

Labirinti 148



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO
Dipartimento di Lettere e Filosofia

Collana Labirinti n. 148
Direttore: Pietro Taravacci
Segreteria di redazione: Lia Coen
© 2012 Dipartimento di Lettere e Filosofia
Via Tommaso Gar 14 - 38122 TRENTO
Tel. 0461-281722 - Fax 0461 281751
<http://www.unitn.it/dslf/publicazioni>
e-mail: editoria@lett.unitn.it

ISBN 978-88-8443-461-6
Finito di stampare nel mese di dicembre 2012
presso la Tipografia Editrice TEMI (TN)

PRO E CONTRO LA TRAMA

a cura di

Walter Nardon e Carlo Tirinanzi De Medici

Università degli Studi di Trento
Dipartimento di Lettere e Filosofia

COMITATO SCIENTIFICO

Pietro Taravacci (coordinatore)
Università degli Studi di Trento

Andrea Comboni
Università degli Studi di Trento

Paolo Tamassia
Università degli Studi di Trento

Il presente volume è stato sottoposto a procedimento di *peer review*.

SOMMARIO

<i>Introduzione</i> di Walter Nardon	7
GIANNI CELATI, La libertà della narrazione	17
MASSIMO RIZZANTE, Con Goytisolo e gli altri a Djemaa el-Fna	31
WALTER NARDON, La resistenza di una trama	37
CARLO TIRINANZI DE MEDICI, Alcuni tipi di trama nel romanzo: alberi, strade, cascate e sistemi solari	51
ANDREA INGLESE, Gli ideali della letteratura moderna e la strategia dell'inventario	77
LAKIS PROGUIDIS, Telemaco, Pantagruelle e il gigante Chalbroth. Con una nota teorica	97
GIORGIO VASTA, La colonna di destra di Repubblica.it	105
SIMONA CARRETTA, Superare il <i>plot</i> tradizionale: l'adozione delle forme musicali nel romanzo contemporaneo	111
WADA TADAHIKO, Voci che si incrociano: e la trama?	121
DARIA BIAGI, «Sciagé la dama». Tempo e intreccio in <i>Horcynus Orca</i>	131

STEFANO ZANGRANDO, Trama, struttura, forma. Tre autrici tedesche contemporanee	153
MIGUEL GALLEGRO ROCA, La tradizione del poliziesco e il poliziesco senza tradizione: sulle tracce di Ricardo Piglia	161
SILVIA ANNAVINI, «Depois do modernismo». Affabulazioni, finzioni e ucronie nel romanzo portoghese contemporaneo	173
ROBERTO FRANCAVILLA, Costruire dall'interno/procedere a spirale. Sulla narrativa portoghese contemporanea	187
<i>Postfazione</i> di Carlo Tirinanzi De Medici	203
Note bio-bibliografiche	215

INTRODUZIONE

UN INTRECCIO A SOLUZIONI MULTIPLE

Fra i vari modi per definire uno degli elementi centrali della nostra esperienza del racconto, quello suggerito dalla parola francese *intrigue* è forse il migliore per cogliere le sfumature che legano un lettore fin dall'infanzia ai romanzi d'amore e di avventura. Nessuno dei suoi significati è infatti privo di un carattere romanzesco: intrigo, situazione complicata e imbarazzante; relazione amorosa generalmente clandestina e poco durevole, avventura; insieme di combinazioni segrete e complicate volte a fare riuscire o fallire un affare; insieme di avvenimenti che formano il nodo di una *pièce* teatrale, di un romanzo, di un film. Forse è per questa sovrabbondanza di contenuti potenzialmente letterari che in quella lingua il termine *trame* non si è poi specializzato come invece è accaduto nella nostra per definire lo svolgersi di un racconto.

Questo sortilegio narrativo per cui una parola ne richiama un'altra – attesa e però non certa – che spinge avanti la narrazione come lo sviluppo di un motivo musicale, definisce il fenomeno centrale dell'esperienza di un narratore e di un lettore. Non a caso, introducendo nella *Teoria della prosa* il tema della relazione fra i procedimenti di costruzione della trama e quelli dello stile, Viktor Šklovskij si poneva il seguente interrogativo: perché in una serata di gala un cavaliere richiede il piacere del prossimo ballo a una donna che in modo tacito ha già accettato di concederlo? Perché appunto una parola ne reclama un'altra, perché il piacere si muove fra una parola e l'altra, nel gioco di ciò che è noto, ciò che si desidera e ciò che è soltanto presunto. Proprio per questa ragione, proseguiva Šklovskij, nell'*Arte di amare* Ovidio raccomandava di non gettarsi a capofitto nelle braccia del piacere. Lo sviluppo di un racconto sembra così porre subito in modo evidente una questione di misura, che non è mai data – se non in termini morali – e che si traduce subito in attenzione estetica.

La nozione di trama e quella di testo derivano per metafora dal lavoro del telaio e indicano il risultato di un'attività. Nell'esempio di Šklovskij la stessa trama del testo, il succedersi delle frasi l'una dopo l'altra, potrebbe essere considerata un *plot*, benché non sia questo il senso in cui il termine oggi viene generalmente impiegato. L'etnografia, gli studi del folklore e in seguito la narratologia hanno concentrato la loro attenzione sulle strutture del racconto, sulla grammatica e sulla logica del racconto tra funzioni, motivi e temi. Tuttavia non c'è alcun dubbio che la trama si leghi al ritmo del racconto, a fenomeni come la ripetizione, la variazione, il ritardamento, come si può facilmente sperimentare in presenza di un buon narratore orale, di uno *storyteller*.

Comunque si affronti una narrazione, è estremamente improbabile che in un romanzo ci si trovi davanti a un'assenza di trama, perfino nelle sperimentazioni del *nouveau roman*, o nei casi-limite che si confondono con un monologo, come nelle opere di Beckett. Che la trama preceda, o sia derivata dalla narrazione è invece un problema sulla cui portata vale sempre la pena di interrogarsi.

2. Il sistema culturale entro il quale si riflette sull'intreccio sembra condizionare lo sguardo critico. Nel primo capitolo del suo libro *Trame*, il cui titolo originale è *Reading for the Plot*, Peter Brooks trascura le sette definizioni della parola *plot* date dall'*Oxford English Dictionary*, per concentrarsi sulle quattro principali riportate dall'*American Heritage Dictionary*. Ecco di seguito:

- 1) Piccolo appezzamento di terreno, generalmente usato per scopi specifici. Area circoscritta; lotto;
- 2) Piano per costruire un edificio; cartina, mappa; diagramma;
- 3) La serie di eventi che costituisce lo schema dell'azione di una narrazione o di un dramma;
- 4) Piano segreto per scopi ostili o illegali; congiura.

Se la definizione che interessa un discorso critico è la terza, non è affatto irrilevante soffermarsi sulle altre, che indicano il limite, la demarcazione di un confine su una superficie o fra le azioni possibili, operazione che viene compiuta in vista di uno scopo particolare. Il *plot* può dunque essere un terreno definito, un piano (pubblico o segreto, legale o illegale), oppure costituire una serie di eventi, lo schema di un'azione. Non è detto che quest'ultima miri a

uno scopo preciso, ma certo negli altri tre significati di *plot* si mostra sempre all'opera una volontà determinata, tesa ad un fine. L'intenzione di un racconto si definisce attorno alla trama: la narrazione può confermarla o smentirla, come accade ad esempio in una parodia. Nel caso di Brooks siamo in presenza di uno sguardo più sistematico, quello di un cartografo della narrazione, lontano dal procedere di Sklovskij.

In termini generali la trama definisce il rapporto tra *fabula* e intreccio, fra *story* e *discourse*, fra *histoire* e *récit*, fra i motivi narrativi presentati rispettando il loro rapporto logico causale/temporale e l'ordine in cui questi motivi vengono presentati in un racconto. La costruzione della trama si definisce perciò, sostanzialmente, in un'operazione sul tempo. È al confronto con questa dimensione che sembrano richiamarsi più o meno direttamente molti autori e interpreti quando parlano dello scopo della narrazione; in quest'area si può cogliere il motivo per cui un grande critico ha chiamato i romanzi «finzioni di continuità» con le quali cerchiamo di porre in essere una diversa esperienza della fine. Come sanno bene gli antropologi, ogni narrazione orale incide sul tempo come un incanto, dove la sospensione dell'incredulità è in primo luogo sospensione dalle norme cronologiche dell'esperienza comune, che si affievoliscono in termini sensibili, mentre in un altro ordine si intensificano nell'ascolto della voce narrante. Ciascun autore contribuisce quindi a ridefinire il tempo come forma a priori della sensibilità, e ciascun lettore ne fa esperienza nella lettura.

Nel *Discorso del racconto* Genette ha analizzato il rapporto fra tempo della narrazione e tempo del racconto non solo nel senso dell'ordine, ma anche in quello della durata: ogni episodio può essere affrontato secondo le forme dell'ellissi, della pausa, del sommario e della scena. Ciascuna narrazione rappresenta a suo modo un modello di trama e di tempo: il tempo di un particolare romanzo esiste solo in quel romanzo, quello di *Anna Karenina*, come quello della *Coscienza di Zeno*, quello di *Cent'anni di solitudine* come quello dell'*Arcobaleno della gravità*. Forse solo il passato assoluto dell'epica, come diceva Bachtin, non è turbato da questa operazione, perché è concluso definitivamente in modo esemplare.

3. Questo libro si apre su un assunto evidente: il filo della trama è tessuto dalla voce narrante. *Fabula* e intreccio si incontrano proprio in questo elemento che fonda un'altra libertà del racconto,

quella della riflessione, della predizione, della memoria, dell'idiosincrasia del narratore. Più la voce narrante va a occupare la scena autonomamente, più la trama passa in secondo piano. Un'intera tradizione, da Sterne a Walser, da Diderot a Hrabal, in parte a W. G. Sebald, testimonia la fecondità di questo elemento in cui la trama diventa in qualche modo anche un intreccio di osservazioni e di opinioni.

Da dove prende le mosse la voce narrante? Nel primo intervento del libro Gianni Celati affronta la questione, soffermandosi sulla necessità di considerare i fenomeni narrativi come un campo aperto irriducibile ad un unico e omogeneo sistema di regole. La competenza narrativa si affina nella pratica, sia che si stenda un verbale, sia che si racconti una fiaba, ma si coglie sempre nella capacità di passare da una fase all'altra del racconto tenendo sospesi i nessi tra i vari eventi. Nella prospettiva di Celati questa competenza è a tal punto importante, da confondersi con la piena padronanza degli strumenti espressivi di una lingua: forse solo chi sa tenere in sospeso questi nessi mentre procede nel racconto, anche al di là degli errori in cui può eventualmente incorrere, può dire davvero di avere acquisito la conoscenza di una lingua. Nella seconda parte del suo intervento Celati prende in esame la necessità di creare una trama procedendo senza seguire un modello di *plot*, come accade al documentarista, certo non estraneo alla finzione, ma libero dal rispetto di uno schema fissato dal genere, o dal sottogenere cinematografico.

Alla libertà della narrazione si richiama anche Massimo Rizzante in un contributo che si sviluppa in dialogo con Juan Goytisolo sulla tradizione romanzesca che da Rabelais e Cervantes passa in Sterne, Diderot, e quindi in Broch, Kundera, Fuentes e lo stesso Goytisolo. Partendo da una discussione sui *Sonnambuli* di Broch, il compito del romanziere si conferma non tanto quello di riflettere la realtà, quanto quello di crearne un'altra. Questa operazione arriva a concepire uno spazio ludico e polistorico, in cui per illuminare la situazione esistenziale di un personaggio dei primi anni del Novecento, la vita e le opinioni di Martin Lutero si rivelano più rilevanti di una descrizione del suo contesto storico di appartenenza. Ciò comporta non solo una diversa definizione di personaggio, ma anche una diversa concezione della trama, che appare aperta, non tanto e non solo allo sviluppo di un'azione, quanto alla trattazione e all'illustrazione di un tema.

4. I contributi che formano la prima parte del libro hanno carattere generale e affrontano vari aspetti di ciò che chiamiamo trama, dalla sua definizione a ciò che la rende resistente, dalla sua erraticità all'analisi di alcuni tipi di intreccio nel romanzo contemporaneo. A questi, in particolare, si dedica Carlo Tirinanzi De Medici, che dopo aver esaminato una preoccupante tendenza editoriale tesa a favorire la riduzione della narrativa a semplice *story*, individua e illustra modelli significativi di trama definiti dalle metafore della cascata, dell'albero, del sistema solare (o della galassia) e della strada di campagna, ciascuno con l'esposizione di esempi molto articolati costituiti rispettivamente da un'opera di Calvino, García Márquez, Don DeLillo e Sherwood Anderson.

Andrea Inglese e Lakis Proguidis prendono in considerazione due strategie alternative di sviluppo di una trama, vale a dire quella dell'inventario e della genealogia, in rapporto al quadro complessivo del genere romanzo. Inglese valuta le tendenze espresse in alcune famose formulazioni saggistiche sul romanzo in merito al modello architettonico e a quello della peripezia, sottolineando come il principio dell'inventario, o quello dell'enciclopedia – se per quest'ultima intendiamo *l'Enciclopedia dei morti* di Danilo Kiš – possano spostare l'attenzione del romanzo da ciò che è eccezionale a ciò che è irripetibile. Proprio a questo ultimo riguardo, nelle svolte originali della narrativa contemporanea, l'opera di Georges Perec viene presentata da Inglese come un caso esemplare di superamento delle soglie formali della tradizione letteraria.

Lakis Proguidis analizza invece la genealogia posta in capo al primo libro del *Gargantua e Pantagruelle* di Rabelais, non solo come parodia di quella del primo capitolo del *Vangelo* di Matteo, ma come elemento fondante la libertà narrativa del romanzo moderno, che Rabelais non costruisce più con un appello al passato, come accadeva invece nell'epica – che Proguidis esemplifica attraverso una riflessione sull'*Odissea* – ma con un presente che prende forma direttamente dall'immaginazione dell'autore, al punto che il narratore, al termine della genealogia, può dirsi a pieno titolo solo servitore di un personaggio.

Gli interventi di Giorgio Vasta e di Simona Carretta chiamano in causa due diverse rappresentazioni, quella della struttura dei quotidiani *on line* che producono la trama del presente nel primo caso; quella delle forme musicali nel romanzo contemporaneo nel secondo. Vasta prende in esame il sito Repubblica.it e descrive il rapporto fra i due maggiori elementi strutturali, le due «colonne

vertebrali», vale a dire la più ampia colonna di centropagina, dove vengono pubblicate le notizie di maggior rilievo, in rapporto a quella di destra, nella quale sono continuamente aggiornate le notizie di costume, di *gossip*, i piccoli scandali sorti nella galassia della notorietà mediatica. L'intreccio dei due elementi annuncia una trama del presente rappresentato come caos, anzi incoraggia questa percezione passiva da parte del lettore, il quale è indotto, al di là della sua volontà, a ritenerla un elemento strutturale e ineludibile della contemporaneità.

Dopo aver commentato la distinzione fra romanzi-strada e romanzi-sentiero proposta da François Ricard – e l'opposizione fra trama e forma – Simona Carretta conclude la prima parte del libro con un intervento nel quale affronta l'influenza delle forme musicali sul romanzo. Contrappunto, fuga, variazioni sul tema – spiega l'autrice – sono soluzioni tradizionalmente attribuite allo sviluppo della composizione musicale, ma risultano in realtà già presenti come *formae mentis* nei processi di formazione dei miti. Con l'ausilio di Lévi-Strauss, Carretta chiarisce in quale modo la musica e il romanzo moderno abbiano ripreso e sviluppato queste forme del pensiero mitico proprio nel momento in cui esso subiva una profonda svalutazione nel tempo della rivoluzione scientifica. Le soluzioni formali che la musica offre al romanzo contemporaneo risultano due: quella compositiva e quella seriale.

