

Il caso Camon tra realismo, impegno e postmoderno

Agnese Macori

1. Perché Camon

Tra luglio 2020 e febbraio 2021 Garzanti, storica casa editrice di Ferdinando Camon, ha ripubblicato nella collana «Gli elefanti» ben quattro suoi romanzi: *Il quinto stato* (1970), *Un altare per la madre* (1978), *La malattia chiamata uomo* (1981) e *La mia stirpe* (2012). Se a ciò si aggiunge la ripubblicazione, sempre nel 2020, del *Canto delle balene* (1989) da parte della piccola casa editrice Hacca, inizia a farsi strada il sospetto che questo interesse per Camon – a cui peraltro nel 2016 è stato assegnato il premio Campiello alla carriera – sia sintomatico di una consonanza della sua produzione romanzesca con alcune tendenze della narrativa contemporanea. L'interrogativo che si pone di fronte al dato di fatto editoriale è duplice: perché ripubblicare Camon oggi? E perché dare priorità a *questi* romanzi?

Tra i quattro testi ripubblicati da Garzanti rientrano le due opere liminari dell'autore: la prima e l'ultima (a oggi) sue prove romanzesche, estremi di una parabola narrativa lunga più di quarant'anni. Tuttavia, se *Il quinto stato* e *La mia stirpe* sono stati scelti proprio per delimitare cronologicamente la produzione di Camon, e la ristampa di *Un altare per la madre*, vincitore del premio Strega nel 1978, è stata dettata da questioni di canone, resta da comprendere quali siano state le ragioni che hanno spinto a prediligere, o almeno, a privilegiare cronologicamente, *La malattia chiamata uomo* agli altri romanzi pubblicati negli anni Settanta e Ottanta.

Limitando il campo d'indagine ai primi due decenni della produzione di Camon, ciò che emerge dalle recenti ristampe è il tentativo di rendere conto di un percorso narrativo peculiare, in cui hanno trovato spazio romanzi apparentemente molto distanti tra loro, nelle forme e nei temi. I libri a oggi ristampati, infatti, coprono la quasi interezza dei «Cicli» in cui Camon ha suddiviso la sua opera: *Il quinto stato* e *Un altare per la madre* fanno parte del «Ciclo degli ultimi», *La malattia chiamata uomo* del «Ciclo della famiglia», mentre *Il canto delle balene* è il romanzo inaugurale del

«Ciclo della coppia». Se si esclude il «Ciclo degli ultimi», aperto dallo scrittore alla fine degli anni Novanta, e quindi cronologicamente eccentrico, si nota un'unica assenza: il «Ciclo del terrore». La difficoltà nel riproporre oggi un romanzo come *Occidente*, che, uscito nel 1975, racconta il terrorismo nero della Padova di quegli anni, è da ricercare proprio nelle sue forti implicazioni politiche, peraltro filtrate dalla focalizzazione di un personaggio della destra più estrema e violenta. In realtà, se in *Occidente* l'intento di denuncia è palese e dichiarato, l'urgenza documentaria e testimoniale è il fondamento da cui muove l'intera produzione di Camon, inclusi – si vedrà – quei romanzi apparentemente focalizzati sull'indagine psicologica di un singolo personaggio.

È questa posizione adottata da Camon, per cui compito dello scrittore è quello di testimoniare e di scuotere le coscienze dei cittadini, a rappresentare la ragione della sua attualità oggi. Costante in tutta la sua produzione è infatti l'insistenza, soprattutto in sede paratestuale, sulla veridicità di quanto narrato: «Tengo a precisare altresì che lo sfondo sociale del romanzo è vero fino al dettaglio, e che quanto è qui scritto è sostanzialmente reale». Queste parole, che accompagnano tutte le edizioni del *Quinto stato*, si ripetono sostanzialmente identiche nella «Confessione» posta in conclusione a *La mia stirpe*: «Tutti i nomi sono di fantasia, ho inventato e adattato alcuni aneddoti, e ho giocato con le date e le età. Ma non con il resto. È il resto che conta».¹ Il filo rosso che lega l'intera produzione romanzesca di Camon è questa costante e ossessiva rivendicazione di aderenza al reale, al dato di fatto oggettivo ed extraletterario.

Proprio in una simile pretesa di realismo deve essere ricercata la consonanza di Camon con alcune linee di tendenza evidenziabili nella narrativa contemporanea. Negli ultimi anni è stato infatti da più parti messo in luce un progressivo ritorno al reale del romanzo italiano: nello specifico, i lavori di Donnarumma, Simonetti e Tirinanzi De Medici sono concordi nel delineare un quadro in cui la direzione sembra essere quella di un «ritorno alla realtà».² In particolare è significativo il bisogno, messo in luce da Donnarumma, «di attestare che quello che leggiamo o vediamo si ispira a, o mette in forma, qualcosa che è realmente accaduto».³ E se quest'ansia di tenere nettamente separati il dominio del vero e quello del falso sembra non solo

Il caso Camon
tra realismo,
impegno e
postmoderno

1 F. Camon, «Avvertenza», in Id., *Il quinto stato*, Garzanti, Milano 1970; e Id., «Confessione», in Id., *La mia stirpe*, Garzanti, Milano 2012.

2 Cfr. R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, il Mulino, Bologna 2014; G. Simonetti, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, il Mulino, Bologna 2018; e C. Tirinanzi de Medici, *Il romanzo italiano contemporaneo. Dagli anni Settanta a oggi*, Carocci, Roma 2018. Intorno all'idea, posta sotto forma interrogativa, di un «Ritorno alla realtà» si è articolato il dibattito aperto dal n. 57 di «Allegoria» (Cfr. *Ritorno alla realtà? Narrativa e cinema alla fine del post-moderno*, a cura di R. Donnarumma, G. Policastro, G. Taviani, in «Allegoria», 57, 2008, pp 7-95).

3 Donnarumma, *Ipermodernità*, cit. p. 210.

negare, ma addirittura ignorare il principio dell'autonomia dell'arte, Camon anche in questo si scopre essere assolutamente attuale: la funzione in prima istanza strumentale della parola letteraria essendo il fondamento da cui muove l'intera sua produzione. Rivelatoria in questo senso è la prefazione al volume *I romanzi della pianura*, in cui, nel 1988, Garzanti raccoglieva *Il quinto stato* e *La vita eterna*, romanzi animati, riconosce lo scrittore, dal «desiderio di rendere accessibili quelle storie – nate nella campagna veneta – anche a chi della campagna veneta [...] non sapesse niente», desiderio che ammette essere «pedagogico e “morale” e assai poco “letterario”». ⁴

La transitività della scrittura, per cui – per dirla con le parole dell'autore – «un corretto uso storiografico della letteratura è quello che non solo misura la rispondenza della letteratura ai fatti, come letteratura che contesta se stessa, ma anche come rispondenza dei fatti alla letteratura», non è solo programmaticamente teorizzata da Camon, ma trova effettivo riscontro in alcuni episodi legati alla pubblicazione della *Vita eterna* e di *Occidente*, non a caso i due romanzi in cui l'intento documentario e testimoniale costituisce il motivo profondo della narrazione. ⁵ Infatti, *La vita eterna* ebbe un notevole successo in Germania, portando all'istituzione di un processo contro il comandante delle SS le cui efferatezze costituiscono uno dei nuclei centrali del romanzo, mentre alcune pagine di *Occidente* figuravano come prove a carico dell'accusa nel processo per la strage di Bologna. ⁶ È questa una postura che può risultare senz'altro familiare oggi, in un momento in cui torna a manifestarsi l'esigenza di ricostruire un'immagine di intellettuale impegnato, o perlomeno partecipe in varia misura alla vita pubblica. ⁷

