce spaziotemporale ci piove addosso, trascinando con sé tutti i contorni, la nostra testa continua a misurare mondi che non esistono più. La sapienza di questo autore è quella di chi ha riflettuto camminando a lungo, almeno quanto i suoi personaggi, e ha poi bruciato tutte le scorie "intime" delle riflessioni - oltre che di apprendistati meno solitari - per ottenere un'opera dal corpo agile e spigoloso come il suo.

Ma appunto perché sono terre emerse su un mare profondo, le poche pagine dell'opera bastano a evocare intorno al loro scheletro la carne di un romanzo arioso, di una memoria vastissima. Ne risulta una originalità di sguardo che non teme confronti. Come la raccolta precedente, rispetto alla quale presenta un segno più sicuro, *Addio vint* non somiglia davvero a niente. "Mi sembra bello, ma me lo spieghi? Cos'è esattamente?", mi disse un amico critico quando gli mandai *I cosmonauti*. Eppure non era un libro oscuro. Poteva esserlo solo per chi avesse subito bisogno di riportarlo a un filone - magari proprio a un filone *oscuro*, o al contrario limpido e holdeniano, ma comunque autorizzato. E in effetti il critico cercava invano appigli manualistici, strizzate d'occhio editoriali, esagerazioni che come dalla buca del suggeritore gli gridassero "visto da dove vengo? visto dove voglio andare a parare?". Non trovava, insomma, nulla di tutto ciò che alimenta la patologia ermeneutica chiamata da Guido Morselli "culturalismo". Anche questa assenza testimonia l'onestà dello scrittore. Ghazvinizadeh ci ricorda che le questioni di letteratura, quando sono serie, non sono mai questioni di letteratura; e anziché urlarcelo ostentando di emigrare in un altrove "antiletterario", che ovviamente non potrebbe che dare frutti di cattiva retorica, ce lo mostra con un esemplare della migliore letteratura italiana di oggi. Non tenti di rifugiarsi nel già conosciuto, il lettore di *Addio vint*. Si distacchi dalla ricerca coatta di sigle, come Ghazvinizadeh ha staccato da sé i meccanismi imitativi per rappresentarli attraverso i suoi quattro tableaux. Apra la raccolta, accetti il vuoto bibliografico, e verrà ripagato da re.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO


Ghazvini
ADDIO
edizioni