5. Nella seconda parte del libro il discorso non si muove a partire dalla concezione della trama, dal genere o dall'arte del romanzo, ma ricomincia da un'opera, da un autore o da un'intera letteratura colta in un periodo storico particolare, tutti aspetti del fenomeno letterario indagati per il ruolo rilevante che le operazioni sulla trama vengono a svolgervi. I primi due interventi riguardano opere di scrittori italiani. Wada Tadahiko riflette intorno ad Antonio Tabucchi e a *Requiem*, romanzo-allucinazione in cui occupa un ruolo determinante un personaggio che «non è di questo mondo» e che quindi costringe a ripensare tutto quanto abbiamo letto, modificando il senso della trama. Il passaggio e il contatto con i defunti richiama la *Strada per l'aldilà* di Uchida Hyakken, romanzo non ancora tradotto in italiano, dove risuona un tema analogo. Daria Biagi indaga invece molto incisivamente *Horcynus Orca*, il vasto romanzo di Stefano D'Arrigo, evidenziandone gli elementi strutturali, il trattamento del tempo, la formazione di una trama che si costruisce frase per frase e che moltiplica incessantemente – per

ingresso di nuove voci, affabulazione e invenzione linguistica – le direzioni possibili di un'azione principale che in termini fisici non è difficile da descrivere.

Con Stefano Zangrando si passa invece a tre autrici della letteratura tedesca contemporanea, Birgit Vanderbecke, Judith Hermann e Jenny Erpenbeck, tre modi di affrontare la narrazione e di dare consistenza al romanzo, secondo quelli che Zangrando individua come passaggi successivi – e progressivi – nel valore della costruzione di un'opera: trama, struttura e forma. All'egemonia del *plot* si sostituisce la costruzione di «un orizzonte esistenziale» entro cui le variazioni su un tema producono il risultato narrativo; infine, nel terzo esempio, Zangrando coglie la convocazione di temi mitici, registri narrativi diversi, della memoria come elemento produttore di identità armonizzati in un'unica, inedita, coinvolgente veste narrativa.

Miguel Gallego Roca scrive a partire dalle osservazioni di uno dei maggiori autori argentini contemporanei, Ricardo Piglia e in particolare dalle sue considerazioni sull'opera di Macedonio Fernández, ossia del romanzo come costruzione di una non-realtà, di una realtà a venire, di un esperimento conoscitivo che ha a che fare con l'utopia (mentre trama e *suspense* sono dispositivi narrativi di quelli che Macedonio chiamava «romanzo brutto»). Osserva il modo in cui un'intera letteratura, da Macedonio, a Bioy Casares, a Borges, a Sabato sia tesa alla ricerca di trame che possano superare lo stadio di parodia della storia o dei racconti delle altre letterature.

L'ultima parte del libro è dedicata alla letteratura portoghese. L'intervento di Silvia Annavini si sofferma sul mutato rapporto della letteratura lusitana con la nozione di Storia dopo la rivoluzione del 1974 ed ancor più nel corso degli anni Ottanta e Novanta, nei quali le vicende storiche diventano oggetto di affabulazione romanzesca, di riscrittura, di finzione ucronica da parte degli autori portoghesi. Il saggio, ricco di riferimenti teorici, si sofferma in termini esemplificativi soprattutto sulla produzione narrativa di Saramago, dalla *Storia dell'assedio di Lisbona* all'*Anno della morte di Ricardo Reis*, nei quali la finzione, al di là della storia, si rivela l'unico strumento in grado di rendere in modo adeguato il senso del tempo umano.

Roberto Francavilla nell'ultimo contributo definisce il contesto degli interrogativi generali al centro di questo volume in risposta ai tanti detrattori della trama e liquidatori del romanzo che fra la fine degli anni Sessanta e gli anni Settanta del Novecento si sono pro-

nunciati con perentorietà. Con le opere di Cardoso Pires e con l'affermazione completa di Saramago e Lobo Antunes nel corso degli anni Ottanta del Novecento, la letteratura lusitana compie un mutamento rilevante: sono opere quasi prive di trama, che abbandonano il tempo cronologico ottocentesco per un tempo fuori della storia, il tempo della *saudade*, non rettilineo, ciclico e pagano, che è anche quello del rimpianto, di un'attesa insoddisfatta, di un essere incompiuto che identifica presente e desiderio. Se la Storia si frantuma, è nel racconto che si cerca un'unità in grado di contrastarne le conseguenze, di costituire un'unità. Negli autori contemporanei il romanzo torna quindi un oggetto che non si conosce, da costruire dall'interno.

6. Non è possibile che un testo si ponga davvero del tutto contro la trama. Volendo, la si può ritrovare ovunque: il titolo del libro designa perciò una tensione fra orientamenti diversi che animano la pratica narrativa, più che una vera e propria opposizione.

La prassi ha individuato una serie di trame elementari: l'uomo contro un altro uomo, l'uomo contro la natura, l'uomo contro se stesso; l'uomo contro la società, l'uomo contro il fato/volere divino/soprannaturale. Le trame possono anche essere classificate in funzione dell'esito, ma la pratica editoriale e cinematografica comprende oggi una serie di modelli di trame legati ai sottogeneri, dal *thriller* al *gothic*, al *noir*, all'*horror*, al *fantasy*, che giungono a replicarsi con intenzioni seriali per soddisfare un orizzonte d'attesa fin troppo confermato. In ambito hollywoodiano le trame *boy meets girl*, *boy meets gold*, *confidence trick*, *coming of age*, *sophisticated comedy*, tanto per citarne alcune, sono state pressoché canonizzate. Tuttavia la trama non è mai un dato e necessita di essere posta in questione. Del resto, la prassi narrativa non è mai soltanto una prassi.

WALTER NARDON

NOTA

Il volume nasce dall'esperienza del Simposio Internazionale *Pro e contro la trama - Writing for and Against the Plot* tenutosi presso la Sala degli Affreschi della Biblioteca Comunale di Trento e presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Trento l'11 e 12 novembre 2010, organizzato dal Seminario Internazionale sul Romanzo, dall'Osservatorio sul romanzo contemporaneo e dalla Scuola di Dottorato in Studi Letterari, Linguistici e Filologici dell'Università degli Studi di Trento. La realizzazione del simposio è stata resa possibile dal sostegno finanziario del Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici dell'Università degli Studi di Trento, diretto da Pietro Taravacci. In sede di pubblicazione è necessario ringraziare chi ha contribuito in modo determinante alla riuscita dell'iniziativa, quindi in primo luogo Massimo Rizzante e Fulvio Ferrari per il coordinamento scientifico, Silvia Annavini, Daria Biagi, Alex Bottamedi, Francesca Lorandini e Gabriele Vitello per il supporto organizzativo, Fabrizia Patton per il lavoro di segreteria presso la Facoltà di Lettere e Filosofia, Paolo Domenico Malvinni e il personale della Biblioteca Comunale di Trento per la disponibilità e la collaborazione in ambito logistico, Lia Coen per la cura in fase editoriale.

GIANNI CELATI

LA LIBERTÀ DELLA NARRAZIONE

Narrare come attività pratica

C'è un linguista americano, William Labov, che ha studiato le storie orali raccontate nel ghetto nero, e i modi di raccontare dei ragazzi nelle gang giovanili nere, e li ha confrontati con quelli dei vecchi del ghetto. Dal suo libro viene fuori che i migliori narratori orali sono quelli meno colti, meno scolarizzati, e che appena uno va al college perde l'istinto narrativo, di modo che invece di raccontare vuole spiegare. Ci sono alcuni vecchi narratori neri, del tutto incolti, che hanno un modo straordinario di ripetere le frasi in funzione ritmica, di usare molte ripetizioni nel racconto per rendere fluida e sospesa la narrazione. I giovani che vanno al college perdono questa scioltezza, questa disinvoltura nel narrare, e vogliono soprattutto spiegare i fatti che raccontano.

In questo modo, suppongo, la scolarizzazione di massa ha fatto dimenticare tutto ciò che l'analfabetismo portava con sé: una speciale sensibilità alla lingua, un istinto narrativo, che con la scolarizzazione è andato perso. E più si viene verso di noi, più il narrare come attività pratica viene sostituito dall'idea d'una letteratura fatta di competenze specifiche e affidata alle valutazioni degli esperti. Penso alla narratologia, che si occupa solo di oggetti categorici, per cui alla fine si direbbe che le narrazioni esistano solo per confermare le categorie che i narratologi sventolano. Questa visione iperscolastica, che trasforma tutte le narrative in moduli preconfezionati è diventata una disciplina ufficiale, inclusa nei programmi di insegnamento ai ragazzini delle scuole medie, fino a quelli degli studenti universitari: molti dei quali, probabilmente, non riusciranno mai a leggere un libro come si deve, cioè lasciandosi andare.

Domanda: esiste un campo chiuso di fenomeni, detti narrativi, di cui sia possibile definire delle regole generali? Io non sto contestando che esistano delle regole narrative, ma sto mettendo in dubbio che queste regole siano un campo omogeneo di fenomeni, e non un insieme di pratiche, sparse ed eterogenee – di tipo logico, metrico, ritmico, tonale, retorico, emblematico, sintattico, ecc. – che ritroviamo nelle più varie attività, e in attività che normalmente non chiamiamo narrative, perché servono ad altri scopi.

Facciamo il caso d'un poliziotto che stende un verbale: in effetti racconta qualcosa, c'è qualcosa che somiglia a una attività narrativa. Facciamo il caso d'un etnologo che compie un lavoro sul campo e spiega cosa ha trovato: anche questo somiglia a una attività narrativa. Pensiamo a due amici che si incontrano al bar e si raccontano cosa hanno fatto il giorno prima. Pensiamo a quelli che raccontano barzellette, a uno che fa il resoconto sulle attività d'una fabbrica, a un pubblico ministero in tribunale, a un radiocronista che racconta una partita di calcio, a un paziente che spiega i suoi sintomi al dottore, a un altro che racconta i suoi sogni allo psicanalista: non sono tutte queste attività simili a quella narrativa? Ma è un campo di fenomeni tutt'altro che omogeneo, e con regole diverse caso per caso, secondo quello che stiamo facendo.

Quando c'è un gruppo di conversazione, a volte qualcuno riprende il filo del discorso dicendo: «Dove eravamo?... Ah, stavamo parlando di questo» – dal che vedete come nelle conversazioni funzioni il fulcro dell'attività narrativa, che è l'abilità di passare da una cosa all'altro tenendo sospesi i nessi tra fatti diversi, come si fa sempre nei racconti. E forse si potrebbe anche assumere che le conversazioni sono la culla delle nostre capacità di narrare, il luogo dove tutti noi impariamo a narrare quando apprendiamo una lingua. Non è il caso se nel *Decameron* viene evocata una situazione del genere: un gruppo di conversazione da cui vengono fuori tutte le storie del libro.

Questo però vuol dire semplicemente che l'apprendimento a raccontare fa parte dell'apprendimento d'una lingua, anzi si distingue pochissimo dalla disinvoltura necessaria per parlare bene una lingua e intrattenere gli altri con le parole. In più, pensando alle conversazioni, ci si accorge che quello è il luogo dell'apprendimento a narrare – proprio perché si impara a dialogare con gli altri, e a sentire la lingua come un dialogo con gli altri. Anzi, credo che questo sia il succo dell'istinto narrativo: di orientarsi come in un perpetuo dialogo con gli altri. Ma fino a qui non c'è un oggetto

naturale specifico che posso chiamare narrazione: ci sono molte pratiche diverse, che implicano miriadi di piccole capacità e competenze necessarie per dialogare con gli altri.

Noi usiamo le parole in tanti modi diversi; le parole hanno tanti usi diversi secondo le circostanze in cui parliamo e le conversazioni che facciamo. Ma questo noi lo diamo per scontato, perché fa parte delle nostre capacità di fondo, ossia fa parte del senso comune. E noi tutti sappiamo usare le parole in tanti modi diversi, con toni e sottintesi diversi, per ottenere risposte diversissime. Detto in altre parole: il senso comune è tutto quel tessuto di piccole competenze che ci serve a dialogare con gli altri, per cui noi e gli altri ci intendiamo nel dare senso al mondo. In questo modo, e solo partendo da qui, riesco a pensare a cosa si potrebbe intendere con la parola narrazione. Ascoltate uno che parla al telefono e sentirete come cambia tono, accento, linguaggio, secondo con chi parla e secondo l'argomento di cui parla. Con questo voglio dire che raramente ci rendiamo conto di come il nostro uso delle parole sia legato alla temporalità del momento: cioè è legato al momento in cui siamo, al tipo di gioco che stiamo facendo con qualcun altro, e che cambia sempre sul filo del tempo.

Io credo che il narrare consista nel tenersi sul filo della temporalità: ossia nel sentire e far sentire come tutto cambia ogni momento, e come in ogni momento si debbano usare le parole in modo diverso, con accezioni diverse; e nel sentire e far sentire che tutte le nostre frasi e gesti e toni dipendono dal variare dei momenti nella fluidità dello scorrimento, nell'impossibilità di fissare un senso perpetuo e definitivo. Mi sembra di capire che per questo il narrare è così antitetico ai discorsi disciplinari e scientifici: perché in quei discorsi il problema è esattamente l'opposto, ed è quello di produrre proposizioni atemporalì, ossia definizioni che vogliono dire la stessa cosa in termini univoci e che non variano col variare del discorso. Una disciplina deve dare per scontato che i propri termini vogliono dire la stessa cosa, sempre e in qualsiasi circostanza – altrimenti non ha fondamento. Questa è la base di tutto il sapere dell'Occidente, dove si è sempre cercato di trovare un linguaggio che parlasse univocamente in ogni circostanza, e che per così dire uscisse dalla temporalità. La scienza funziona così: una equazione di fisica deve valere allo stesso modo in ogni luogo e momento della vita, indipendentemente dalle diversità emotive o ambientali.

La cosa più elementare è che una narrazione scorre nel tempo; la cosa più elementare che possiamo dire di una narrazione è che c'è un prima e un dopo. Questo non ci permette di identificare un orizzonte chiuso della narrativa, e tanto meno di definire un campo specialistico. No, questo no: però qui noi fiutiamo che ogni atto narrativo appartiene al mondo del senso comune, cioè al mondo cangiante in cui noi ci capiamo, e in cui capiamo che non c'è bisogno di univocità nelle parole, non c'è bisogno di significati riducibili a definizioni impersonali. Attraverso ogni atto narrativo che arrivi a segno noi capiamo queste cose: le capiamo dentro di noi, nei nostri strati più sensibili.

La vivezza narrativa potrebbe essere descritta così: è qualcosa che ci dà il senso che momento per momento tutto cambia sotto i nostri occhi e sotto i nostri piedi; e questo perpetuo cambiare della cosa attorno a cui giriamo è un'esperienza come guardare le nuvole, dove uno vede un leone e un altro un elefante. In una narrazione c'è un prima e un dopo, e il prima e il dopo sono come una direzionalità verso cui la narrazione punta: sono come le lancette dell'orologio che indicano sempre una cosa diversa. Tutto quello che ci rimane in mano d'una narrazione non è altro che il senso cangiante d'una atmosfera, d'una corrente d'aria a cui siamo rimasti esposti. Con ciò voglio dire che una narrazione è tempo nel tempo, perché attiene al momentaneo: dunque, posso dire che una cosa ha una direzione, e poi la stessa cosa un momento dopo ne ha un'altra, cioè cambia di senso e cambia il tipo di luce gettato sul mondo.

Questo valore cangiante dei momenti non possiamo riassumerlo in definizioni atemporali. Mi viene in mente un aneddoto a proposito di Mozart, il quale davanti a non so che principe sta suonando una sua musica, e quando ha finito qualcuno commenta: «Bella questa musica, ma cosa vuol dire?»; al che Mozart risponde: «Cosa vuol dire? Adesso glielo spiego»; e si mette a suonare di nuovo la sua musica. Le cose stanno così anche per le narrazioni, come per le musiche: se se mai si potesse estrarre qualcosa da una narrazione, ciò vorrebbe forse dire che si estrae qualcosa di intemporale da qualcosa di temporale?