Occorre tuttavia ricordare, con Simonetti, che il «massiccio ricorso a strategie di autenticazione», evidenziabile all'incirca dai primi anni Duemila, ha rappresentato uno scarto rispetto alla letteratura degli anni Settanta e Ottanta, in cui «un buon numero di scrittori italiani importanti o rappresentativi esibiva nelle proprie opere un congruo repertorio di marche di de-realizzazione, mascheramento ed esotismo esplicito». ⁸ Se dunque oggi numerosi aspetti della narrativa di Camon sembrano essere in linea con le tendenze dominanti, appare evidente come, al contrario, negli anni Settanta e Ottanta egli abbia dovuto scontare una posizione inattuale, o comunque minoritaria all'interno del campo letterario.

4 F. Camon, *Prefazione a Romanzi della pianura. Il quinto stato, La vita eterna*, Garzanti, Milano 1988, pp. 10-11.

5 Id., *Il mestiere di scrittore*, Garzanti, Milano 1973, p. 9.

6 Cfr. Id., *Pourquoi écrivez-vous? 400 écrivains répondent* [1985], éd. J.-F. Fogel, D. Rondeau, Librairie Générale Française, Paris 1988, pp. 247-248; e. E. Zanardo, *Intervista a Ferdinando Camon*, Esedra, Padova 2007, pp. 461-471.

7 Cfr. Donnarumma, *Ipermodernità*, cit. p. 108; e Simonetti, *La letteratura circostante*, cit. p. 89.

8 Simonetti, *La letteratura circostante*, cit. p. 90.

2. Un esordio: tra Verga e il neorealismo

Prima ancora che all'esordio narrativo, per comprendere la posizione di Camon all'interno del panorama letterario italiano del secondo Novecento occorre guardare alla sua produzione critica. Tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta, infatti, lo scrittore ha pubblicato due raccolte di conversazioni critiche con gli autori: *Il mestiere di poeta* e *Il mestiere di scrittore*.⁹ Il volume dedicato ai narratori è, fin dalla selezione degli interlocutori, illuminante circa la tradizione a cui Camon guarda: Moravia, Pratolini, Bassani, Cassola, Pasolini, Volponi, Ottieri, Roversi e Calvino. Fare riferimento nel 1973 a questo canone, ignorando – con gesto consapevolmente o inconsapevolmente polemico – gli esiti romanzeschi successivi al fatidico 1963 (per citare solo gli esempi più significativi, e solo quelli pubblicati nel 1963: *Capriccio italiano*, *La cognizione del dolore*, *Fratelli d'Italia*, *La ferita dell'aprile*), significava collocarsi ancora inequivocabilmente nel solco di un neorealismo non più egemone da almeno un decennio.

La produzione romanzesca di Camon conferma questa prima impressione. *Il quinto stato*, pubblicato nel 1970 dopo una lunga e sofferta stesura durata più di cinque anni, è, nella scelta del tema e nell'uso della lingua, ancora avvicicabile ai romanzi neorealisti del secondo dopoguerra. Facendo riferimento alla nota definizione proposta da Calvino nella «Prefazione» del 1964 a *Il sentiero dei nidi di ragno*, per cui il neorealismo fu «un insieme di voci, in gran parte periferiche, una molteplice scoperta delle diverse Italie, anche – o specialmente – delle Italie fino allora più inedite per la letteratura» in cui «il linguaggio, lo stile, e il ritmo avevano tanta importanza» soprattutto in quanto marcavano la distanza dal naturalismo, si può senz'altro affermare che *Il quinto stato* possiede tutti i requisiti per essere considerato un romanzo neorealista pubblicato fuori tempo massimo.¹⁰

Se l'argomento del romanzo – la miseria, le credenze, gli usi del Veneto contadino – è da ascrivere pacificamente a quella specifica tradizione letteraria, occorrerà invece soffermarsi brevemente sulle scelte stilistiche e linguistiche per comprendere la postura adottata da Camon nei confronti della materia trattata. Il primo aspetto da sottolineare è l'ambiguità del punto di vista dell'istanza narrativa principale che da un lato ostenta la sua aderenza alla mentalità borghese, di cui adotta il linguaggio e i riferimenti culturali, ma che allo stesso tempo rivendica – con atteggiamento ambivalente – di avere fatto parte di quel mondo contadino di cui si appresta a raccontare.¹¹ L'incipit del romanzo è illuminante circa la funzione della voce narrante:

Il caso Camon
tra realismo,
impegno e
postmoderno

9 F. Camon., *Il mestiere di poeta. Autoritratti critici di poeti*, Lerici, Milano 1965; e Id., *Il mestiere di scrittore*, cit.

10 I. Calvino, *Prefazione*, 1964, in Id., *Romanzi e racconti*, a cura di M. Barenghi, C. Milanini, Mondadori, Milano 1991, vol. 1, pp. 1187-1188.

11 Cfr. R. Liucci, *Ferdinando Camon*, in «Belfagor», 5, settembre 2000, pp. 545-560: p. 548.

Il mio è un grande paese ma le case son poche e fuori strada e non ci conosciamo l'un l'altro, anzi i pescatori che abitano a Sud, dove il fiume senza argini dilaga sui campi e forma un mare in anticipo, quelli nessuno sapeva che esistessero perché non si erano mai mostrati al sole e li ho scoperti io in una delle mie ricognizioni, spingendomi in vie diverse dal solito.¹²

Fin dalle prime parole il focus viene posto su una comunità – il paese – di cui il narratore dichiara di fare parte, attraverso l'uso dell'aggettivo possessivo *mio* e della prima persona plurale. Eppure la voce narrante non si lascia assorbire dalla coralità, e anzi rivendica con forza la sua autonomia e il suo valore testimoniale: se il lettore può venire a conoscenza dell'esistenza dei pescatori che abitano a sud, è solo grazie alle esplorazioni del narratore.