Le narrazioni sono come le musiche. Ad esempio, qualcuno ascolta una musica ed è colpito da un passaggio, e grida ai musicisti di fermarsi (oppure ferma il disco). Può riascoltare il passaggio, ma il problema è che quel passaggio ha senso solo perché passa sul filo della temporalità, e se fermiamo la musica non c'è più niente.

Così quando voi fate a fette una narrazione con le vostre categorie narratologiche, è come se non vedeste la differenza tra un cadavere e un corpo vivo. La domanda da farsi è questa: cos'è che si dovrebbe estrarre di intemporale dal temporale? Se noi potessimo davvero estrarre qualcosa di intemporale dal temporale, come minimo avremmo la possibilità di isolare il senso del tempo, così da poter insegnare ai bambini cos'è il tempo. Ma il tempo non si può insegnare. È come se l'essere umano dovesse venire al tempo, entrare nel tempo, per capire che c'è un prima e un dopo.

Come possiamo spiegare al bambino cos'è il prima e il dopo? Posso indicare un segno su una linea e dire: «Vedi? Questo viene prima di quello». Ma il bambino per capirmi dovrà già sapere o intuire cosa significano le parole 'prima' e 'dopo', altrimenti i miei segni non avranno senso. Il tempo non è deducibile da niente; non c'è modo di dedurre il prima e il dopo di qualcos'altro. Dunque il tempo non è insegnabile, è una dimensione a cui apparteniamo tutti venendo al mondo. Noi diciamo che il tempo scorre, e se ne potrebbe parlare con mille altre metafore: ma il tempo non scorre né passa. Il tempo è la condizione in cui ci ritroviamo tutti insieme fino alla morte.

Sembra che gli insegnanti siano costretti da un boia superiore a fare i boia dei testi letterari, estraendo qualcosa che si dovrebbe chiamare 'il significato' d'un racconto: cioè il significato atemporale, districato da tutti i momenti cangianti in cui si distende, e districato dal momento specifico in cui leggiamo quel racconto. Con ciò l'esperienza del racconto viene completamente distrutta, essendo l'esperienza narrativa quella in cui tutto cambia intorno a me, davanti a me, dentro di me, momento per momento, sia che legga o che scriva.

Una narrazione consiste in questa infinita cangiabilità, e nel vederla attraverso le parole e le immagini in perpetua mutazione del senso secondo i momenti. I racconti noiosi sono quelli dove non vi è questa iridescenza del tempo, non c'è questa continua impressione di vedere le cose in un modo, e poi al momento dopo in modo diverso. È il problema delle nuvole che volano, dove il vederci qualcosa non dipende dalla conformazione dell'oggetto, quanto dal fatto che la capacità di vederci qualcosa sorge dall'incertezza dei momenti.

A me sembra che il narratore abbia qualcosa del raddomante che segue le vibrazioni del suo bacchetto per scoprire dov'è l'acqua, e

la scoperta dell'acqua dipende dal variare istantaneo di tutto il sensibile, dal riorientarsi momento per momento di tutta la sua sensibilità. Ci sarà un momento in cui il raddomante sente che l'acqua è a due metri, e allora se gli chiedi come fa a calcolare quella distanza, probabilmente lui ti risponderà che non sa spiegarlo, ma ha imparato a sentire così attraverso le vibrazioni del bastone. Cioè ha imparato qualcosa che per lui è una regola, ma che per te è una misteriosa intuizione animalesca: sia come sia, è vero che in questi casi, e in molti altri, quando ci viene chiesto di spiegare la regola è soprattutto per giustificare la nostra azione.

Lontano dalla trama. Documentari liberi come sogni

Quando è scoppiata la guerra in Iraq ero a Chicago, e per una settimana ho passato le giornate guardando la televisione. C'erano i reportage dal fronte, i responsi degli esperti, i discorsi dei conduttori di trasmissioni, ma per una settimana non ho sentito una sola frase che non fosse propaganda patriottica. A un certo punto non ne potevo più e dovevo scappare fuori, anche perché quei giornalisti televisivi non ci informavano su niente e parlavano solo con frasi prescritte. La loro era una realtà tutta fatta di parole e decisa in partenza, che non doveva essere perturbata da niente. Poi fuori c'era il mondo, i giovanotti che ciondolavano all'angolo, le vecchie signore con l'artrite nel supermercato, i quartieri disastriati del ghetto di Chicago Sud. Ma tutto questo era come se non esistesse, spazzato via dalla *fiction* della guerra. Era il modello d'una *fiction* totalitaria, che ha bisogno di sempre nuove rimozioni e censure del pensiero. Con i documentari si può almeno tentare di rimettere in gioco uno scarto nella visione, in mezzo a tutti questi super-spettacoli pubblicitari che sostituiscono e sostituiranno sempre più ciò che noi chiamavamo 'vita'.

C'è un'aura di moralità che avvolge il documentario e che lo pone in antitesi con gli spettacoli del cinema. Il cinema sarebbe la finzione e il documentario sarebbe la realtà presentata senza infingimenti. Io però non credo che filmando il mondo esterno qualcuno mi documenti la cosiddetta realtà. Mi mostra delle cose che esistono, ma non per questo evade dalla finzione. Una macchina da presa porta con sé tutto un modo di immaginare il mondo, e trasforma ogni cosa osservata. Ogni tipo di inquadratura è già un film e documentario forse non c'è molta differenza nei modi di ma-

nipolazione delle immagini, ma c'è differenza nel grado di sorveglianza dei confini del fittizio. Nel cinema ufficiale la dimensione del fittizio è intoccabile, un vero tabù professionale, tutto deve essere finto. Il che vuol dire che non c'è posto per imprevisti, per l'apertura di situazioni esterne, contingenti o qualsiasi. E questa mi pare l'essenza stessa del documentario: l'esposizione all'inatteso, al fuori, a una situazione contingente che diventa una dimensione esterna dell'inconscio.

Cosa 'documenta' un documentario? Secondo me, è l'esposizione a qualcosa che può essere pensato come una zona d'inconscio, fatta di tutte le cose quotidiane, con tutto quello che è fuori di noi: qualcosa di anonimo e collettivo, che non può essere controllato o presupposto, come non si possono controllare o presupporre i sogni che faremo. Il primo esempio di documentario, *Nanuk* di Flaherty, non è tanto straordinario perché ci mostri il 'vero' modo di vita d'una famiglia di eschimesi. Sappiamo che Flaherty faceva recitare i suoi personaggi come in un film e ricreava dei veri set (come l'igloo spaccato a metà, per aver abbastanza luce nelle riprese). Quello che è straordinario in *Nanuk* è l'esposizione a una situazione che non può essere finta o costruita, che è difficile da controllare, da filmare, ma anche da capire, e dove i discorsi che dovrebbero riportarla a significati previsti si perdono per strada. Così nasce un film senza discorsi, fatto solo di immagini, che sembra davvero un sogno, con quelle incredibili aperture all'infinito.

Tra le cose più entusiasmanti nell'orizzonte dei documentari c'è innanzi tutto *L'uomo con la macchina da presa* di Dziga Vertov. Raramente il cinema ha dato tante stimolazioni alle nostre capacità percettive e capacità di pensiero. La sua grandezza sta nel liquidare l'idea che al mondo esista qualcosa di banale, di poco interessante. È un esercizio a guardare tutto, dove tutto diventa singolare, come quando si visita una città in stato di innamoramento. Questo rende qualsiasi aspetto della città – Odessa, dall'alba alla notte – commovente come la vita. Quello di Vertov è un cosmo tutto pieno, vorticante, col senso di un'armonia sotterranea negli insiemi umani. Ed è la più pura visione comunista della vita, dove il vivere e il lavorare sembrano in moto armonico, un eros diffuso nei corpi e nelle cose, senza niente che resti isolato nel vuoto. L'altro esempio per me folgorante è *Pioggia* di Joris Ivens, dove l'idea di filmare i piedi dei passanti, le ruote delle auto, le pozzanghere, le grondaie e gli scoli d'acqua mentre sta piovendo, diventa la scoperta d'una dimensione inesplorata – quella delle cose qualsiasi. Queste sono

colte in una contingenza che le rende tutte esemplari, come altrettante immagini dell'essere al mondo. La pioggia richiama il sentimento di essere al mondo, assieme ai passanti, alle auto, ai gatti che spiano l'acqua etc.

In Italia fino a un certo punto il documentario è stato visto solo come testimonianza su una realtà politica che non poneva nessun problema percettivo o narrativo. Sembrava che la realtà fosse una cosa ovvia e pronta da catturare, e l'unico problema fosse quello di metterci sopra un discorso ideologico. Il dibattito sul realismo nella letteratura e nel cinema negli anni 1945-1955 verteva su questo – sul discorso da fare, sul 'messaggio'. Il che portava a una messa in posa dei personaggi, come statue per rappresentare un discorso politico, e una messa in posa dell'idea stessa di realtà, data come puro meccanismo economico. Questo si vede bene in un film come *La terra trema* di Visconti, un film che finge d'essere un documentario con finissimi artifici di regia. Rossellini va in una direzione opposta, mettendo in primo piano il problema percettivo, ossia d'un modo più naturale di guardare. E questo è stato un cambiamento radicale, con cui Rossellini ha insegnato a un paio di generazioni (dalla *nouvelle vague* al nuovo cinema tedesco) a ripensare il cinema attraverso le risorse d'una visione documentaristica.

Rossellini riduce la messa in scena al minimo. All'inizio di *Paisà*, l'incontro dei siciliani con gli americani si risolve in poche battute, poi si fissa sul volto della ragazza siciliana. Quel viso così poco cinematografico diventa l'immagine d'uno sguardo naturale sulle cose. Non c'è altra messa in scena: il volto della ragazza – con primi piani poco marcati – risolve tutto il senso dell'episodio senza forzature. Lo stesso nell'episodio delle paludi vicino a Comacchio: un vuoto d'acqua che nessuno avrebbe filmato, e il senso d'uno sguardo che ispeziona l'aperto spazio fuori di noi, dove può succedere di tutto. Da *Paisà* alla trilogia del dopoguerra, si vede che Rossellini non ha bisogno di tante trame o di tanti artifici tecnici per mettere insieme un film, perché con il suo trasporto visionario tutto diventa un documentario infinito sul mondo – dalla Berlino bombardata di *Germania anno zero* a una processione qualsiasi nel napoletano in *Viaggio in Italia*, fino alle vedute dell'India. Con Rossellini la spettacolarità del cinema si rivela meno emozionante della visione naturale di ciò che semplicemente esiste.

Che cos'è uno 'sguardo naturale'? Se tu fai leggere un brano a un attore, di solito ti accorgi che recita con la voce impostata, perché quello è il modo professionale. Mentre una voce non impostata di solito ti fa sentire meglio le parole, basta che le articoli bene e tenga i ritmi. Alla stessa maniera c'è un modo impostato di guardare le cose con la macchina da presa, ed è il modo professionale che si riconosce subito come una retorica obbligata. E qui, se cerchi uno sguardo non impostato che abbandoni quella retorica professionale, devi tornare a Rossellini – devi rivolgerti appunto alla sua visione documentaristica. Dopo Rossellini, i debiti del nuovo cinema con la visione documentaristica verranno fuori chiaramente. In Antonioni, prima di tutto, cominciando con *Gente del Po*, un documentario dove tutto sembra colto in un ultimo momento irripetibile, come un'ultima visione d'un paesaggio selvatico. La visività di Antonioni si rivolge alle cose meno appariscenti, che si rivelano solo ad uno sguardo un po' fisso ed eidetico. Ad esempio, nessuno avrebbe mai pensato di filmare la distesa di sassi su un'isola vuota, come nell'*Avventura*. Questo è un modo del sentimento completamente nuovo, che nasce da un'ottica documentaristica. Poi, senza questa nuova idea della visione documentaristica, i primi film di Jean-Luc Godard sarebbero incomprensibili. Il che vale anche per il cinema tedesco degli anni Settanta. Ad esempio: *Aguirre* di Herzog comincia con la ripresa della fila di indios che salgono il costone della montagna, ripresa lenta e decisamente documentaristica, legata a una contingenza difficile. Ma poi tutto il film non è che il documentario d'una messa in scena sul grande fiume tropicale, con gli indios e Klaus Kinski.

La cosa è ancora più chiara in *Fizcarraldo*, che può essere visto come il documentario d'una messa in scena quasi impossibile – la nave da trasportare in cima alla montagna. Su questa linea narrativa, l'azione, la trama, diventano secondarie rispetto alla visione, mentre la capacità visionaria che viene in primo piano fa della messa in scena un oggetto documentaristico. La cosa diventa emblematica in due film di Fellini – *Roma* e *Intervista* – che sono documentari d'un modo di mettere in scena la vita.

Nelle vecchie comunità c'era spesso qualcuno di cui si diceva che 'avesse visto', ossia che avesse avuto delle visioni. Sono percezioni che si caricano di forti intensità affettive o perturbanti, e diventano stati cosiddetti allucinatori: l'esperienza del visionario. Non sono fenomeni molto rari, ma continuamente rimossi, perché

dipendono da stati troppo intensi della sensibilità. Leopardi diceva che agli occhi di un sensitivo dietro ogni paesaggio c'è sempre un altro paesaggio, che si percepisce con la vaghezza o l'indefinitezza dei fatti immaginativi. Comunque è la capacità visionaria che caratterizza la ricerca cinematografica e documentaristica, da Rossellini fino a Herzog. Io direi che si tratta di riuscire a servirsi delle immagini filmate come se fossero le visioni di qualcun altro, come se venissero da un fondo di visioni anonimo e collettivo in cui ci si innesta. La mia idea è che bisogna fare dei documentari imprevedibili come i sogni. Imprevedibili non solo per gli spettatori, ma anche e soprattutto per chi li fa. Bisogna restare del tutto spiazzati, e dopo nel tormento del montaggio viene fuori qualcosa di impensato.

Nel documentario c'è la possibilità di usare le immagini per compiere una ricerca su quello che vediamo, su come vediamo, sulle cose che ci trascinano o che paralizzano lo sguardo. Un grande artista del XX secolo, Alberto Giacometti, aveva questa idea: «Io disegno per capire cosa vedo». Se copio un bicchiere su un tavolo – diceva – non disegno che una visione, cioè qualcosa che scomparirà tra un attimo, sostituita da una visione diversa di quel bicchiere. Dunque quello che si disegna (o si filma) è solo la traccia di un'immagine che arriva alla coscienza, ma appena c'è un po' più di luce, o un colore diverso, potrebbe risultare una cosa del tutto diversa. Tutto quello che riguarda il vedere è sempre sul punto di trasformarsi in qualcos'altro. Giacometti diceva: «L'arte non è che un mezzo per vedere. Qualunque cosa guardo mi sbalordisce, e io non so esattamente cosa vedo. Allora bisogna cercare di copiare semplicemente, per rendersi un po' conto di cosa vediamo». E un'altra cosa che diceva, in un'intervista: «C'è molta gente che trova la realtà banale e pensa che le opere d'arte siano più belle. Una volta io andavo al Louvre e i quadri mi davano sempre l'impressione del sublime. Adesso vado al Louvre, e non posso fare a meno di guardare la gente che guarda le opere d'arte, il sublime per me adesso sta nelle facce di quelli che guardano».

La visione documentaristica è legata allo stretto necessario, cioè al fatto che hai qualcosa davanti in un momento e poi non l'avrai più, perché tutto passa, e non è ricostruibile con le messe in scena. Questa limitazione è anche la grande virtù del documentario, cioè di dover restare attaccati alla contingenza, semplificando tutto, per tradurla o trasfigurarla in esempi di qualcosa che allarghi il pensiero. È quello che succede in ogni documentario che continui la

ricerca con questo mezzo espressivo: si tratta sempre di pensare in modo meno astratto e schematico lo spazio esterno, le situazioni nello spazio, i momenti del mondo. Io dico che si tratta di ritrovare quello sguardo impregiudicato su tutte le cose, su tutte le forme di vita, che è la grandezza di Vertov, di Ivens, di Rossellini. Questo tipo di ricerca nel cinema ufficiale è diventato impossibile, perché un film deve sfruttare i modi di vedere già stabiliti, se vuol andare incontro al pubblico e al gusto dei produttori. Così ogni immagine diventa congelata nel dovere di 'fare il prodotto', col massimo asservimento al capitalismo più brigantesco e senza nessuna ricerca. E devo anche dire che lo stesso succede nei prodotti letterari, con questi infiniti romanzi per andare incontro al pubblico e al gusto dell'editore.

Più di dieci anni fa, mi era stato proposto di usare un mio libro di esplorazioni della valle del Po – *Verso la foce* – per ricavarne un film o qualcosa del genere. Dopo è venuta fuori un'idea tutta diversa, ed io e il gruppo "Pierrot e la rosa" – con gli operatori Lamberto Borsetti e Guglielmo Rossi, con cui lavoro anche adesso – abbiamo fatto il nostro primo film-documentario. S'è intitolato *Strada provinciale delle anime*, prodotto per Rai Tre. È così che abbiamo cominciato a studiare le campagne e a filmare le vecchie case che crollano un po' dappertutto nella valle del Po. Le case che crollano mi attiravano molto, ma poi non abbiamo trovato i soldi per fare un altro documentario e il materiale è rimasto lì inutilizzato.¹ Poi nel 1998 abbiamo fatto un documentario su un nostro amico, il grande fotografo Luigi Ghirri, morto prematuramente, e questo ci ha portato di nuovo in giro per campagne a filmare altre case in rovina. Il documentario su Ghirri ha attirato l'attenzione di qualcuno e così finalmente abbiamo trovato i soldi per fare quest'ultimo. Di sicuro l'impianto fotografico dei nostri documentari deve molto alle foto di Luigi Ghirri, ed a tutto quello che Ghirri ci ha insegnato lavorando insieme. Io con lui ho lavorato a tre libri fotografici, e negli anni Ottanta abbiamo fatto delle ricerche collettive sul nuovo paesaggio italiano, assieme ad altri fotografi e scrittori. Poi Ghirri faceva parte del gruppo di viaggianti di *Strada provinciale delle anime*, dove tra l'altro fa un discorso sulle campagne come «il luogo della distruzione». Il suo ultimo progetto

¹ *Visioni di case che crollano* è poi il documentario che Celati avrebbe realizzato nel 2002.

prima di morire era di fotografare l'architettura rurale nelle zone del reggiano, architettura che sta scomparendo e tra pochi anni sarà svanita nel nulla. Siamo ripartiti di lì anche noi, filmando un repertorio di esempi di case in rovina. Ci hanno aiutato in questa impresa due speciali guide indigene sul territorio – una è Daniele Benati, autore d'uno straordinario libro di racconti, *Silenzio in Emilia*, pubblicato da Feltrinelli; l'altro è Alfredo Gianolio, un avvocato di Reggio Emilia che è stato un amico e seguace di Cesare Zavattini.

Ci ho pensato almeno cinque anni sulle case in rovina che avevamo filmato. Ne era venuto fuori una specie di archivio, con tanti esempi tra cui non riuscivo più ad orientarmi. Ho cominciato a orientarmi solo quando ho montato un po' di materiale, e mi sono accorto che ogni casa mostrava una sua fisionomia, una personalità che ispirava da sola un nome, e dopo nello studio ne parlavamo con quel nome. Una si chiamava «La sospesa tra le acque», un'altra «L'impaludata nel Po», un'altra «il mostro di solitudine». Le case crollanti non erano più reperti oggettivi, erano diventate oggetti di affezione, e tra noi ne parlavamo come se si portassero dietro dei racconti fantastici. Così ho capito che non bisognava mostrarle come malinconici relitti del passato, ma come uno tra i più sorprendenti aspetti d'un paesaggio urbano moderno. In un'epoca in cui si tende a restaurare tutto per cancellare le tracce del tempo, quelle case portavano i segni d'una profondità del tempo e così ponevano la domanda: cosa dobbiamo fare delle nostre rovine? cosa fare di tutto ciò che è arcaico e sorpassato, e non può essere smerciato come un articolo di consumo?

Nel nostro film una donna (Marianne Schneider) dice che «noi non siamo più abituati a vivere tra crolli, distruzioni, dunque questi ci sembrano la fine del mondo». Poi fa un paragone con le situazioni in Africa e Medio Oriente. Mi sembra sia questa l'idea che ha guidato il nostro lavoro anche nei momenti di dubbio massimo su quello che stavamo facendo. E vero che c'è quella linea divisoria, netta, tra i popoli che sono abituati a vivere tra i crolli, nella penuria, dunque abituati a prendere il mondo esterno così com'è, e popoli ricchi che tendono a un restauro totale del visibile, per farlo sempre più uguale a un'immagine pubblicitaria. Il mondo occidentale sta diventando sempre più dominato dal fanatismo del fare tutto nuovo di zecca, per cancellare le tracce del tempo. Questo fanatismo consiste nel trattare tutto come un prodotto di consumo da gettare via appena è vecchio, oppure da sostituire con un modello tecnologico più avanzato. L'altra riflessione che è venuta fuori

mentre facevamo il film, è quella espressa da John Berger nella scena in riva al Po. Per l'uomo moderno la vecchiaia e la malattia sono una specie di scandalo: e tutto ciò che crolla nella vecchiaia – dalle case alle facce – deve essere sottoposto a una forma di restauro cosmetico. C'è da chiedersi se in tutto ciò non vi sia un tremendo rifiuto del mondo, che si spande con la produzione di immagini spettacolari di consumo, senza più margine. A partire dai segni del crollo nelle vecchie case della valle del Po, noi – io e gli altri della *troupe*, gli operatori *in primis*, e poi John nel suo ruolo di narratore – abbiamo cercato di fissare lo sguardo sulle rovine e di imparare a guardarle non più come una malattia, ma come un aspetto che non è necessario nascondere sotto uno strato di *maquillage*. Si trattava di riattivare la semplice percezione delle cose poco osservate, la capacità di guardare il mondo esterno così com'è. Forse il problema di fondo è che noi non crediamo più veramente al mondo esterno, crediamo solo a un'immagine di noi stessi da proiettare in base all'estetica spettacolare dei consumi. John Berger, nel suo ultimo libro, *The Shape of a Pocket*, ha parlato della «grande disfatta del mondo».

Ormai l'obbligo principale di tutte le attività è quello di fare dei prodotti di consumo e di facile smercio. Il che vuole dire che non può esserci alcuna ricerca se non nella direzione del cosiddetto *marketing*. Nella letteratura sta accadendo lo stesso e i libri diventano sempre più tutti uguali, scritti nello stesso modo. Mi sembra che il documentario rappresenti ancora uno dei pochi spazi di lavoro e di pensiero non completamente devastati, ancora un terreno di ricerca, con una straordinaria fioritura di esempi degli ultimi anni. Non so quanto durerà.

NOTA

Gianni Celati è intervenuto nella prima sessione del Simposio Internazionale *Pro e contro la trama*, parlando della narrazione come attività pratica, dell'opposizione all'egemonia dell'attualità («Chi si preoccupa tanto dell'attualità mi ricorda i miei genitori nei loro ultimi anni di vita, sempre occupati a parlare di malattie»). I testi che formano il presente contributo, a partire dai quali era stato tenuto l'intervento, sono stati nel frattempo pubblicati in volume in G. Celati, *Conversazioni del vento volatore*, Quodlibet, Macerata 2011. Sono qui riprodotti per gentile concessione dell'autore. (wn)

MASSIMO RIZZANTE

CON GOYTISOLO E GLI ALTRI A DJEMAA EL-FNA

Place Djemaa el-Fna. È settembre. Il sole sta per tramontare, ma fa ancora caldo. Il vento comincia ad alzarsi e la piazza con i suoi venditori di denti, cantastorie, danzatori estatici e incantatori di serpenti si trasforma in uno degli ultimi spettacoli del mondo. Sono seduto al Café de France con Juan Goytisolo, lo scrittore spagnolo che da anni vive a Marrakech.

Tutte le sere Juan dà appuntamento qui ai suoi amici. Di solito il gruppo è formato da gente del luogo. Persone che Juan conosce da tempo. Non sono intellettuali. C'è un poliziotto, un barbiere, una guida turistica... E Ali, un bellissimo adolescente, uno dei tanti componenti della sua vasta 'tribù', come lui la chiama. Juan scambia qualche battuta in arabo.

Questa sera non riesco a trattenermi dal coinvolgerlo. Sto rileggendo *I Sonnambuli* di Broch e i due saggi che Milan Kundera e Carlos Fuentes, due grandi amici di Juan Goytisolo, hanno scritto in occasione della riedizione del romanzo.

Tutti e tre, come Hermann Broch, appartengono a quella che Carlos Fuentes ha chiamato «la tradizione della Mancha»: una tradizione romanzesca che non «desidera soltanto riflettere la realtà, ma creare un'altra realtà, una tradizione inaugurata dal *Don Chisciotte* di Cervantes, proseguita dal *Tristram Shandy* di Sterne, dal *Jacques il fatalista* di Diderot e, in un XIX secolo latinoamericano dominato dal realismo, in modo sorprendente dal *Brás Cubas* del brasiliano Machado de Assis».

Kundera, Fuentes e Goytisolo sono poi, a loro volta, allievi di Broch. Tutti e tre, ciascuno a suo modo, sono infatti figli di quell'«azzardo» modernista che ha permesso al Broch dei *Sonnambuli* di concepire il romanzo come un luogo di massima integrazione di forme («romanzo polistorico» lo chiamava Broch) e di aprire la strada alla sua musicalizzazione (penso soprattutto a *Hu-*

Huguenau e il realismo, terzo romanzo dei *Sonnambuli*, dove racconto romanzesco, novella, poesia, reportage, saggio si intrecciano dando vita a una vera e propria polifonia contrappuntistica).

«Credo che tu abbia ragione – afferma Juan. E proprio per questo la trilogia dei *Sonnambuli* è, per la storia del romanzo moderno, molto più importante de *La morte di Virgilio*, l'altro capolavoro di Broch, sebbene quasi tutti siano convinti del contrario». «È quello che scrive anche Kundera nella sua prefazione citando Hannah Arendt. La Arendt, amica dello scrittore viennese durante il suo esilio americano, scrisse un saggio intitolato *Scrittore contro la sua volontà* (1955) dove si sofferma per una sola volta, e con molte riserve, sui *Sonnambuli*. Kundera afferma che forse il giudizio dei critici che vedono nella *Morte di Virgilio* "l'apogeo" della creazione di Broch, è stato influenzato dal "pathos" di alcune sue confessioni, dove egli parla dell'opera come di un addio all'arte del romanzo e di una "preparazione alla sua stessa morte". Del resto il Broch del 1945, per il quale in seguito agli orrori nazisti la letteratura era diventata sempre più inattuale e superflua, non era più il Broch del 1928, anno in cui cominciò a scrivere *I sonnambuli* (che terminò nel 1931). Dopo aver abbandonato la professione di ingegnere e la fabbrica paterna, si era messo di nuovo, a quarantadue anni, a studiare. Solo che la filosofia e la matematica, sue grandi passioni, non riuscivano più a soddisfarlo».

«Vuoi dire a soddisfare le aspirazioni metafisiche dell'uomo? Fuentes – continua Goytisolo – nella sua postfazione, scrive giustamente che per il Broch dei *Sonnambuli* la cosa più importante era comprendere in quale misura la Storia – intesa come "disgregazione dei valori" – si incarna in un individuo. Ma la parola "Storia" per Broch non ha solo una dimensione descrittiva, ma esistenziale e spirituale: ogni personaggio – Pasenow, Esch, Huguenau – è "l'espressione abbreviata" della molteplicità della vita, di quello che Broch stesso chiama "stile"».

«Sì, Juan. Per il Broch dei *Sonnambuli* se la filosofia come la scienza, con tutta la loro "oggettività", sono impotenti a descrivere quella che chiama "la nuova oggettività" della sfera affettiva – che è il campo del romanzo –, così neppure la Storia lo interessa veramente. *I sonnambuli* non sono un affresco, ma mostrano, come afferma Kundera, alcune possibilità dell'esistenza europea: "A Broch non interessa una storia reale che (per caso) ha avuto luogo. Egli non desidera scrivere un 'romanzo storico'. Ciò che lo affascina è la forza sotterranea, invisibile, che plasma le persone e i loro pen-

sieri". E, d'altra parte, è questo che dà senso al titolo del romanzo: tutti i personaggi dei *Sonnambuli* non riescono mai a spiegarsi fino in fondo perché fanno quello che fanno, perché pensano quello che pensano, perché dicono quello che dicono. Camminano come sonnambuli sul cornicione della realtà».

«Ciò implica – afferma Juan – che la stessa concezione del personaggio subisce una trasformazione: si espande oltre la caratterizzazione psicologica, oltre una dimensione strettamente storica. Un po' quello che è successo nel mio *Paesaggi dopo la battaglia*, o quello che hanno messo in pratica Fuentes con *Terra nostra* e Kundera con *La Vita è altrove* e altri romanzi...».

«Sia Kundera che Fuentes lo ribadiscono nella prefazione e nella postfazione: l'osservatorio dell'autore si colloca più in alto di quello di un Balzac, di un Mann: "nel cielo della storia europea". Per cogliere l'essenza dell'ufficiale Joachim von Pasenow, il protagonista del primo romanzo, Broch, ad esempio, risale indietro di secoli e, attraverso il motivo dell'uniforme, lo illumina alla luce di quanto in Europa era successo dopo che le sacre uniformi dei sacerdoti della Chiesa avevano smesso di regnare sugli uomini. Così come per cogliere l'essenza di Esch, il protagonista del secondo romanzo, Broch si mette a osservare il suo personaggio dalla profondità dei secoli, in particolare dall'epoca della ribellione di Martin Lutero contro la Chiesa di Roma. Si tratta di una delle più grandi sfide estetiche che il romanzo moderno si sia dato... E che tu, Kundera, Fuentes, Grass, Rushdie, Bolaño e pochi altri avete accolto...».

«Ciò modifica, oltre che il personaggio, anche l'importanza e il senso della trama, della *story*...».

«Hai ragione Juan. In quasi tutti i romanzi contemporanei – quelli che tu chiami *prodotti romanzeschi* e che distingui dai *romanzi di creazione* che, come la poesia, hanno ormai un pubblico eletto – si assiste a un deficit di immaginazione. Essi soggiacciono a un mediocre realismo sociologico, alla verosimiglianza psicologica e a un'idea della Storia concepita come una successione di eventi registrabili. Questi romanzi sono privi di *immaginazione temporale*».

«In altre parole, non riescono a concepire la Storia come uno spazio ludico...». «Esattamente. E se il romanziere concepisce la Storia con la serietà dello storico, anche la trama, la *story* che regge i personaggi non sarà altro che un riflesso di quella serietà, ovvero una sorta di vicenda in costume o al massimo un ballo in

maschera. Non potrà mai accadere che la *story* di un personaggio possa essere illuminata dal «cielo della Storia europea». La serietà storica, infatti, non è incline a concepire la profondità dei secoli attraverso personaggi transtorici in grado di vivere in epoche diverse. Siamo alle solite: i romanzieri si ostinano, secondo la tradizione di Waterloo, per usare l'espressione cara a Fuentes, a trattare la Storia come se fossero i lacché degli storici. In questi romanzi la critica della realtà storica non passa attraverso la creazione di una realtà storica. Del resto, è proprio ciò che differenzia la tradizione cervantina da quella realistica: Cervantes apre all'immaginazione, concependola non meno reale della Storia. Ci invita a non prendere quest'ultima sul serio, ci invita a non sottometterci ai suoi diktat, o almeno a non sottovalutare le sue possibilità incompiute. E c'è un altro aspetto. Se l'immaginazione individuale del romanziere scompare, o viene confinata entro "l'invenzione" della trama, della *story*, il romanzo non sarà mai in grado di liberarsi dalle catene del realismo sociale».