In secondo luogo si noti che Camon riesce a ottenere l'effetto di mimesi del linguaggio parlato dalla sua gente non tanto con inserti dialettali – rarissimi – quanto con una prosa che procede per accumulazione, «come se tutte le storie fossero contemporanee».¹³ Alla lingua media e borghese (seppur non letterariamente connotata) del narratore, si contrappongono, spesso attraverso l'indiretto libero, inserti gergali o fortemente colloquiali tipici dell'universo contadino.¹⁴ Anche l'uso sporadico del dialetto, più che a intenti mimetici, risponde a un gusto espressionistico, con esiti che sfociano intenzionalmente nel grottesco e nel parodico:

Per evitare tutti questi dispetti non c'è altro da fare che accontentare i morti in tutto e per tutto [...] e dire ogni tanto «Toh, Jijeto gà la boca storta come 'l poro Jijo», oppure: «Toh, la Jijeta diventa orba come la pora Jija» e di lì a qualche anno: «Toh, Jijeto gà le coliche al fegato come 'l poro Jijo», oppure: «Toh, la Jijeta diventa goba come la pora Jija», e di lì a qualche anno: «Toh, la Jijeta resta da sposare come la pora Jija».¹⁵

Questa doppia appartenenza di classe dell'autore ha come esito la formazione di quella *koiné* linguistica messa in luce da Pasolini nella prefazione alla prima edizione del romanzo, incentrata sull'idea che la contaminazione in Camon abbia luogo non già tra il dialetto e la lingua letteraria, ma tra il dialetto e la lingua delle «cattive scuole tecniche» e quindi, dal punto di vista sociale, «tra l'autore di oggi, venuto a far parte della classe borghese – che usa parole privilegiate come “praticamente” e “ovvio” – e l'autore di ieri,

12 F. Camon, *Il quinto stato*, in Id., *Romanzi della pianura*, cit., p. 17.

13 C. De Michelis, *Ferdinando Camon*, in «Studi Novecenteschi», 29, 1985, pp. 7-35: p. 17.

14 Si prenda ad esempio: «e quelli sbalorditi e babbei saltarono via dalle biciclette ché non sapevano dove si fossero e intanto le prendevano come cucchi di santa ragione, e le loro biciclette volavano nel fiume che li è fondo, finchè dietro front! se ne tornarono di galoppo con le mani sulla testa per ripararsi dalle sassate» (Camon, *Il quinto stato*, cit., p. 32) o «E ogni volta che mio padre per scherzo spande la voce che El Trezzento è in vendita calano giù i mediatori in bicicletta da tutti i paesi vicini con pronte offerte in denaro e in natura e con proposte per i vari baratti e scambi. Come per esempio: noi diamo El Trezzento e i fratelli Macachi ci danno una borlina bastarda che fa più latte che pisso» (*ivi*, p. 61).

15 *Ivi*, p. 104.

povero ragazzo contadino che usava umili parole come “bo” (bue)». ¹⁶ Pasolini, per chiarire il suo discorso, opponeva a Camon l'esempio classico di Verga, in cui la contaminazione linguistica tra due mondi sociali lontani è condotta da una voce narrante appartenente all'élite culturale, che abbassa il suo dettato per mimare la parlata dialettale dei personaggi. Lo stesso confronto è stato portato avanti da Luigi Baldacci, il quale, pur riconoscendo un'influenza di Verga sulla narrativa di Camon – nella misura in cui anche lui «per trasmettere l'idea di una vita, di una realtà quali sono state, deve trasferirle nella misura dell'arte» – nota che se Verga, provenendo da un mondo completamente altro, poteva illudersi che la poesia risiedesse anche nella più misera quotidianità, Camon è al contrario consapevole che «si tratta di due cose completamente diverse», proprio in quanto non è «il *galantuomo* che parla di un mondo conosciuto in trasferta», ma, al contrario, si confronta con una materia fundamentalmente autobiografica. ¹⁷

Il riferimento verghiano, immediatamente messo in luce dai primi lettori di Camon, apre ad alcune riflessioni che trascendono il dato linguistico e arrivano a interessare l'ideologia profonda sottesa non solo al singolo romanzo, ma all'intera produzione dello scrittore veneto. Ciò che colpisce, in uno scrittore che si pone programmaticamente in continuità con l'idea vittoriniana di letteratura come progettazione, è l'assoluta mancanza di una prospettiva propositiva a sorreggere l'impianto romanzesco. La miseria del mondo contadino è descritta con ferocia, ma non è mai indicata una via d'uscita, se non quella dell'inurbamento che progressivamente avrebbe condotto alla dissoluzione di quella medesima civiltà. Manca qualsiasi tentativo di denuncia positiva in quanto non esistono responsabili per la povertà atavica di una classe sociale, o meglio: se colpevoli ci sono, questi vanno ricercati nella notte dei tempi, nel momento in cui la storia si è bloccata ha iniziato a ripresentarsi sempre uguale a sé stessa, secolo dopo secolo. Il pessimismo storico di Camon pervade l'intero romanzo, assumendo la sua forma più icastica nella scena in cui, guardando da dietro un vetro alcuni neonati in un ospedale di campagna, il narratore si accorge che, per un crudele gioco di riflessi, «le espressioni sanguigne e porcine dei padri si sovrappongono come *specchiati sembianti* a i grugni ottusi e maligni dei figli» ¹⁸ suggerendo, con parodistico calco dantesco, l'idea di un destino che si ripete ineluttabilmente uguale a se stesso di generazione in generazione, rendendo impossibile qualsiasi speranza di riscatto. Una simile concezione, deterministica e rassegnata, del destino umano ha davvero ben poco da spartire con la narrativa neorealista del secondo dopoguerra, ed è invece ri-

Il caso Camon
tra realismo,
impegno e
postmoderno

¹⁶ P.P. Pasolini, *Prefazione a Camon, Il quinto stato*, cit.

¹⁷ L. Baldacci, *Prefazione all'autore*, in F. Camon, *Un altare per la madre*, Club degli Editori, Milano 1979, pp. VII-XXVII.

¹⁸ Camon, *Il quinto stato*, cit., p. 90.

conducibile ad alcune tematiche che avevano costituito il nucleo ideologico profondo del verghiano «Ciclo dei vinti», dominato da un pessimismo storico che vedeva la storia bloccata in un'atavica e infrangibile logica di sopraffazione.

Ed è sicuramente al «Ciclo dei vinti» che occorre guardare per comprendere la tendenza di Camon a suddividere la sua produzione, per l'appunto, in cicli tematici, a partire dal «Ciclo degli ultimi» che comprende, oltre al dittico *Il quinto stato* e *La vita eterna*, anche i successivi *Un altare per la madre* (1978) e *Mai visti sole e luna* (1994). Se Verga, nel suo progetto iniziale delineato nella prefazione ai *Malavoglia*, dichiarava di voler seguire «il moto ascendente delle classi sociali», allo stesso modo Camon sposta progressivamente il focus della sua narrazione, adottando – fedele anche in questo al modello verghiano – soluzioni linguistiche di volta in volta differenti, non solo nel dettato dei personaggi, ma anche in quello della voce narrante. Nei romanzi del «Ciclo del terrore», infatti, i protagonisti sono giovani studenti di estrazione borghese che tuttavia rinnegano e si oppongono alla loro classe sociale di origine: l'ambientazione è cittadina, ma ancora periferica, le vicende si svolgono prevalentemente all'esterno, per strada, nei piazzali antistanti le fabbriche, tutt'al più nella sede di qualche radio indipendente o nel retro di oscure librerie. Al contrario, i personaggi che popolano le pagine del «Ciclo della famiglia» e del «Ciclo della coppia» sono uomini e donne della media borghesia cittadina, nevrotici e smarriti, chiusi nelle loro case o, tutt'al più, nello studio del proprio analista. Al passaggio dal mondo contadino agli interni borghesi, da una narrazione corale a una estremamente privata, corrisponde infatti una profonda trasformazione della scrittura di Camon, che abbandona la «prosa fluente, torrentizia, dominata dall'horror vacui», costruita sull'uso massiccio dell'indiretto libero del primo romanzo, per assestarsi su uno stile prevalentemente parattico e dialogico.¹⁹

Si confrontino, ad apertura di pagina, due brani tratti rispettivamente da *Il quinto stato* e *La malattia chiamata uomo*:

Andare a sposarsi con la corriera è una gran comodità ed è un lusso più delle auto, perché le auto passando per le strade incassate non si vedono dai campi sicché la venuta del matrimonio resta mezzo segreta, mentre la corriera è altissima e fa un gran nuvolo di polvere e i suoi vetri mandano vasti bagliori che avvertono quelli che stanno lavorando di qua e di là della strada, col risultato che c'è sempre chi di loro si sente autorizzato a presentarsi al pranzo.²⁰

19 E. Tonani, *Il romanzo in bianco e nero. Ricerche sull'uso degli spazi bianchi e dell'interpunzione nella narrativa italiana dall'Ottocento a oggi*, Franco Cesati, Firenze 2010.