«Sempre che sia ancora una sua meta...».

«Lo è per pochi romanzieri... Così come pochi romanzieri sono ancora interessati allo strumento linguistico, alla «parola giusta», alla poesia del romanzo. Ciò che interessa ai più è raccontare una *story*, dove la Storia sia una specie di *pungiball*, un attrezzo con cui allenarsi e che ritorna sempre al suo posto, pena la sconfitta sul ring del successo».

«Romanzi come *Paradiso* di Lezama Lima o *Rayuela* di Cortázar oggi sono quasi inconcepibili...»

«Non solo inconcepibili, ma letteralmente inimmaginabili, in quanto la fusione tra poesia e romanzo, figlia allo stesso tempo della fusione kafkiana tra verosimiglianza e inverosimiglianza e della fusione tra esperienza e sogno propria della poesia moderna – pensa soltanto a Ruben Dario, a Borges e a César Vallejo e al peso che la loro opera poetica ha avuto per molti romanzieri latinoamericani – provocherebbe una *confusione* tra l'autonomia dell'immaginazione individuale e "l'oggettività" della successione storica dei fatti. Qualcosa di inammissibile agli occhi dei lettori di oggi...».

«Sai, stavo pensando anche a un altro fattore che per me è sempre stato molto importante e che per certi versi ha a che vedere con la poesia, parlo dell'oralità. Quasi tutta la mia opera romanzesca, da *Don Julián*, attraverso *Juan sin tierra* e *Makbara* fino a *Las virtudes del pájaro solitario* e *Telón de boca*, è scritta per essere letta ad alta voce. È allo stesso tempo prosa e poesia...».

«Tu hai voluto recuperare le fonti arabe colte e popolari della letteratura spagnola... È il caso, come sai, anche di Salman Rushdie nei confronti della cultura indo-pakistana, o di Patrick Chamoiseau in relazione alla cultura creola della Martinica... Personalmente ritengo che questo cosiddetto “stadio anteriore”, epico e poetico, della letteratura – sia un’ulteriore chance per quello che tu chiami il “romanzo di creazione”. Molti paesi non hanno conosciuto il romanzo. Questo, naturalmente, non significa che non abbiano avuto delle narrazioni fondatrici. Proprio in questi paesi, grazie all’introduzione di forme orali poetiche ed epiche sconosciute alla civiltà del romanzo europeo occidentale, il romanzo continua a rinnovarsi...».

«Sì, è alle frontiere dell’Europa che il romanzo, nato in Europa, è più vitale. E la prosa romanzesca non deve temere il linguaggio poetico, né ciò che va sotto il nome di oralità secondaria, né il linguaggio gestuale. Quando stavo preparando il saggio sull’Arciprete di Hita mi sono ricordato di un cantastorie della piazza Djemaa el-Fna che raccontava qualcosa di simile, aiutandosi con una gestualità tutta sua. La gestualità è molto importante allorché si narra. Diderot lo sapeva bene. In *Jacques il fatalista*, il lettore è convocato continuamente: “Allora, come pensi di andare avanti?” chiede al narratore. E questi risponde: “Non aver fretta, lettore!”».

«E, com’è noto, la *story* dei due personaggi giunge alla fine senza che sia mai davvero iniziata. Anche questo modo di procedere, spontaneo e pieno di umorismo, appare oggi artificioso. Il lettore contemporaneo non ha tempo né voglia di partecipare al racconto. Oppure l’appello del narratore romanzesco è diventato inascoltabile. Forse per questo il romanziere preferisce diventare un attore...».

«Per me l’esperienza dei cantastorie della Grande Place di Djemaa el-Fna è stata fondamentale. Solo ascoltando uno di loro sono stato in grado di comprendere il significato di molti episodi del *Libro de buen amor*. Ci sono passaggi nei miei romanzi che sono scritti in funzione della loro lettura ad alta voce. Anche la prosa è una questione di ritmo e di accenti».

«Credo che quello che dici valga anche per il Broch de *La morte di Virgilio*. La poeticizzazione della prosa romanzesca potrebbe essere un altro modo di sfuggire all’imperativo dell’unità d’azione, della linearità della *story*...»

«Che importanza racchiude la vicenda lineare dell’ultimo giorno di vita di Virgilio rispetto ai meandri, agli abissi e alle interroga-

zioni metafisiche che quell'ultimo giorno fanno esplodere?».

«A proposito ancora di Broch, sai Juan, alla fine della riedizione della trilogia dei *Sonnambuli*, ho scelto alcuni frammenti tratti dalle *Lettere* scritte da Broch durante la stesura del romanzo in cui l'autore, rivolgendosi soprattutto al suo amico ed editore Brody, commenta la costruzione etica, la situazione estetica e la composizione della sua creazione romanzesca».

«Hai scoperto qualcosa?».

«A parte la coscienza dell'originalità di quello che stava facendo (“Se un'impresa del genere riesce si potrebbe parlare in fin dei conti di una nuova forma di letteratura”), si scopre un Broch molto attento anche ai dettagli più concreti. Il 5 ottobre 1930, per il lancio pubblicitario del romanzo, prega il suo editore “di non stabilire nessuna comunanza” tra Svevo e lui “sulla base dell'appartenenza alla cultura austriaca”. Non che *La coscienza di Zeno* gli sia sembrato un romanzo poco importante. Tutt'altro. Solo che Broch preferisce che la sua opera sia legata a un contesto sovranazionale (Joyce), piuttosto che sia classificata in un contesto minore («la cultura austriaca», Svevo) o ridotta a un contesto nazionale e linguistico (Hofmannsthal). Per ultimo ho posto un frammento di una lettera indirizzata da Broch alla moglie di Brody, sua attenta e affettuosa lettrice (Broch è stato sempre, nel corso della sua vita, molto sensibile al giudizio intellettuale femminile). Giunto al termine della sua fatica, incalzato dai problemi economici (“io sono comunque obbligato a guadagnare”) e dal dubbio che le forze dell'irrazionale, (che vengono “sempre più alla luce”), non possano più essere racchiuse in una forma in grado di cogliere il mondo nella sua “totalità” (altra parola-chiave del vocabolario brochiano), ci lascia, pur nel timore e nelle difficoltà, il suo credo più profondo, e forse oggi più disatteso o dimenticato: “scrivere un'opera letteraria – afferma Broch dopo aver ultimato *I sonnambuli* – è voler ottenere la conoscenza per mezzo della forma e una nuova conoscenza non può essere colta se non attraverso una forma nuova”. Che ne pensi, domando a Juan, mentre lascia il Café de France e la tribù dei suoi amici lo saluta portandosi una mano al petto, è un buon finale?».

«Speriamo – si congeda con un sorriso Goytisolo – sia un nuovo inizio!».

WALTER NARDON

LA RESISTENZA DI UNA TRAMA

Nella maggior parte dei casi, quando si parla di trama si fa riferimento al *plot*, al rapporto tra *fabula* e intreccio, vale a dire all'ordine del racconto. Se invece considerassimo per un momento il discorso narrativo dal punto di vista retorico, sarebbe forse più opportuno valutare ciò che potremmo definire il rapporto tra l'ordine d'invenzione, e dunque la *dispositio* del discorso narrativo, e l'ordine di presentazione, l'*ordo*, che è invece l'intervento a posteriori sulle parti del discorso, o la ripartizione di un discorso secondo uno schema già fissato. In quale di queste due fasi si può individuare la composizione di una trama? Vorrei insistere un po' su questo punto, perché a partire da qui mi sembra si ponga una delle possibili soluzioni alla scarsa persuasività che mi pare di scorgere nei discorsi correnti su questo tema.

Come scriveva Roland Barthes nella *Retorica antica* il rapporto tra questi due diversi ordini mette infatti in gioco «tutta una concezione della letteratura». Dunque, Barthes scriveva:

Due opzioni sono possibili: o si considera il 'piano' come un 'mettere ordine' (e non come un ordine vero e proprio), come un atto creativo di distribuzione delle materie, in una parola un lavoro, una strutturazione ed allora lo si collega alla preparazione del discorso; oppure si prende il piano al suo stato di prodotto, di struttura fissa ed allora lo si collega all'opera, all'*oratio*; o ancora è un *dispatching* di materiali, una distribuzione, oppure è una griglia, una forma stereotipata. In una parola, l'ordine è attivo, creatore, o passivo, creato?¹

Oggi non mi pare che il rapporto tra ordine di invenzione e ordine di distribuzione sia oggetto di tanto interesse. Quando si parla di trama si parla soprattutto di *ordo*, per la strategia di avvio del racconto (*ordo naturalis*, *ordo artificialis*), oppure, appunto, per il

¹ Barthes 1988, 55.

solo rapporto *fabula*/intreccio che certo attiene più allo scarto da una struttura fissa, che alla *dispositio*, la quale è invece un'operazione che imprime un ordine creativo man mano che si procede. La concezione della trama come rapporto tra *fabula* e intreccio è fondata su una struttura che si riconosce al di là della distribuzione delle parti di un testo e che riconduce ovviamente alla concezione dello spazio e del tempo. Si tratta dunque di raccontare una storia rispettando i nessi causali-temporali oppure di raccontarla in un modo che ne diverga anche a più riprese, come si vede in molti casi della narrativa di genere, dal giallo al *noir*. Per lo più ci si limita dunque a parlare di interventi sul tempo del racconto con trame più o meno fitte di anacronie: anticipazioni o *flashback*, prolessi o analessi. La bontà della trama è determinata dall'equilibrio tra queste soluzioni, o da qualche soluzione di ordine poco frequentata, fino a ridurre, dunque, il racconto a *story*, quasi a sinossi, a soggetto pronto ad essere tradotto con altri mezzi, in primo luogo quello cinematografico. In questi termini un racconto risulta facilmente riassumibile e traducibile in un altro discorso. Da questo angolo di osservazione, anche quando si parla di prospettiva, di punto di vista, di focalizzazione non mi sembra si vada molto più lontano.

Il modo narrativo

Nel considerare la resistenza di una trama, dunque, se ci si limita all'ordine del racconto la conclusione cui si giunge non sembra determinante: di fatto, si predilige la *fabula* o l'intreccio, si segue una soluzione oppure l'altra, questo modo di intendere la narrativa si pone all'interno di un unico ambito, sostenuto da un'incrollabile convinzione che la realtà sia 'evidente' e che la si possa dunque raccontare direttamente, 'realisticamente', con gli strumenti della tradizione di questo orientamento letterario, non diversi da quelli della cronaca, anche se più curati nella forma. Questa presunta evidenza della realtà è lo sfondo e il valore sul quale si gioca il rapporto tra *fabula* e intreccio (e così il gioco del lettore a ricostruire la *fabula* a partire dall'intreccio, ricostruire dunque qualcosa il cui risultato è già noto).

Il valore dell'evidenza viene da lontano, quell'evidenza «che basta a se stessa e fa a meno del linguaggio (o crede di farne a meno), o almeno pretende di non servirsene se non come *stru-*

mento, mediazione, espressione». E si rinnova ogni volta nell'atteggiamento di chi ritiene di poter saltare il linguaggio, considerandolo un mezzo neutro, per arrivare direttamente alle 'cose'.

Questa 'evidenza' prende, a partire dal XVI secolo, tre direzioni: una evidenza personale (nel protestantesimo), una evidenza razionale (nel cartesianesimo), una evidenza sensibile (nell'empirismo).²

Quanto la tradizione realista debba al valore dell'evidenza personale, razionale e sensibile è noto: è su queste basi che si fonda la fortuna di quella che sarà definita la *history of facts*, la storiografia del quotidiano, che dagli antecedenti medioevali della novella si forma e prospera nel *novel* del Settecento inglese e quindi nel romanzo ottocentesco.³ In un racconto del quotidiano ciò che è serio diventa realistico, come ha mostrato negli anni Settanta Gianni Celati in *Finzioni occidentali*, cui spetta il merito di una critica efficace a questo modo di rappresentazione.⁴ L'evidenza tardonovecentesca, invece, su cosa si fonda? Potremmo rispondere: sul risultato scientifico, in pieno accordo con questa tradizione; sul rapporto con il documento, ossia su una giustificazione di ordine storico-giudiziario e infine, in termini di 'senso comune', sulle presunte garanzie del mezzo audiovisivo, tanto pervasivo da indurre nuovamente lo spettatore a credere di poter fare a meno del linguaggio, in questo caso cinematografico/televisivo, assunto al massimo come strumento neutro (mentre sappiamo che di neutro c'è ben poco).

Il modo di rappresentazione realistica dei racconti fondati sull'evidenza impone tecnicamente una prevalenza dello *showing* sul *telling*, vale a dire adotta la narrazione drammatizzata, che si sviluppa per scene, al posto del romanzo raccontato, ricco di digressioni, impacci, errori voluti, diversioni dalla linea principale. Oggi, a ben vedere, in numerosi romanzi la voce narrante non solo è molto presente, ma appare estremamente esposta; ciò nonostante questo rilievo segna solo in apparenza il riscatto del *telling*, perché per lo più la narrazione in cui la voce si muove è condotta in prevalenza con il modo realistico dello *showing* (visto, appunto, che anche quando non vi si crede la realtà è assunta come evidente). Si assiste dunque alla messa in scena di una voce narrante, che tal-

² Per entrambe le citazioni, *ibidem*, p. 46.

³ Mazzoni 2011, 101-104. Vedi anche Pageaux 2003, 78-81.

⁴ Celati 2001b, 6.

volta giunge a coincidere con la stessa figura dell'autore, una voce che segnala nelle sue digressioni l'odierna consapevolezza metalinguistica del mezzo narrativo, ma che nello sviluppo conferma di fatto la fruibilità della rappresentazione realistica, proposta senza molti interrogativi sul proprio statuto. Spesso si tratta quindi solo di autoconsapevolezza della voce narrante, soluzione non priva di interesse nel racconto, ma soluzione che però non sposta in modo rilevante la questione, vale a dire non pone in modo radicale l'interrogativo sulla resistenza di una trama.

Cosa regge la trama in ambito realistico? Per lo più un sapiente uso alterno di sorpresa e suspense, con una rinnovata attenzione per la sorpresa, almeno in tempi recenti.

La differenza tra le due soluzioni è stata magnificamente esposta da Alfred Hitchcock a François Truffaut ne *Il cinema secondo Hitchcock*. Cito il passo per esteso perché questa pagina, divenuta ormai così nota da essere più citata che letta, viene spesso ricordata in modo impreciso o talvolta rielaborata autonomamente:

La differenza fra suspense e sorpresa è molto semplice e ne parlo molto spesso. Tuttavia nei film c'è spesso confusione tra queste due nozioni.

Noi stiamo parlando, c'è forse una bomba sotto questo tavolo e la nostra conversazione è molto normale, non accade niente di speciale e tutto a un tratto: boom, l'esplosione. Il pubblico è sorpreso, ma prima che lo diventi gli è stata mostrata una scena assolutamente normale, priva di interesse. Ora veniamo al suspense. La bomba è sotto il tavolo e il pubblico lo sa, probabilmente perché ha visto l'anarchico che la stava posando. Il pubblico sa che la bomba esploderà e sa che è l'una meno un quarto – c'è un orologio nella stanza –; la stessa conversazione insignificante diventa tutt'a un tratto molto interessante perché il pubblico partecipa alla scena. Gli verrebbe da dire ai personaggi sullo schermo: «Non dovete parlare di cose così banali, c'è una bomba sotto il tavolo che sta per esplodere da un momento all'altro». Nel primo caso abbiamo offerto al pubblico quindici secondi di sorpresa al momento dell'esplosione. Nel secondo caso gli offriamo quindici minuti di suspense. La conclusione di tutto questo è che bisogna informare il pubblico ogni volta che è possibile, tranne quando la sorpresa è un twist, cioè quando una conclusione imprevista costituisce il sale dell'aneddoto.⁵

Come già nell'ordine del racconto tra intreccio e *fabula*, anche il rapporto sulle attese del lettore definito da sorpresa e *suspense* riconduce per lo più la narrazione entro un quadro riconoscibile secondo i canoni dell'evidenza (per questo la suspense crea tensione,

⁵ Truffaut 2009, 60-61.

e la sorpresa meraviglia, sbalordisce, perché giocano appunto su criteri di rappresentazione riconoscibili).