20 Camon, *Il quinto stato*, cit., p. 57.

Non è solo l'impostazione fortemente ipotattica del discorso a colpire, quanto l'insistenza sui nessi causali-finali che mimano una *forma mentis* per cui ogni azione o atteggiamento deve essere giudicato dal punto di vista della sua utilità, e per cui ogni evento o azione si colloca all'interno di una deterministica catena di cause ed effetti.²¹ Di un simile sforzo ermeneutico non rimane traccia nella costruzione sintattica del romanzo del 1981:

Tuttavia non facciamola lunga. Scendiamo a bomba. Se ho parlato dei frati e dei preti è perché c'è un'altra ragione: un frate o un prete mi ha derubato. Fu verso il terzo o quarto mese, un mercoledì notte. Dormivo per un attimo bocconi, e sulla tasca posteriore dei jeans tenevo il portafoglio. Come mai mi fossi girato a pancia in giù non lo so, forse per scaldare meglio le viscere. Mi devo essere addormentato alle porte di Firenze.²²

Dal punto di vista formale, il primo aspetto che emerge è il passaggio da una costruzione ipotattica a un discorso quasi esclusivamente parattico, in cui manca qualsiasi tentativo di profondità: gli enunciati sono giustapposti rinunciando all'istituzione di nessi logici e al tentativo di governare (o quantomeno interpretare) la complessità del reale.

Per descrivere l'evoluzione della produzione dello scrittore tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta è decisamente efficace l'immagine proposta da Saveria Chemotti, secondo cui «la narrativa di Camon sembra procedere per cerchi concentrici, obbedendo a una linea centripeta che dalla periferia delle manifestazioni della storia passata procede gradualmente verso il centro», abbandonando progressivamente una narrazione corale e collettiva per concentrarsi sull'interiorità dell'uomo contemporaneo.²³ Si noti come questa immagine riprenda, pur non citandola esplicitamente, la *mirabile visione* su cui si chiudeva proprio il *Quinto stato*: una città, nelle fantasie del giovane protagonista trasformata in una versione urbana del *Paradiso* dantesco, gerarchicamente strutturata in cerchi concentrici, il cui grado di perfezione cresce quanto più ci si avvicina al Centro, fonte ineffabile di ogni bene e felicità.

3. Dalla campagna alla psicanalisi

A Camon sono però sufficienti pochi anni per giungere alla consapevolezza di quanto quella visione paradisiaca fosse illusoria. Nel 1981, con la pubblicazione di *La malattia chiamata uomo*, lo scrittore è costretto ad ammette-

Il caso Camon
tra realismo,
impegno e
postmoderno

21 Cfr. U. Dotti, *Il mito contadino nel romanzo di Ferdinando Camon*, in *Gli scrittori e la storia. La narrativa dell'Italia unita e le trasformazioni del romanzo (da Verga a oggi)*, Nino Aragno, Torino 2012 pp. 339-351.

22 F. Camon, *La malattia chiamata uomo*, Garzanti, Milano 2008, pp. 41-42.

23 S. Chemotti, *La terra in tasca. Esperienze di scrittura nel Veneto contemporaneo*, Il Poligrafo, Padova 2003, p. 241.

re che al centro, nell'interiorità dell'uomo contemporaneo, risiede sì qualcosa di ineffabile e inattingibile, ma che questo nucleo profondo è fonte inesauribile di angoscia e infelicità. Il romanzo è il racconto di una lunga analisi, o meglio di un transfert andato a buon fine: il fuoco della narrazione è posto infatti sul rapporto terapeutico tra il narratore e il suo analista, scelta tematica che scongiura il rischio di cadere in un eccesso di introspezione e psicologismo. In questo modo Camon si smarca dai due ingombranti antecedenti di Svevo e Berto, il cui modello si intravede però in filigrana, soprattutto nell'intermittente baluginio di uno sguardo ironico, adottato dallo scrittore, stando alle sue dichiarazioni, inconsapevolmente, o *malgré soi*.²⁴ Ancora una volta ciò che preme sottolineare, al di là delle innegabili ascendenze letterarie, è l'assoluta centralità della matrice autobiografica del racconto, ulteriore elemento di contatto di Camon con la narrativa contemporanea, in cui «la mossa più elementare è per molti il ricorso al racconto in prima persona, che autentica il narrato elaborandolo come esperienza personale, di chi parla».²⁵ L'intento testimoniale pervade anche questo romanzo che sembrerebbe non avere più nulla a che vedere con la prima produzione di Camon: eppure, ancora una volta, l'autore avverte la necessità di assicurare al lettore che le vicende narrate sono state da lui vissute in prima persona, insistendo peraltro più volte sul ruolo centrale ricoperto dall'esperienza della psicanalisi nella sua formazione non solo personale, ma soprattutto intellettuale.

Per stemperare l'impressione di un cambiamento schizofrenico, senza soluzione di continuità tra i diversi momenti della produzione dello scrittore, è necessario guardare ai romanzi pubblicati nell'arco di tempo che separa il 1970 del *Quinto stato* dal 1981 della *Malattia chiamata uomo*. Eccezion fatta per *La vita eterna*, che per stile, temi, e vicende redazionali può essere considerato il gemello letterario del *Quinto stato*, i romanzi scritti da Camon negli anni Settanta, *Occidente* e *Un altare per la madre*, sono i passaggi intermedi di un percorso narrativo lineare e coerente, che vede una progressiva contaminazione e ibridazione tra crisi collettive e tare individuali, contaminazione portata avanti con modalità differenti nelle due opere.

Al centro di *Un altare per la madre*, uno dei romanzi recentemente ripubblicati, si trova ancora il mondo contadino con la sua atavica miseria e la sua religiosità superstiziosa («paleocattolicesimo», così lo definisce Ca-

24 «Quando scrivevo questo libro, lo sentivo come pieno di sofferenza, a tratti d'angoscia, perciò sono rimasto sbalordito quando poi, appena è uscito, ho visto che i lettori e i critici lo trovavano divertente o persino comico» (F. Camon, *Nota d'autore alla nuova edizione*, in Id., *La malattia chiamata uomo*, cit., p. 181).

25 Simonetti, *La letteratura circostante*, cit. pp. 94-100. Tra gli esempi citati da Simonetti: *Gomorra* di Saviano, *La scuola cattolica* di Albinati, *Il desiderio di essere come tutti* di Piccolo, *Leggenda privata* di Mari e i primi tre romanzi di Siti: *Scuola di nudo*, *Un dolore normale* e *Troppi paradisi*.

mon), ma il tono della narrazione, condotta ancora una volta in prima persona da un personaggio i cui tratti coincidono con quelli dell'autore, è più rasserenato. Il romanzo, che prende le mosse dal ritorno del protagonista nel piccolo paese della sua infanzia per partecipare al funerale della madre, è una doppia elegia, che celebra al contempo le virtù della donna e la civiltà contadina. Sicuramente la serenità quasi affettuosa del dettato è dovuta al fatto che quella civiltà contadina era nel frattempo scomparsa, rimanendo viva esclusivamente nella memoria di chi ne aveva fatto parte. La morte della madre assume quindi un valore simbolico, ipostatizzazione del venir meno di un intero universo e della sua cultura.

Eppure non si può parlare di intimismo: per quanto la vicenda sia ormai strettamente privata, lo scrittore, rimanendo in questo fedele al pragmatismo della cultura contadina, non indulge mai all'autoauscultazione interiore, o a un'indagine sentimentale dei legami familiari. Il profondo senso di rispetto e di amore nei confronti del mondo delle sue origini può manifestarsi non nell'espressione del proprio commosso sentimento, ma esclusivamente attraverso il lavoro, meglio se duro ed estenuante. Così, se il padre si sobbarca l'impresa solitaria di erigere un altare di rame per ricordare e celebrare la donna morta, al figlio, colto e ormai borghese, non resta che scrivere un libro, pur nella consapevolezza dell'ambiguità del suo gesto, che celebra con la parola un mondo che alla parola non riconosce alcun valore.

Diverso è il caso di *Occidente*, in cui, fin dal titolo, il focus è posto sull'ambiente – e sull'amorfa collettività che lo popola – filtrato però dallo sguardo distorto di una personalità nevrotica e disturbata. In pagine molto efficaci la voce narrante descrive la angosciante frenesia di Padova, caso emblematico ed esemplare di una crisi generalizzata dell'Occidente, in cui la coazione alla banalità quotidiana ha pervaso ogni istante della vita diurna degli uomini, e in cui l'angoscia invade le notti, quando la città si trasforma in un enorme ospedale da cui si levano lamenti disperati.²⁶ Il narratore è, questa volta, eterodiegetico, ma la focalizzazione è quasi sempre centrata su Franco, giovane capo di un gruppo neonazista, malcelata trasposizione letteraria di Franco Freda che appena un anno prima della pubblicazione del romanzo, nel 1974, era stato inserito nell'elenco degli imputati del primo processo per la strage di Piazza Fontana. Proprio nel rapporto tra questo personaggio e il suo ambiente va ricercato il *trait d'union* tra i due momenti della narrativa di Camon. Franco, come accadrà ai personaggi del «Ciclo della famiglia», è tormentato da paralizzanti crisi di angoscia che lo portano a rivolgersi a un

Il caso Camon
tra realismo,
impegno e
postmoderno

26 «La gente esce di casa intruppata, è spuntato il sole, ormai non ha scampo, prende il solito tram e si reca al solito posto, come i soldati di turno in trincea. Leggendo i libri pare che tutti possano ribellarsi. Vivendo là in mezzo si sa che l'unico atteggiamento è l'obbedienza cieca. Tra la sera e l'alba, insomma, nella notte, sta un sonno infelice: la città è triste e di notte soffre come un ospedale. I lamenti sono continui e chi sta vegliando non se ne turba» (F. Camon, *Occidente*, Garzanti, Milano 1975, p. 101).

analista, salvo però rinunciare immediatamente alla prospettiva di intraprendere un percorso terapeutico. Questo malessere profondo è infatti vissuto dal protagonista con un'ambivalenza tale da spingerlo a non volersene sinceramente liberare, intravedendovi un segnale di grandezza e di eccezionalità. In un delirante monologo interiore dall'evidente ascendenza nietzschiana (basterebbe la conclusione a dimostrarlo: «Ama il tuo destino: angoscia e potenza sono sorelle») si mostra con chiarezza come per Franco l'angoscia sia il fardello da portare per scontare la superiore consapevolezza su un mondo che gli appare destinato al disfacimento.²⁷ È interessante notare come il personaggio, che si colloca in un contesto fortemente politicizzato e ideologizzato, riconduca il suo disagio a una crisi dei valori, suggerendo implicitamente che anche la sua presa di posizione ideologica, per quanto forte, non sia altro che un velleitario tentativo di reagire non solo alla morte di dio, ma anche di tutti i suoi simulacri moderni. Numerose sono infatti le riflessioni di Franco sulla dissoluzione dei valori, tra cui alcune dure considerazioni circa le istanze di rinnovamento interne alla Chiesa cattolica: «L'ordine morale non è più garantito da nessuno. Ogni dogma è soggetto a riserve», o: «È come se fossimo tutti morti, *siamo* morti. Noi vivevamo per l'eternità: ci hanno tolto l'eternità. Ciò che non è eterno non dura neanche un attimo».²⁸

Questo approccio psicologico, al tempo duramente contestato dalla critica di sinistra che accusava Camon di fare indirettamente il gioco del fascismo, deriva dalla convinzione dell'autore che non sia possibile scindere le ideologie neonaziste dal contesto sociale da cui sono nate e che, quindi, ancorare il protagonista nero «al cattolicesimo e all'Europa» non sia un modo per rendere innocente il neonazista, ma, al contrario, per «colpevolizzare, con lui, tutto il suo mondo».²⁹ Questo legame profondo tra sfera psichica e contesto sociale, che era parso intollerabile al momento della sua prima pubblicazione, rappresenta oggi forse il motivo di maggiore interesse per il romanzo, che può essere riletto – e compreso – facendo riferimento a categorie interpretative di introduzione recente nel campo degli studi sulla letteratura del secondo Novecento. Nello specifico, è possibile sollevare l'ipotesi che *Occidente* sia ascrivibile a quell'insieme di romanzi per i quali si è parlato di neomodernismo. Soprattutto alla luce di alcune riflessioni di Toracca, che ha rimarcato come la riemersione di tratti modernisti nel romanzo italiano degli anni Sessanta e Settanta sia caratterizzata dal fatto che «gli avvenimenti pubblici – i referenti storici ed extraestetici – penetrano nelle zone intime dell'esistenza e colonizzano i contenuti e lo svolgimento della

27 *Ivi*, p. 113.

28 *Ivi*, pp. 131 e 175.