La strategia di rappresentazione realista è molto presente anche nella stagione postmoderna, che non a caso spesso adotta – anche quando li contesta, o li parodizza – questi modi di rappresentazione. Penso ad esempio al bel racconto di David Foster Wallace *Per sempre lassù*, dalla raccolta *Brevi interviste con uomini schifosi*.⁶

Il modello tematico

Che la realtà sia o meno evidente, dunque, comporta una scelta di campo determinante perché le conferme, in entrambe le soluzioni, non sono mai del tutto persuasive.

Tra le soluzioni alternative a quelle dell'evidenza, e quindi dei modi di rappresentazione realistica, due mi sembrano molto rilevanti. In primo luogo quella di Milan Kundera che riprende i temi della tradizione modernista in una declinazione anti-moderna.

Contro la tendenza realistica, come è noto, nell'*Arte del romanzo*, nei *Testamenti traditi*, nel *Sipario* e pure in *Un incontro* Kundera riscatta l'arte della composizione.⁷

Se il realismo risolve facilmente, in termini convenzionali, la questione della rappresentazione del reale, il modernismo kunderiano trasferisce la soluzione da un'ideologia, (quella dell'evidenza della realtà e quella, appunto, della maggior serietà della modalità narrativa dello *showing* rispetto al *telling*) a una forma. Per Kundera è proprio questa forma, la forma della composizione che costituisce un'analogia del reale. Con la composizione il romanzo non rispecchia una realtà, ma crea una seconda realtà, un analogo della realtà, in cui l'equilibrio dei rapporti formali rimanda all'equilibrio tra gli elementi del reale. Nell'ordine di importanza di un racconto, Kundera sostituisce il rapporto tra *fabula* e intreccio con un altro rapporto, quello costituito tra unità tematiche, la cui successione è determinata da modelli di derivazione musicale, la sonata e la fuga su tutti. Si tratta dunque di motivi, di temi che ritornano secondo uno schema e che possono essere affrontati in vario modo, spesso anche in forma saggistica o di riflessione autobiogra-

⁶ Foster Wallace, *Per sempre lassù*, in Id. 2010, 8-20.

⁷ Rispettivamente, Kundera 2005a; Id. 1994; Id. 2005b; Id. 2009.

fica. Così, dai romanzi-sonata del periodo ceco e del primo periodo francese, il romanziere boemo arriva agli ultimi tre romanzi, più brevi, scritti avendo come riferimento il modello della fuga, come ha ricordato Massimo Rizzante e come ricorda in questo libro Simona Carretta.⁸

Come è noto, nella prospettiva kunderiana il romanzo conosce tre tempi: il primo è quello libero di Rabelais e Cervantes; il secondo è quello del realismo, connotato negativamente per ragioni della convenzione di cui si è detto; il terzo è quello del modernismo e del Secondo Novecento, che riprende la libertà compositiva del primo tempo e ne offre una variazione. Kundera parla di Gombrowicz, Garcia Marquez, Fuentes, Rushdie. E va detto che in questa classificazione l'autore include scrittori che condividono certo l'interesse per una narrazione non realistica, ma che adottano soluzioni ben lontane dall'essere riconducibili a un unico modello.⁹

Quella della progressione tematica rappresenta senza dubbio un'ipotesi affascinante e feconda, tuttavia corre il rischio di porre la questione formale in termini speculativi, come se il valore di una narrazione dipendesse esclusivamente dalle soluzioni di equilibrio compositivo, dalla bontà dello schema, della struttura armonica. D'altra parte, Kundera ha ribadito più volte di non ritenersi e di non voler essere un teorico, ma di considerare i suoi saggi come «la riflessione di uno che fa della pratica».¹⁰ Così, a questa altezza, vale a dire a titolo di riflessione di chi si impegna nella pratica letteraria, si potrebbe osservare che non sempre sono la progressione tematica, o la compresenza di più tempi storici, o ancora l'architettura formale a costituire ciò che rende resistente una trama. Ad esempio, è difficile ricondurre i temi di *Cosmo* di Gombrowicz ad una semplice e sola progressione.

Allo stesso modo, per parlare di un autore recente di notevole rilievo, se prendiamo romanzi come *Stella distante* o *I detective selvaggi* di Roberto Bolaño, non credo che la bontà delle due opere sia riconducibile in primo luogo a una particolare progressione tematica, forse neppure ad una particolare invenzione architettonica, benché siano indubbiamente romanzi – soprattutto il secondo – in

⁸ Rizzante 2002, 321-32. Si veda anche Rizzante, Kundera 2010, 63-65.

⁹ Per i tre tempi nella storia del romanzo, Kundera 1994, in particolare la terza parte: *Improvvisazione in omaggio a Stravinskij*, 61-101.

¹⁰ Riguardo la scrittura saggistica intesa come «confessione di uno che fa della pratica», Kundera 2005a, 7.

cui questa cura è estremamente evidente.¹¹ Lo schema dell'alternanza delle voci narranti nella seconda parte dei *Detective selvaggi* non è paragonabile a quello che lo stesso Kundera fornisce riguardo allo sviluppo dello *Scherzo* nell'*Arte del romanzo* e chiarito ancora meglio da Chvatik nel saggio dedicato a Kundera.¹² Appare indubbiamente meno rigido. *Stella distante* non è poi riducibile a un rapido schema. Fra l'altro, trattando dello *Scherzo* sembra che Kundera si occupi più dell'*ordo* che della *dispositio* vera e propria, vale a dire dell'ordine delle parti compiute, più che di quello che si crea nel lavoro di tessitura del testo. E va ricordato che Kundera impiega la narrazione in prima persona molto raramente nella sua opera, per cui il romanzo in questione occupa una posizione molto particolare in quello che lui chiama il suo catalogo. Ciò che sostiene il lavoro di Bolaño mi sembra che si colga sì in questo aspetto, guardando il testo su questa scala, ma anche e soprattutto osservando i dettagli su una scala inferiore.

Il modello del racconto

Un altro modello che rifiuta l'evidenza e la serietà del reale tipiche della prospettiva realista è quello che riconduce la narrazione al racconto, alla sua funzione antropologica, di cui ha detto molto a più riprese Celati.¹³ Qui la narrazione si basa sull'osservanza di alcuni decisivi elementi di un rituale, che fonda, di volta in volta, il mondo possibile cui la narrazione dà luogo. Il riferimento, più che al romanzo – soprattutto nella sua forma realistica – qui va alla tradizione del racconto popolare, dei narratori tradizionali oppure, in termini artistici, a una narrativa settecentesca in cui il romanzo non si è ancora imposto come modello egemone, all'epoca di Swift, in cui la soglia tra la pagina e il mondo appare ancora chiara, manifesta al lettore, che quando prende in mano il libro accetta di compiere lo sforzo di non considerarlo una prosecuzione della propria realtà quotidiana. Con le formule particolari che danno l'avvio al racconto la realtà cessa, d'un tratto, o forse per meglio dire *d'incanto*, di essere 'evidente'. E qui si potrebbero citare molte formule d'avvio, in cui vengono dichiarati i termini del patto nar-

¹¹ Bolaño 2009a; Id., 2009b.

¹² Kundera 2005a, 126. Chvatik 2004, 66. Nardon 2010, 87-89.

¹³ Celati 1984. Si veda anche Celati 2005.

rativo, come “Un personaggio che conosco benissimo,...”, “La storia è così, che c’era...”, “Questo racconto parla di...”¹⁴

In questo contesto sembra molto chiaro che ciò che rende la trama ‘resistente’ nella progressione del racconto non è tanto il rapporto tra *fabula* e intreccio – visto che spesso non si tratta di una storia vera e propria, ma di una serie di osservazioni e penso, tra i testi celebri, alla *Passeggiata* di Robert Walser – bensì la consistenza del tessuto narrativo, di ciò che viene scritto, una frase dopo l’altra. La composizione si restringe a una scala che non va molto oltre la frase, in cui si pone in gioco, proprio nel farsi del racconto, la *dispositio* del testo. Se ciò che muove la narrazione è il meccanismo per il quale si può dire: *post hoc, ergo propter hoc* – che diventa poi il principio del montaggio cinematografico – da cosa è costituita l’unità minima di rappresentazione? Cosa intendiamo con quell’*hoc*?

Il tessuto del racconto si intreccia a partire da questa osservazione, da ciò che muove una voce che narra la storia. A questo riguardo, una delle soluzioni più frequentate è quella della caratterizzazione della voce narrante, per cui vengono descritti vari aspetti fisici e psicologici, varie idiosincrasie del narratore, operazione che legittima e fornisce una motivazione all’incedere del racconto. Quale migliore strategia di motivazione narrativa se non quella di un personaggio che metta in scena la stessa identità dell’autore? Eppure, in questo contesto trovo che l’inattendibilità del narratore e della narrazione sia più interessante della strategia dell’*autofiction*, perché si rivolge più direttamente all’osservazione, alla notazione estemporanea di ciò che costituisce come ‘realtà’, mentre l’*autofiction* si rivolge alla notazione storica, o psicologica, al rapporto tra finzione e documento, suscitando nel lettore l’interesse per qualche nuova indiscrezione riconducibile in qualche modo allo stesso terreno della cronaca, o della storia, in ogni caso a un altro elemento dell’‘evidenza’. E questo anche quando il *carattere dell’autore* sia palesemente una finzione.

Perciò, in una sorta di riassunto, volendo elencare i rischi delle varie prospettive potremmo dire che il realismo si regge su un fondamento incerto, la progressione tematica e il modello compositivo rischiano l’astrazione, mentre l’*autofiction* pecca di dipendenza dal documento e dal quadro interpretativo della Storia ufficiale.

¹⁴ Si vedano le parti iniziali dei racconti in Celati 2001a.

La resistenza della trama

Non si tratta dunque di essere pro o contro la trama, ma di scrivere una trama resistente, in cui il fattore decisivo dipende dalla concatenazione di ciò che si racconta frase per frase, più che da quella degli ‘eventi’. Qui la composizione diventa di fatto più libera – sebbene non perda di rigore – come se passasse dal complesso schema della sonata o della fuga a quello del verso libero leopardiano. Per questo molti narratori del quotidiano appaiono così persuasivi, come mostrano le opere di Celati dedicate alla Pianura Padana. Ricordiamo il passo di Barthes già citato all’inizio: la disposizione del materiale narrativo che si fa nella stessa tessitura del testo, è cosa ben diversa dall’*ordo*, operazione che si compie *a posteriori* con le parti del testo già definite, o che si compie in corso d’opera, ma seguendo uno schema dato.¹⁵ Un racconto che favorisca la *dispositio*, difficilmente può essere ridotto, riassunto. E di per sé non si fonda sulla *suspense*. Si provi a riassumere il già citato *La passeggiata* di Walser, ma questo vale anche per altro tipo di racconti, come *La biblioteca di Babele*, *Funes, o della memoria* e in generale per *Finzioni* di Borges; vale per *Fuoco pallido* o per *Ada, o ardore* di Nabokov, in cui il rapporto fra intreccio e *fabula* è sicuramente un elemento secondario, per *Clessidra* di Danilo Kiš e per un libro come *Gli anelli di Saturno* di W. G. Sebald. Se è difficile che un racconto di osservazione possa dar luogo a una sinossi cinematografica, questo vale anche per i racconti fondati sull’inattendibilità, oppure sull’indecidibilità di ciò che è narrato, come molti racconti di Kafka o quelli di Gombrowicz in *Bacacay* che invece sono riassumibili, ma che non possono dare ragione di sé, non possono essere ‘risolti’ nel loro riassunto.

Per fare risaltare maggiormente ciò che intendo per resistenza di una trama potrei dire che l’operazione al cinema potrebbe richiamare più che il fin troppo citato *Pulp Fiction* di Tarantino – che tecnicamente interessa più l’*ordo* – il lavoro di David Lynch in *Mulholland Drive* che riguarda più da vicino la *dispositio* (e parlo dello sviluppo di ciascuna delle due parti del film). Il caso di Lynch è quasi un caso limite, in cui questa tendenza è esasperata: non si può parlare di *suspense*, perché in ogni momento non sappiamo letteralmente più cosa aspettarci.

¹⁵ Oppure – come si diceva – anche a priori, ma seguendo uno schema prefissato.

Nelle narrazioni condotte in questo modo – vale a dire in modo non classificabile nel realismo – la *fabula*, almeno apparentemente, è meno importante. È così certo nel *Tristram Shandy* e nel *Sentimental Journey* di Sterne, ma lo è anche in testi meno eccentrici, quali ad esempio *Huckleberry Finn* di Mark Twain. Citare questo romanzo lascia subito spazio a un paradosso perché Hemingway riteneva che l'intera letteratura americana – letteratura di tendenza realistica se ce n'è una – discendesse da questo libro.¹⁶ Eppure il riferimento mi sembra centrato.

Il principio di Huck

Leggiamo l'avviso che appare in esergo al libro di Twain:

Avviso

Le persone che in questa narrazione cercassero di trovare dei fini saranno perseguite legalmente; quelle che cercassero di trovarvi una morale saranno esiliate; quelle che cercassero di trovarvi una trama saranno giustiziate

*Per ordine dell'autore
Il comandante militare¹⁷*

Il grande libro di Twain non è propriamente costruito con una trama «ad infilzamento», vale a dire con un protagonista che attraversa, infilza numerose avventure, seguendo il modo dei romanzi picareschi. C'è forse solo una parte nel libro che ricorda questa tipologia narrativa e riguarda il servizio di Huck presso i due impostori chiamati Il Re e il Duca, parte tutta tradizionale, scritta secondo lo schema degli imbrogli che i due ordiscono e quindi secondo un effetto *suspense*-svelamento.¹⁸ Tuttavia, in termini generali, l'elemento che fa sì che il libro esorbi da questo schema è dato dallo spazio che le opinioni della voce narrante guadagnano nella narrazione. Non si tratta tanto di caratterizzazioni ulteriori del

¹⁶ «Tutta la letteratura americana moderna viene fuori da un libro di Mark Twain, *Huckleberry Finn*. Se lo legge si fermi però quando i ragazzi perdono il negro Jim. Quella è la fine, il resto è un trucco. Ma è il nostro libro più bello, e tutto quanto è stato scritto in America viene di lì: prima non c'è niente e dopo non c'è niente che lo valga.» Hemingway, *Verdi colline d'Africa*, in Id. 1992, 1111.

¹⁷ Twain 2010, 21.

¹⁸ *Ibidem*, 161ss.

personaggio, quanto dei tentativi di comprensione della realtà. Ciò che muove il racconto, infatti, non è né la caratterizzazione della voce narrante, né la descrizione dettagliata di un ambiente, né la suspense per un finale sperato ed atteso dal lettore, né ancora uno schema tematico, bensì il tentativo di interpretare una realtà che appare in buona parte ignota, ma non tanto da essere considerata ostile, una realtà degna di essere conosciuta, ma non al punto da poterla ricondurre ad uno schema già noto: ciò che muove il racconto è dunque l'esplorazione di questo spazio cui ci si può abbandonare con relativa fiducia, lo spazio dell'avventura.