29 F. Camon, *Risposta ai critici di «Occidente»*, in «Quotidiano dei lavoratori», 1 febbraio 1976.

vita psichica», definizione che sembra coniata apposta per cogliere ed esprimere l'essenza profonda di *Occidente*.³⁰

Se riletto alla luce di questi due momenti intermedi, *La malattia chiamata uomo* appare dunque come l'esito quasi necessario di un percorso narrativo in cui sfera pubblica e sfera privata entrano dialetticamente in reciproca frizione. Infatti, anche in questo romanzo nettamente sbilanciato verso l'interiorità, le ragioni delle nevrosi del protagonista non sono da ricercare in qualche trauma individuale, ma in una crisi che ha riguardato un'intera generazione, portando il protagonista a trovarsi senza quei punti di riferimento (la famiglia, la Chiesa, un partito politico in cui riconoscersi) attraverso cui aveva definito la propria identità.³¹ D'altronde la convinzione di Camon è inequivocabile: «Tutte le epoche di crisi sono nevrotiche», ha dichiarato in un'intervista, insistendo in particolare sull'idea che l'uomo del suo tempo (ovvero, degli anni Ottanta) fosse nevrotico in conseguenza di «rivoluzioni necessarie ma fallite».³²

Ma non è questo l'unico aspetto che permette di interpretare la produzione di Camon in prospettiva unitaria. Ciò su cui è necessario insistere è soprattutto la coerenza, per certi aspetti quasi etica, nel voler rappresentare, sempre a partire dall'esperienza autobiografica, l'evoluzione del contesto sociale e culturale. Il fatto è che, nel momento in cui la realtà si trasforma, la letteratura sembra per Camon doversi trasformare di conseguenza: allo stesso modo in cui aveva raccontato il mondo contadino nel momento della sua definitiva dissoluzione e il terrorismo durante gli anni di piombo, così nell'epoca del riflusso e del ritorno al privato la sua narrativa avverte ancora una volta l'esigenza di assumere la realtà a referente privilegiato focalizzando l'attenzione non più su traumi collettivi, ma sulle nevrosi e sulle ansie individuali, facendo della psicanalisi uno strumento ermeneutico per interpretare e raccontare la crisi di un'intera generazione.

Alla luce dello strettissimo rapporto della produzione di Camon con la contemporaneità, appare evidente la necessità allargare il campo di indagine, allo scopo di mettere a confronto il suo percorso narrativo con ciò che in quegli anni stava succedendo in campo letterario, e, prima ancora, con i rivolgimenti che stavano interessando la società e la cultura italiana. È a tal

Il caso Camon
tra realismo,
impegno e
postmoderno

30 T. Toracca, *Il neomodernismo italiano*, in *Il modernismo italiano*, a cura di M. Tortora, Carocci, Roma 2018, p. 219.

31 Si veda la sommaria ricapitolazione dei traumi individuali e generazionali che il protagonista ripercorre tra sé e sé: «Il giorno in cui doveva avere luogo il nostro incontro, ma lui non c'era, richiamava ed esasperava il lutto (mia madre era morta, mio padre era morto, un mio fratello era morto), la perdita (ho perso la natura, ho perso la lingua, ho perso la madre-Chiesa, non ho un partito-padre), la solitudine (le famiglie di oggi non sono più delle famiglie, la moglie è per conto suo, i figli son per conto loro, e adesso lui era via)» (Camon, *La malattia chiamata uomo*, cit., p. 171).

32 G. Imperatori, *Profondo Nord: incontri con Righoni Stern, Tomizza, Sgorlon, Zoderer, Ongaro, Meneghello, Zanzotto, Camon*, Nord-Est, Padova 1988, p. 209.

proposito significativo che *La malattia chiamata uomo* sia stato pubblicato proprio alle soglie degli anni Ottanta, quasi a inaugurare quel periodo che sarebbe poi stato definito del *riflusso*, o del *ritorno al privato*. Dopo un lungo decennio (che si può fare simbolicamente iniziare nel 1968) in cui la dimensione pubblica aveva rappresentato il perno attorno a cui far ruotare anche le esistenze individuali, progressivamente lo scontro politico e sociale si attenua: nell'ottobre del 1980 la marcia dei quarantamila a Torino segna la prima, simbolicamente pesantissima, battuta d'arresto per il movimento operaio; appena un anno dopo una sentenza della cassazione autorizzerà le reti private a trasmettere sull'intero territorio nazionale. Sono due episodi sintomatici di un clima culturale profondamente mutato, in cui la sfera individuale riacquista (o forse, acquista) un'assoluta centralità nell'immaginario collettivo.

Agnese Macori

4. Il postmoderno dei non esordienti: Camon e gli altri

Non è un caso che, anche in campo letterario, gli anni Ottanta siano considerati in modo piuttosto unanime un momento di svolta, in particolare per quanto riguarda la narrativa, mostrando come il percorso di Camon, apparentemente eccentrico rispetto a quello di altri scrittori suoi contemporanei, possa in realtà essere ricondotto a linee generali di tendenza.³³ Per esemplificare questa svolta nel romanzo italiano, è ormai canonizzato il riferimento alla triade costituita da *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, *Il nome della rosa* e *Altri libertini*, tre opere profondamente diverse tra loro ma accomunate dall'essere considerate manifestazioni di un clima culturale ormai pienamente e consapevolmente postmoderno. E, in effetti, muovendo da queste tre opere è possibile enucleare alcune peculiarità del romanzo italiano degli anni Ottanta: la ripresa dei generi, il manierismo citazionista, una concezione tendenzialmente ludica della letteratura, nonché un polemico rifiuto dell'impegno e la conseguente chiusura sul piano del privato. È soprattutto questa centralità della dimensione privata a consentire di interpretare in prospettiva unitaria alcuni dei più significativi esordi dei primissimi anni Ottanta: oltre al già citato Tondelli, De Carlo con *Treno di panna* (1981), Del Giudice con *Lo stadio di Wimbledon* (1983) e Busi con *Seminario sulla gioventù* (1984).

È indubbio che questi romanzi siano sintomatici di un importante mutamento di passo all'interno del panorama letterario italiano, tuttavia, trat-

33 Cfr. S. Tani, *Il romanzo di ritorno. Dal romanzo medio degli anni Sessanta alla giovane narrativa degli anni Ottanta*, Mursia, Milano 1990; A. Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, il Mulino, Bologna 2007, pp. 39-40 e 45-61; Donnarumma, *Ipermodernità*, cit., pp. 25-60; *Il romanzo in Italia*, a cura di G. Alfano, F. de Cristofaro, Carocci, Roma 2018, vol. 4, *Il secondo Novecento*, pp. 22-35; Simonetti, *La letteratura circostante*, cit. pp. 23-25; Tirinanzi De Medici, *Il romanzo italiano contemporaneo*, cit., pp. 51-92.

tandosi – in quattro casi su cinque – di esordi, poco si prestano a una lettura dialettica in grado di rendere conto non solo degli elementi di trasformazione, ma anche di quelli che segnano una continuità tra gli anni Ottanta e i decenni precedenti. Più interessanti, in quest’ottica, sono invece quegli scrittori, appartenenti alla stessa generazione di Camon, che avevano esordito nei primissimi anni Sessanta, e che si presentavano quindi all’appuntamento degli anni Ottanta nel pieno della loro maturità artistica, avendo alle spalle un percorso solido e canonizzato. Volendo dunque privilegiare un discorso dall’impostazione dialettica, può essere utile confrontarsi brevemente con due ulteriori casi di studio: Malerba e Consolo. I due autori, infatti, non solo condividono (tra di loro e con Camon) l’appartenenza generazionale e, con un’oscillazione di un anno, il momento dell’esordio (ancora una volta, significativamente, degli intorni del 1963), ma, soprattutto, l’essere stati oggetti di giudizi ambivalenti e contrastanti circa il rapporto della loro narrativa con il postmoderno. Se infatti, per esempio, Luperini ha individuato in questi autori tratti sintomatici di un progressivo cedimento al postmoderno inteso nel suo senso deteriore, Ferroni ha al contrario indicato proprio in loro due esempi di una «resistenza della letteratura» alle novità del postmodernismo.³⁴ Effettivamente, confrontando i romanzi pubblicati dai due autori negli anni Ottanta con la loro produzione precedente, è forse possibile comprendere come si siano potuti formulare giudizi così polarizzati, tentando al contempo di fornire un’ipotesi interpretativa in grado di rendere conto anche dell’evoluzione della narrativa di Camon.