Che non si segua il finale che il lettore aspetta – ad esempio la liberazione dello schiavo Jim (anche se poi questo finale arriverà nelle ultime pagine, in una delle parti narrativamente più incerte del libro, che molti, Hemingway per primo, trovavano assai deboli) – lo dimostra il fatto che i due protagonisti, scendendo sul grande fiume, dopo essersi accorti di aver commesso un errore di rotta, invece di risalire l'Ohio verso nord, dove la libertà di Jim sarebbe a portata di mano, continuano ad avanzare in direzione sud per vedere come la vicenda andrà a finire. Per vederlo loro stessi, più che il lettore. Un po' come accade a Jacques il Fatalista e il suo Padrone nel romanzo di Diderot tanto citato da Kundera. È questo il senso dell'avventura, quello di una conoscenza che non è in alcun modo preventivabile e spesso poco prevedibile. Una conoscenza che non si muove quindi secondo i normali parametri di attesa della lettura 'realistica'.

Anzi, il paradosso è che in questo contesto la conferma dell'orizzonte d'attesa riguarda soltanto la finzione: l'attesa del lettore affezionato alla *suspense* è confermata – appunto paradossalmente – solo da una finzione convenzionale, non dalla conoscenza della realtà. Un episodio verso la fine del libro appare a questo riguardo esemplare, quasi didascalico. Tom Sawyer, che interviene verso tre quarti della narrazione per collaborare con l'amico Huck, sottolinea esplicitamente l'importanza del 'fare finta' nel modo in cui loro due vivono le avventure, vale a dire di fingere di ricorrere nelle loro azioni a strumenti meravigliosamente adeguati, mentre in realtà impiegano i poveri mezzi che hanno a disposizione, mezzi che è più ragionevole usare.

Non cambierai mai, Huck Finn. Per fare le cose tu scegli sempre la via più comoda, roba da bambini dell'asilo. Ma come? Non hai mai letto come facevano i veri eroi: il barone Trenck, Casanova, Benvenuto Cellini, Enrico IV?

Non si è mai sentito di un prigioniero che fugge in questa maniera, come una zitella che va a fare una passeggiata. No, il modo migliore, che trovi negli autori più famosi, è di segare in due la gamba del letto e di lasciarla al suo posto, e di inghiottire la segatura così che non si vede in giro, mettendo dello sporco e del grasso nel punto dove hai segato, che anche il siniscalco più attento non riesce a vedere nessun segno e pensa che la gamba è tutta intera. Poi, la notte che sei pronto, dai un calcio alla gamba, che così cade giù, sfili la catena ed ecco fatto. Non hai altro da fare che fissare ai merli una scala di corda, andare giù, romperti la gamba nel fossato – perché la scala è troppo corta e devi fare un salto di sei metri – e giù trovi i tuoi cavalli e i tuoi fedeli vassalli, che ti tirano su e ti sbattono sulla sella, e via come il vento alla tua regione nativa, Linguadoca o Navarra, o quello che è. Questa sì che è roba coi fiocchi.¹⁹

Tutta la parte che prepara la fuga di Jim viene messa in scena in modo teatrale da Tom e da Huck, su iniziativa del primo, come se si trattasse sì della fuga di uno schiavo – e in effetti si tratta della fuga di uno schiavo, come sottolinea Huck – ma di una fuga di carattere romanzesco, giunta a coronamento di un'impresa al termine di una lunga e dura detenzione (mentre in realtà Jim è rinchiuso da pochi giorni). La messinscena della condizione 'adeguata' del prigioniero è a tal punto faticosa per lo stesso Jim da rendere il suo coronamento, almeno dal punto di vista teatrale, quasi impossibile.²⁰

La realtà che conta è quella della condizione materiale dei protagonisti, quella cui si attiene fedelmente Huck, una realtà tutta da scoprire e quindi terreno d'avventura (e di scrittura, perché è Huck stesso il narratore), una realtà da mettere in ordine passo dopo passo. L'idea di Tom è invece quella di una realtà che segue uno schema drammatico, 'già dato', un ordine già fissato, ordine che, come si vede nel romanzo, è superato dagli eventi, cosa della quale lo stesso Tom si rende infine conto, cedendo all'insistenza di Huck.

Senza negare l'importanza dell'*ordo* di un romanzo, che appare certamente come uno degli elementi determinanti nella sua efficacia, ciò che rende 'resistente la trama' e la sottrae al rischio di astrazione mi sembra sia il principio che vediamo all'opera nell'*Huckleberry Finn*, il principio di Huck, quello appunto della prevalenza della *dispositio*. Prevalenza che si può notare in atto in un altro celebre romanzo americano, *Le avventure di Augie March*

¹⁹ *Ibidem*, 277.

²⁰ Per tutta questa parte, fino alla liberazione di Jim, *ibidem*, 263-329. Un diverso riferimento all'episodio in Šklovskij 1976, 57-58.

di Saul Bellow, che deve molto all'esempio di Twain. Non si tratta propriamente di mettere in gioco un principio epico, né della ricerca di effetti di straniamento, ma di una tensione conoscitiva che si esercita mediante i personaggi verso una realtà che non può mai essere ridotta del tutto ad un dato.

Bibliografia

Barthes 1988

R. Barthes, *La retorica antica*, Bompiani, Milano 1972 (1988).

Bolaño 2009a

R. Bolaño, *I detective selvaggi*, Sellerio, Palermo 2009.

Bolaño 2009b

R. Bolaño, *Stella distante*, Sellerio, Palermo 2009.

Celati 1984

G. Celati, *Finzioni a cui credere*, «Alfabeta», 6/67 (1984).

Celati 2001a

G. Celati, *Cinema naturale*, Feltrinelli, Milano 2001.

Celati 2001b

G. Celati, *Finzioni occidentali*, Einaudi, Torino 1975, 1986; terza ed. accresciuta, 2001.

Celati 2005

G. Celati, *Fata Morgana*, Feltrinelli, Milano 2005.

Chvatik 2004

K. Chvatik, *Il mondo romanzesco di Milan Kundera*, Università degli Studi di Trento, Trento 2004.

Foster Wallace 2010

D. Foster Wallace, *Brevi interviste con uomini schifosi*, Einaudi, Torino 2010.

Hemingway 1992

E. Hemingway, *Verdi colline d'Africa* in Id., *Romanzi*, vol. 1, Mondadori, Milano 1992.

Kundera 1994

M. Kundera, *I testamenti traditi*, Adelphi, Milano 1994.

Kundera 2005a

M. Kundera, *L'arte del romanzo*, Adelphi, Milano 1988 (2005).

Kundera 2005b

M. Kundera, *Il sipario*, Adelphi, Milano 2005.

Kundera 2009

M. Kundera, *Incontro*, Adelphi, Milano 2009.

Kundera, Rizzante 2010

M. Kundera, M. Rizzante, *Sulla sonata e sulla fuga*, dialogo, in M. Rizzante, W. Nardon, S. Zangrando (a cura di), *Al di là del genere*, Università degli Studi di Trento, Trento 2010, pp. 63-65.

Mazzoni 2011

G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Il Mulino, Bologna 2011.

Nardon 2010

W. Nardon, *Il filo del racconto. Da Mark Twain a Roberto Bolaño*, in M. Rizzante, W. Nardon, S. Zangrando (a cura di), *Al di là del genere*, Università degli Studi di Trento, Trento 2010, pp. 83-93.

Pageaux 2003

D.-H. Pageaux, *Nascite del romanzo*, Sellerio, Palermo 2003.

Rizzante 2002

M. Rizzante, *L'arte della fuga romanzesca. Sull'Ignoranza di Milan Kundera*, «Riga», n. 20, "Milan Kundera", Marcos y Marcos, Milano 2002.

Šklovskij 1976

V. Šklovskij, *Teoria della prosa*, Einaudi, Torino 1976.

Truffaut 2009

F. Truffaut, *Il cinema secondo Hitchcock*, Il Saggiatore, Milano 2009.

Twain 2010

M. Twain, *Le avventure di Huckleberry Finn*, Baldini Castoldi Dalai editore, Milano 2010.

CARLO TIRINANZI DE MEDICI

ALCUNI TIPI DI TRAMA NEL ROMANZO: ALBERI, STRADE,
CASCATE E SISTEMI SOLARI

1. *Proiettili letterari*

Tra settembre 2010 e dicembre 2011 il quotidiano «Repubblica», in collaborazione con la Scuola Holden, ha pubblicato una collana di riscritture di opere fondamentali per la cultura occidentale che, a quanto pare, nessuno legge più. Per evitare la dispersione di un patrimonio culturale inestimabile i grandi scrittori di oggi intervengono per salvare quelli di ieri. Alessandro Baricco si cimenta dunque con *La storia di Don Giovanni* e Umberto Eco con quella dei *Promessi sposi*. I due autori-simbolo della letteratura italiana alla fine del XX secolo inaugurano una collana incredibilmente attuale. Da Eco riporto il brano che racconta l'incontro tra Renzo e don Abbondio, dopo l'incontro di Abbondio con i bravi di Rodrigo:

Quando don Abbondio torna a casa [subito dopo l'incontro coi bravi], sentendosi morire, si confida con la sua governante Perpetua. Perpetua gli consiglia di andare a denunciare il fatto all'arcivescovo di Milano, che aveva fama di essere un protettore di poveri e raddrizzatore di ingiustizie, ma don Abbondio ha paura di fare persino quello. Passa una notte d'inferno, e il mattino dopo, quando Renzo si presenta per mettere a punto i particolari del matrimonio, trova una serie di scuse senza senso, gli sbatte addosso una caterva di parole in latino che quel poveretto non capisce, e alla fine gli fa soltanto intendere che, tutto sommato, è molto meglio che lui e Lucia non si sposino.¹

Il libro si compone essenzialmente di momenti come questo. Nudi eventi, raccontati con uno stile telegrafico, impacchettati l'uno sull'altro, fino alla conclusione. La riscrittura effettuata dal

¹ Eco 2011, 13.

grande postmodernista Eco, insomma, non è nemmeno una riscrittura: è un riassunto (come ci suggerisce l'uso dei tempi commentativi),² è un Bignami rivolto a non-studenti e un libro rivolto a non-lettori. Dell'originale manzoniano manca tutto: lo stile, le scene (quello citato, tecnicamente, è un sommario),³ l'ambientazione e persino i dialoghi (persino il celebre «che vuol ch'io faccia del suo *latinorum?*» di Renzo a don Abbondio). Come ci suggerisce il titolo della collana, lo scopo dell'operazione è uno solo: salvare la storia o, anglofilicamente, *save the story*. Di tutta la ricchezza dell'originale manzoniano resta solo la storia, intesa come un flusso di eventi esteriori ordinati in modo rettilineo. Siamo giunti al minimo comun denominatore narrativo in cui *discorso* e *racconto* vengono a coincidere. L'ansia da *deuxième degré*, la frenesia riscrittoria, il gusto della letteratura come gioco hanno portato, con un paradossale ribaltamento, all'annullamento della letteratura nella sua trama. Questo in un momento in cui la narrativa (letteraria, certo, ma anche cinematografica e televisiva) si diffonde più che mai, in particolare quella seriale con i suoi *hangover* e il bisogno di sapere come andrà a finire.

La storia de I promessi sposi è evidentemente un caso-limite, ma la narrativa di consumo ci fornisce numerosi esempi di testi in cui predomina la *story*. Ne scelgo uno che penso tutti conoscano e che nel suo genere è persino un prodotto di buona fattura: *Jurassic Park* di Michael Crichton (1990). L'elemento dominante è la trama arzigogolata, composta di alcune analessi (poche) e numerose divagazioni (*non* digressioni) su biologia molecolare, fisica, teoria dei sistemi, capitalismo avanzato, bioetica. Divagazioni e non digressioni perché la loro presenza non risulta determinante per il senso del libro; si tratta al più di *excursūs* eruditi che forniscono al lettore informazioni tecniche necessarie a rendere credibile lo sviluppo della storia, a dargli solidità. Esse assolvono a tale funzione dando alla storia dei fondamenti «scientifici» e inscrivendola così nel regno del probabile (una credibilità, diciamo così, ontologica), ma ancor più la rendono credibile *logicamente*, perché ne sono le premesse. Come l'avventura di Frodo nel *Signore degli anelli* richiede che si spieghi la storia dell'anello, così l'avventura del parco dei dinosauri richiede che si spieghi cosa sia l'ingegneria genetica, e nel 1990 non era un fatto così ovvio: probabilmente se

² Cfr. Weinrich 1964, 49ss.

³ Cfr. Genette 1972, 135-149.

Jurassic Park fosse stato scritto oggi, dopo la pecora Dolly e gli OGM, tante pagine, non avrebbero visto la luce, tanti personaggi e tante scene, il cui scopo è essenzialmente quello di fornire il quadro in cui le premesse della storia ottengono un fondamento, non sarebbero mai nati. E nonostante i molteplici strati di trama che scorrono paralleli (il romanzo segue le vicende di diversi personaggi), nonostante i *tour de force* in argomenti tecnici o scientifici, la trama risulta unidirezionale. Essa si fa trainare in avanti dalle lancette che corrono sempre più rapidamente verso un'ora-zero (il momento in cui una nave attraccherà sul continente americano portando, all'insaputa dei marinai, alcuni velociraptor, feroci dinosauri carnivori che semineranno certamente terrore e morte). Prima del gran finale, prima della risoluzione conclusiva, il tempo della lettura è scandito da altre ore-zero, altri momenti cardinali cui i personaggi devono giungere in tempo, pena l'interruzione della storia: una logica non dissimile da quella che governa i vecchi videogiochi *arcade* dove bisogna completare il livello prima che scada il tempo. Vale la pena sottolineare che non si tratta di momenti di snodo della trama, perché non è possibile sviluppare la storia in un'altra direzione. Essi sono passaggi obbligati, letteralmente *momenti cardine* che aprono le porte ai personaggi affannati pronti ad attraversarle di corsa, per dirigersi rapidamente al varco successivo; il loro scopo è scandire le singole porzioni del testo. Tutto ciò che di norma ci aspettiamo da un romanzo è fortemente ridimensionato, quando non del tutto assente. I personaggi sono ridotti alle loro funzioni attanziali (come accade nelle fiabe studiate da Propp), al punto da risultare privi di volto e anche di sentimenti – nel romanzo, infatti, ci sono pochissime descrizioni dell'aspetto fisico, perlopiù estremamente generiche (di uno dei protagonisti, il professor Grant, sappiamo solo che «aveva una gran barba»),⁴ mentre le descrizioni psicologiche e interiori non ci sono proprio. Anche lo stile è tendenzialmente neutro, irto di tecnicismi ed espressioni del gergo scientifico o tecnologico, ma difetta di qualsiasi attenzione alla costruzione verbale; esso è puro *medium*,⁵ un mero trasportatore di significati e segnali che risiedono altrove.⁵

La trasparenza della scrittura in *Jurassic Park*, l'esteriorità degli eventi e il loro coagularsi intorno a un *ticking clock* fanno di questo libro un perfetto candidato alla trasposizione cinematografica,

⁴ Crichton 1990, 22.

⁵ Per un'analisi dettagliata di *Jurassic Park* cfr. Calabrese 2005, 128-157.

come infatti è successo in un tempo estremamente breve (il libro è del 1990, mentre il film del 1993). Si capisce facilmente il perché: lo sceneggiatore ha già sul suo tavolo tutti i pezzi necessari, si tratta solo di scorciare qua e là, ma niente deve essere eliminato perché di difficile traduzione nel linguaggio cinematografico, come sarebbe appunto nel caso di un flaubertiano «libro sul niente», retto solo dallo stile, o di un testo che metta in scena ciò che Valentino Baldi chiama il «reale invisibile», ovvero la complessa serie di spinte o contropinte che formano la soggettività di un individuo – la sua vita psichica. Quanto ciò accada consapevolmente, non è dato saperlo, anche se ricordo che Crichton è sceneggiatore e regista oltre che romanziere.