Nel 1986 Luigi Malerba pubblica *Il pianeta azzurro*. Il romanzo, in questo apparentemente in linea con i tempi, sembrerebbe configurarsi come un giallo, o un *thriller*, salvo poi stravolgere le regole del genere, collocando l’omicidio su cui si indaga per tutto il romanzo nell’epilogo. Un altro aspetto che suggerirebbe una lettura di questo romanzo come esito pacifico del suo tempo è il ricorso al *topos* del manoscritto, che, se già non poteva essere considerato un gesto neutro da Manzoni in poi, dopo l’ironica citazione echiana si era ormai caricato di imprescindibili implicazioni metaletterarie. *Topos* che viene però da Malerba portato al parossismo, in un intreccio vorticoso di voci: estensori di diari, chiosatori e un sedicente autore del romanzo che sta però con un piede nell’universo diegetico e uno in quello extradiegetico. Eppure, anche a fronte dell’adozione di soluzioni riconducibili chiaramente a istanze tipiche del postmoderno, le motivazioni di fondo della narrativa di Malerba restano invariate rispetto alla sua produzione prece-

Il caso Camon
tra realismo,
impegno e
postmoderno

34 In particolare si fa riferimento a R. Luperini, *Rinnovamento e restaurazione del codice narrativo nell’ultimo trentennio: prelievi testuali da Malerba, Consolo, Volponi*, in *I tempi del rinnovamento*. Atti del convegno internazionale *Rinnovamento del codice narrativo in Italia dal 1945 al 1992*, vol. 1, Bulzoni, Roma 1995, pp. 535-548; e G. Ferroni, *Verso una civiltà planetaria (1968-1991)*, in Id., *Storia della letteratura italiana. Il Novecento* [1991], Einaudi Scuola, Milano 2008, pp. 593-730.

dente. Il sovrapporsi di diversi piani narrativi, ottenuto anche grazie al virtuosistico gioco di manoscritti, crea innumerevoli piani di realtà, allo scopo di mostrare che, in fondo, una realtà non esiste. Esattamente come in *Il serpente* (1966) e *Salto mortale* (1968), romanzi che chiaramente risentivano delle sollecitazioni teoriche del «Gruppo 63» di cui Malerba aveva fatto parte, l'urgenza primaria dello scrittore sembra essere quella di denunciare al lettore la natura essenzialmente mistificatrice e ingannevole del romanzo e delle sue velleità mimetiche: non certo un gioco della letteratura su se stessa quanto, piuttosto, un'impetosa autoaccusa.

Anche in *Retablo*, pubblicato da Consolo nel 1987, il lettore si imbatte in un manoscritto. Ma l'immagine del cavalier Clerici costretto, nelle sue peripezie, a redigere il diario del suo viaggio sul verso di una pergamena sul cui recto è raccontata la vicenda a tinte fosche di una fanciulla di nome Rosalia, ha in questo caso la funzione di fornire un'icastica rappresentazione della natura palinsestica – o «palincestuosa» – del gesto letterario. Il romanzo porta infatti alle estreme conseguenze l'abitudine dello scrittore, evidente fin dai primi romanzi, di intrecciare nelle sue opere una fittissima trama di riscritture e citazioni. Sicuramente il gioco citazionistico è anche l'esito di un mutato paradigma teorico di fondo, di un processo epistemologico che – per dirla con le parole di Ceserani – «ha schiacciato e ridotto il “mondo” a testo, lo ha testualizzato, ha interposto fra testo e mondo una serie di intertesti».³⁵ Ma ciò che soprattutto segna uno scarto tra *Retablo* e le precedenti opere di Consolo è la legittimazione dei sentimenti, in particolare di quello amoroso. È lo stesso Consolo ad ammettere che «Fabrizio Clerici è la rivendicazione di quanto l'ideologia politica non poteva comprendere e contemplare: i sentimenti umani».³⁶ Il ritorno al privato non è in alcun modo negato e, anzi, sembra essere accolto dall'autore con un certo sollievo, ma non è mai portato avanti in chiave intimistica o psicologica. Proprio la natura di palinsesto del romanzo fa sì che la rivitalizzazione del motivo amoroso avvenga sotto l'egida dei grandi modelli della tradizione letteraria italiana e non solo: sono chiamati in causa Boiardo, Ariosto, Shakespeare, massimi interpreti di quell'amore che è «inseguimento vano, è inganno e abbaglio, fuga notturna in circolo e infinita, anelito mai sempre inappagato».³⁷ Tuttavia, anche in questo caso, è possibile individuare una linea di continuità con la concezione di letteratura che aveva sotteso la prima produzione dello scrittore: in particolare una concezione etica della parola scritta – a cui peraltro fa gioco l'ambientazione illuministica della vicenda – che muove dal-

35 R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino 1997, p. 37.

36 S. Gentili, *Letteratura, storia e realtà. Conversazione con Vincenzo Consolo*, in «Bollettino di italianistica», 2, 2008, pp. 63-76: p. 73.

37 V. Consolo, *Retablo*, Sellerio, Palermo 1987, p. 34.

la sofferta consapevolezza della priorità della vita, del reale, sulle ragioni dell'arte.

Un aspetto che accomuna *Retablo* e *Il pianeta azzurro* è il moltiplicarsi dei punti di vista: se nel romanzo di Consolo le voci di Isodoro, di Clerici e di Rosalia sono giustapposte orizzontalmente, come tre ante di un polittico, nel *Pianeta azzurro* l'intersezione dei piani si attua in profondità, con istanze narrative di un livello via via superiore che si palesano progressivamente al lettore. Ebbene, il montaggio vorticoso di punti di vista è una delle peculiarità delle *Mosche del capitale*, pubblicato da Volponi nel 1989 dopo una gestazione decennale.³⁸ Nel romanzo, come è noto, la possibilità di prendere la parola è allargata anche agli oggetti, agli animali e alle piante, che non perdono occasione di esprimere il loro punto di vista sulle dinamiche aziendali. Ma nel romanzo di Volponi la polifonia è solo apparente: nessuna voce esprime davvero una singolarità, in quanto ormai ovunque domina il linguaggio pervasivo del potere e del capitale.³⁹ In questo caso il confronto con le soluzioni stilistiche e formali adottate nella prima produzione dell'autore è ancora più lampante in quanto il tema, apparentemente, resta invariato: da *Memoriale* alle *Mosche del capitale* l'industria rimane il fulcro della riflessione di Volponi.⁴⁰ Eppure, la prosa delle *Mosche* non ha più nulla a che vedere con il paranoico e distorto monologo interiore di Albino Saluggia: se questi parlava con le macchie sul muro, lo faceva da una posizione psicologicamente disturbata; al contrario il dialogo tra la luna e il calcolatore – per citare un esempio fra i tanti – proprio nel suo presentarsi come assolutamente normalizzato e non mediato, ottiene un effetto di straniamento attraverso cui viene restituita la trasformazione profonda del mondo industriale a tutti i suoi livelli.

Da questa cursoria ricognizione di alcuni romanzi pubblicati intorno alla metà degli anni Ottanta da autori appartenenti alla medesima generazione di Camon, è possibile individuare una direttrice comune, alla quale lo scrittore veneto non sembra essere estraneo. La tendenza che è possibile mettere in luce è quella di un'adozione di forme e temi nuovi, che rispondono allo spirito dei tempi, innestati però su un substrato letterario invariato rispetto alla produzione precedente.

Considerando la produzione di Camon degli anni Ottanta – non solo *La malattia chiamata uomo*, ma anche il suo corrispettivo femminile *La donna dei fili* – emerge chiaramente come, al di là della chiusura su una dimen-

Il caso Camon
tra realismo,
impegno e
postmoderno

38 Cfr. E. Zinato, *Volponi*, Palumbo, Palermo 2001, p. 89.

39 A tal proposito si veda F. Fortini, *Contro il delirio verbale del potere*, in «L'Indice», 6, 1989; e Luperini, *Rinnovamento e restaurazione del codice narrativo*, cit. p. 546.

40 Per una lettura in chiave unitaria del secondo tempo della narrativa di Volponi, si veda T. Toracca, *Paolo Volponi. «Corporale», «Il pianeta irritable», «Le mosche del capitale»: una trama continua*, Morlacchi Editore, Perugia 2020.

sione intimistica di cui si è già detto, alcuni procedimenti stilistici e formali facciano in qualche modo sistema con i romanzi sopra citati. Innanzi tutto la costante intersezione di diversi livelli di narrazione, attraverso il sovrapporsi e l'alternarsi di istanze narrative eterogenee. Nella *Donna dei fili* la voce del narratore eterodiegetico, che detiene l'assoluto controllo sulla narrazione nel «Prologo», nei tre «Intermezzi» e nell'«Epilogo», cede quasi completamente la parola alla protagonista nel corso dei capitoli dedicati al resoconto delle sedute di analisi, che si configurano quindi come scambi dialogici tra Michela e il dottore. In realtà, nella maggior parte dei casi, il dialogo si trasforma smaccatamente in un lungo monologo interiore esteriorizzato, in cui gli interventi dell'analista sono pressoché inesistenti. Il nucleo centrale del romanzo è quindi essenzialmente orale, coerentemente con la convinzione, più volte espressa nelle pagine del libro, che sia la conversazione, non la scrittura, ad avere il più alto valore epistemologico.⁴¹ Si noti come anche questa predilezione per forme di scrittura in grado di mimare l'oralità sia un tratto che permette di collocare Camon all'interno di un discorso più ampio: si pensi a Parise e Celati, che nei *Sillabari* e nei *Narratori delle pianure* abbandonano il romanzo per dedicarsi a forme brevi, che guardano al modello del racconto orale.

La frammentazione e la parzialità dei punti di vista, unita alla sfiducia nei confronti della parola scritta, è il corrispettivo formale di un indebolimento della nozione di verità (sarà utile ricordare che nel 1983 viene pubblicato *Il pensiero debole*, a cura di Vattimo e Rovatti), indebolimento tematizzato in molti dei romanzi fin qui citati. Dalla sfuggente *Veritas* di *Retablo*, passando per *Il pianeta azzurro*, in cui l'intera costruzione narrativa sembra essere pensata per dimostrare una volta per sempre che «le verità sono centomila, come le falsità», per giungere, ancora una volta, a *La donna dei fili*, in cui anche Camon sembra costretto ad ammettere, attraverso le balbettanti parole di Michela che «la verità è... è un nome collettivo, come la gente».⁴²

L'esito, per uno scrittore che ha fatto della mimesi del reale e di un'interpretazione granitica della nozione di verità i fondamenti etici della sua scrittura, sembrerebbe paradossale. Come conciliare le pretese di un racconto reale e «vero fino al dettaglio», che accompagnavano le prime prove narrative di Camon, con questa apparente deriva relativista? La risposta è la logica conseguenza del discorso condotto sin qui. Proprio la coerenza etica dello scrittore nel voler rappresentare la realtà a lui circostante gli ha imposto, nei suoi romanzi degli anni Ottanta, di ricreare sulla pagina scritta – per

41 Si veda, ad esempio: «Scrivere mette al sicuro, non il parlare. Solo parlare è rischioso» (F. Camon, *La donna dei fili* [1987], Garzanti, Milano 1990, p. 25); «Uno scrive per restare quello che è, fissarlo per sempre, perché è solo. Ma se parla, può essere smentito subito perché c'è un altro che ascolta» (*ivi*, p. 208).

42 *Ivi*, p. 70.

usare le parole di una tra le primissime recensioni a *La malattia chiamata uomo* – un «grande specchio metafisico [che], frantumandosi, si è scomposto in mille specchietti interpretativi». ⁴³ E, infatti, chiuso il decennio, Camon non tarderà a cogliere i primi segnali di un'esigenza di ritorno al reale e, progressivamente, all'impegno politico: con gli anni Novanta si apre infatti il «Ciclo dei primi» (*La terra è di tutti* del 1994 e *La cavallina, la ragazza e il diavolo* del 2004), dedicato al tema dell'immigrazione, in cui «primi» non ha valore sociale, ma indica esclusivamente una priorità cronologica: ovvero i primi rappresentati di una nuova umanità destinata a riempire quell'infimo gradino della piramide sociale lasciato vacante dalla scomparsa della civiltà contadina. Ecco quindi che i primi non sono altro che i nuovi ultimi: Camon, spostando completamente l'oggetto della sua narrazione, riesce nell'arduo intento di portare avanti in maniera coerente il progetto letterario iniziato ormai un quarto di secolo prima.

Da questa panoramica ricognizione della produzione di Camon emerge dunque il profilo di uno scrittore sicuramente peculiare, e per certi versi inattuale rispetto all'epoca e al contesto in cui si è trovato a operare, ma non per questo insensibile alle sollecitazioni provenienti in quegli anni dal campo culturale e letterario. Al contrario, proprio la sua posizione marginale rispetto al canone ne fa un caso di studio ideale per verificare, al di là di qualsiasi preconcetto, la natura e la portata di quel cambiamento di passo che ha interessato la narrativa italiana negli anni Ottanta, privilegiando un'impostazione dialettica in grado di superare l'opposizione binaria tra autori che hanno ceduto al postmoderno e autori che strenuamente vi si sono opposti. Il caso di Camon mostra chiaramente come anche un autore la cui concezione della letteratura è assolutamente aliena da quel ludico disimpegno che una certa vulgata ha imputato al postmoderno sia stato in grado di intercettare un mutato spirito dei tempi, riuscendo a restituirlo sulla pagina scritta, pur non dismettendo mai quei panni di scrittore impegnato che lo rendono attuale.

Il caso Camon
tra realismo,
impegno e
postmoderno

43 G. Bompiani, *Cercando il silenzio perduto*, in «L'Europeo», 30 novembre 1981.