Nel saggio *The Power of History*, uscito nel 1997 contemporaneamente al suo romanzo più famoso, *Underworld* (del quale si parlerà più avanti), Don DeLillo riflette brevemente sulla distanza che separa la conversazione tra due personaggi di romanzo da quella che due persone possono intrattenere nella vita reale:

Si è concordato di chiamare “dialogo realistico” certi insiemi di scambi verbali che in effetti hanno poca o nessuna attinenza con il modo in cui la gente parla. C’è un senso profondo di convenzione che ci consente di accettare lavori altamente stilizzati come vita vissuta [*as true to life*]. La narrativa d’invenzione rappresenta accuratamente un migliaio di cose ma tra queste c’è di rado l’esperienza vissuta in modo distaccato.⁶

Ciò che DeLillo dice riguardo ai dialoghi, registrando con precisione la distanza tra strutture della narrativa e strutture della vita, vale per tutti gli aspetti del fatto letterario, e la trama è tutt’altro che un’eccezione.

Pensateci un momento. Ci svegliamo la mattina. Facciamo colazione, usciamo di casa. Compriamo il giornale e, camminando, lo sfogliamo rapidamente. Arriviamo sul luogo di lavoro e svolgiamo una parte dei compiti che nel corso dei mesi passati si sono accumulati sulla nostra scrivania. Di tanto in tanto scambiamo frasi smozzicate con i colleghi, continuiamo vecchi discorsi lasciati in sospeso e ne cominciamo di nuovi, solo per lasciarli, anche loro, incompleti, davanti alla macchinetta del caffè. Prendiamo appuntamenti per l’indomani o per il mese prossimo, ci segniamo la data di uscita di un film, o di un libro, che probabilmente dimentiche-

⁶ DeLillo 1997b.

remo. Poi a sera arriviamo a casa e mangiamo un boccone, ammazzando quel po' di tempo che ci rimane in attesa di andare a letto.

Tutto questo è ininteressante. E, almeno da quando abbiamo letto Auerbach⁷ e studiato l'ascesa del *novel*, sappiamo che il problema non è la vita quotidiana in cui si svolge la scena. È la vita in sé ad essere priva di un centro d'interesse che attiri lo sguardo. Gli eventi si susseguono in maniera imprecisa, senza logica, senza alcuna consequenzialità, senza che sia possibile derivarne un senso, un principio di unità altro dal soggetto (ma seguire il soggetto e i suoi tic mentali ci porterebbe nel campo della lirica moderna,⁸ mentre noi vogliamo rimanere nell'ambito narrativo). Riassumendo brutalmente un discorso che avrebbe bisogno di molte più pagine, possiamo dire che il Modernismo ha messo in luce questo problema e ha tentato di risolverlo attraverso la mimesi di questa realtà sfilacciata e per sostenere questa mimesi ha lavorato alacramente sullo stile; il Postmodernismo ha trovato riparo nell'alveo della tradizione e nell'elemento popolare, sublimando entrambi in una forma complessa e stratificata; oggi, invece, quando i giochi si stanno riaprendo e l'egemonia postmodernista è messa da più parti in discussione, sembra che si reagisca alla mancanza di senso della vita attraverso una struttura narrativa basilare, amplificata e riformata dopo decenni in cui era stata relegata ai margini dello spazio letterario. L'esempio che ho fatto qui sopra dimostra che la narrativa, a differenza della vita, si basa, almeno in parte, su quello che la matematica definisce un «attrattore strano»: un elemento, evento o stato di cose verso cui tutti gli eventi, gli elementi o gli altri stati di cose tendono. Questo 'qualcosa' è il *mythos*, il nucleo intorno a cui si agglomera il mondo d'invenzione: la trama. È un elemento talmente frequente che è dato per scontato, come dimostra il fatto che quei romanzi che ne fanno a meno vengono percepiti dall'«occhio comune» del pubblico non specialista come tanti scarti da una norma. Oggi questo meccanismo ha riassunto una centralità che non aveva almeno dai tempi di Balzac.

⁷ Auerbach 1946.

⁸ Cfr. Mazzoni 2005.

2. *Cascate*

La trama, il percorso (più o meno lineare: ma nondimeno *percorso*) verso una fine retto prevalentemente sulla *suspense*, è un elemento che non si può estirpare facilmente, e probabilmente questo non è nemmeno un male. Tante volte, e non solo nel caso di libri come *Jurassic Park*, è una cosa estremamente utile, se non necessaria, alla costruzione di un romanzo. A dimostrazione che io non ho nulla contro la trama (e dunque per stare alla logica provocatoria che ha governato la scelta di un titolo per questa raccolta di saggi, sono “pro” la trama!), il primo testo di cui parlerò fa sfoggio proprio di una simile linearità e anzi sfrutta tutte le possibilità della *suspense* e arriva a *tematizzare il movimento verso il finale*. Allo stesso tempo, però, dato che di sola *suspense* non si vive, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) di Italo Calvino riesce a superare e infrangere il bisogno di trama del lettore.

Ho deciso di assegnare a ogni tipo di trama qui in esame una metafora: per Calvino avevo pensato alla ferrovia (con i suoi scambi, i binari e le locomotive che non scartano mai di lato), ma alla fine ho deciso di arrischiarmi su una metafora naturale, la cascata. La cascata *punchbowl* è quel tipo di cascata in cui l'acqua, dopo un salto violento (*punch*), si raccoglie in una piscina naturale (*bowl*) nella quale segue un moto ondivago e imprevedibile, prima di ritornare alla corrente che la condurrà al salto successivo.

In *Se una notte d'inverno un viaggiatore* le piscine sono le digressioni del romanzo, ovvero quei romanzi che il protagonista (chiamato Lettore) incontra e legge, senza mai riuscire ad andare oltre le prime pagine. Il motore narrativo è la curiosità ben espressa dal titolo dell'ultimo romanzo incontrato, che insieme agli altri titoli che appaiono lungo il libro compone l'ultimo *incipit*: «Quale storia laggiù attende la fine?». In questa curiosità, in questa spinta, troviamo il momento del salto (*punch*) che ci trascina giù lungo la pagina. Una cascata impetuosa, che riesce a scorrere rapidamente e unidirezionalmente grazie alla *struttura rigidamente organizzata* di cui il romanzo fa bella mostra, e che ha un'eleganza da formula matematica. Del resto Calvino stesso ha descritto questo libro attraverso uno schema a biforcazioni successive:⁹ nella trama di *Se una notte un viaggiatore* c'è una logica ferrea che ci spinge avanti,

⁹ Cfr. Calvino 1979b; 4-5, Calvino 1984, 10-28; per uno schema inedito di Calvino che riassume il senso della cornice, cfr. Falcetto 1992, 1398-1400.

sempre più avanti, esattamente come succede con il *ticking clock* di *Jurassic Park*; in entrambi i casi solo una delle scelte manderà avanti la storia, mentre l'altra ne segnerà la fine. Non è il vezzo di un oulipista della domenica ma, al contrario, è essenziale a Calvino per evitare di cadere nell'*impasse* che prende il narratore-protagonista di *Guarda in basso dove l'ombra s'addensa*, il quale ogni volta che prova a raccontare una storia si trova di fronte a

[...] delle storie che per raccontarle bisognerebbe prima raccontarne delle altre, cosicché partendo da un qualsiasi momento o luogo s'incontra la stessa densità di materiale da raccontare.¹⁰

È impossibile non notare la consonanza di queste parole con “Cominciare e finire”, l'incompiuta lezione americana che capitalizza proprio l'esperienza di *Se una notte*. Calvino sottolinea come l'*incipit*, l'atto di cominciare a scrivere, segni «il distacco dalla potenzialità multiforme e illimitata per incontrare qualcosa che ancora non esiste, ma che potrà esistere [...] solo a patto di separare questo qualcosa da tutto il resto».¹¹

Per Calvino il passare al mondo scritto implica l'uso di una *forma chiusa* che non può non essere fondata sull'arbitrarietà: le strutture paramatematiche dei libri di Calvino si distinguono per l'assoluta arbitrarietà dei punti di inizio e fine, che potevano tranquillamente essere messi da un'altra parte, in un altro momento della storia. Ciò vale in particolare per un testo come *Se una notte*, la cui struttura narrativa si compone per addizione successiva di episodi, e dunque potenzialmente in grado di espandersi all'infinito. Una struttura antica, questa, che possiamo riscontrare già in *Dafni e Cloe*. Ma nel romanzo ellenistico le pause intermedie aumentavano la tensione, perché ritardavano uno scioglimento che rendeva manifesto, e in cui si compiva, un destino (quello dei due amanti), che all'inizio della storia avevamo solo intravisto, e aumentandone così il valore simbolico e narrativo. Più si allontana il momento in cui i due si incontreranno di nuovo, più 'prove' essi dovranno affrontare, più l'amore tra i due sarà grande e durevole: una situazione che comporta una decisa *sperequazione del senso* in favore proprio del finale.

¹⁰ Calvino 1979a, 716.

¹¹ Calvino 1986, 568.

Calvino rifunzionalizza questo schema operando una *redistribuzione del senso* lungo l'intero asse narrativo, e proprio delegandolo alle digressioni. Ogni *incipit* racconta uno scacco narrativo, una forma romanzesca che Calvino ha scartato, ma anche uno scacco gnoseologico (similmente a quanto accade nelle *Cosmicomiche* e in *Ti con zero*)¹² in cui i protagonisti, e con loro le diverse forme-romanzo stesse, incorrono.

Ci accorgiamo allora che la *suspense*, che fa scorrere la trama («quale storia laggiù attende la fine?») e nella metafora che ho proposto è la forza gravitazionale che attira l'acqua verso il basso (*punch*), contemporaneamente viene *disattivata* riducendo il valore di senso della conclusione, vista da Calvino come tappa obbligata ma semanticamente neutra. Il finale serve a chiudere la storia: alla fine del romanzo il Lettore si rende conto che

[...] ci sono solo due modi in cui una storia può finire, con il matrimonio dell'eroe o con la sua more. E così decidi di sposare la Lettrice.¹³

Il finale è inoltre la soglia che segnala l'uscita dal mondo scritto e il rientro nel mondo non scritto: l'ultima immagine del libro è il Lettore che chiude il libro che sta leggendo, lo stesso *Se una notte un viaggiatore*, e si mette a letto con la Lettrice divenuta sua moglie. Il lieto fine è una parte meccanica, esso non è il momento di rivelazione suprema di una vita né del carattere di una persona. Non c'è autenticità e, in verità, non c'è nemmeno il personaggio. Il Lettore è un segnaposto, una figura vuota priva di identità e di individualità, a sua volta puro espediente letterario.

Trasformare un procedimento letterario (qualcosa che di norma c'è, ma l'autore cerca di non farci vedere) in un tema, in un elemento esplicitamente dotato di senso su cui il lettore è, al contrario, invitato a soffermarsi – in una frase, la messa a nudo del procedimento –,¹⁴ è un gesto che, se avviene a ridosso degli anni Ottanta, tendiamo a collocare dentro il movimento postmodernista. Nel caso di *Se una notte* la metariflessione su una forma canonica di trama (quella lineare) e di una forma canonica di romanzo (il *romance*) viene posta al centro della scena, grazie all'uso di una

¹² Cfr. Milanini 1990, 110ss.

¹³ Calvino 1979a, 824.

¹⁴ Cfr. Šklovskij 1925, 6-25; 209-243.

struttura narrativa altrettanto antica, quella a novelliere, dove una cornice contiene una serie di racconti, così evidenziando la natura di oggetto finzionale del testo, il suo altalenare tra *chiuso* e *aperto*, la sua natura direi radiografica, sempre *a negativo*, di discorso sul mondo. Anche se alcuni hanno riconosciuto il valore etico dell'operazione,¹⁵ perlopiù si è finito per ascrivere *in toto* il romanzo di Calvino al «travestimento iperletterario», ludico e ironico, che secondo gli studiosi caratterizza il postmoderno italiano.¹⁶ Non è questa la sede per avanzare una dettagliata analisi della ricezione del tardo Calvino, ma è evidente che si deve guardare *sotto* il velo di «leggerezza», oltre la volontà comica, per giungere al nucleo di (diciamo così) pesantezza e all'intento allegorico che governano *Se una notte*.

Ogni scacco, ogni romanzo incompleto, rappresenta un modo di affrontare la lettura (e la scrittura), va bene. Ma attraverso di esso scrittore e lettore affrontano anche il mondo, si affronta cioè una lettura che è storicizzata, immanente, poiché si svolge in un mondo determinato, da parte di soggetti determinati con loro precise aspirazioni e gusti (gusti di scrittura e gusti di lettura, ma anche assiologie e giudizi di valore). Allo stesso tempo la cornice presenta numerose *sacche di realtà* che si basano sui classici dispositivi realisti quali l'effetto di reale e le tipizzazioni (Irnerio, il non-lettore, Ludmilla, la femminista politicizzata, i professori universitari, l'impiegato della casa editrice) per gettare, *sub specie comica*, un ponte di referenzialità verso il fuori-testo (attraverso un altro meccanismo usurato, quello balzacchiano individuato da Lukács), così duplicando l'intento dei diversi *incipit*.

È solo grazie alla struttura a cascata della trama, fatta di alternanza tra scorrimento e stagnazione, che Calvino riesce nel compito difficile di tenere assieme i due poli entro cui la narrativa è obbligata a muoversi, l'arbitrarietà e una referenzialità che non può mai essere identità tra mondo attuale e d'invenzione. Come testimonia una risposta ad Angelo Guglielmi, in cui Calvino definisce *Se una notte d'inverno un viaggiatore* «un esercizio acrobatico per sfidare – e indicare – il vuoto sottostante»,¹⁷ dove il «vuoto» è lo spazio che separa l'esercizio narrativo e un reale irriducibilmente

¹⁵ Cfr., per esempio, Asor Rosa 2001, 145-147, e Casadei 2007, 37.

¹⁶ Cfr. Donnarumma 2007, 31.

¹⁷ Calvino 1979b, 21.

diverso, cui il romanzo è statutariamente estraneo ma verso il quale tende con tutta la forza della sua corrente narrativa.

I motivi per i quali questo romanzo spesso non è apprezzato – i personaggi di carta, i continui virtuosismi stilistici, una certa rigidità dell'impostazione che rende fin troppo esplicito il valore di senso dei diversi *incipit* e della *quête* del Lettore – sono gli aspetti su cui Calvino riflette, e sui quali vuole che anche noi riflettiamo. L'umorismo sottile e spensierato, lungi dall'essere un'accettazione di uno stato di cose, mira solo a rendere più doloroso il momento in cui scopriamo che la strada è senza uscita. Calvino si era reso conto dei punti morti e dei rischi del suo percorso, tanto che di lì a poco pubblicherà una raccolta di saggi dal significativo titolo *Una pietra sopra*, sancendo la fine di una ricerca cominciata a metà anni Cinquanta. Subito si metterà, però, alla ricerca di nuove strade: il primo passo, come sempre per Calvino, è la stesura dei racconti poi raccolti in *Palomar*. Questa, però, è già un'altra storia: è ora di tornare all'argomento di questo saggio.

3. Alberi e frattali

Il romanzo può, dunque, adoperare il principio di *suspense* proprio mentre lo rigetta. Ma può anche farne del tutto a meno. *Cent'anni di solitudine* (1967), un altro libro celebre, racconta la storia della famiglia Buendia. Ci potremmo aspettare che esso si configuri come un albero, al pari di ogni romanzo familiare.

Il romanzo familiare nasce e si sviluppa, fino a stabilizzarsi in una forma definita, nell'Ottocento, un secolo che tende a considerare il sapere nella sua prospettiva diacronica. Potremmo addirittura dire che l'Ottocento è il secolo della genealogia, che diviene il paradigma in campi anche molto diversi: la linguistica, la biologia, la filologia (l'edizione di Lucrezio del Lachmann cade esattamente a metà secolo, nel 1850). La forma narrativa non è mai un elemento neutro, ma porta con sé un contenuto latente: in essa si depositano significati diversi da quelli espliciti che testimoniano della sua storicità. Dunque così come altri campi del sapere sviluppano un interesse crescente alla prospettiva temporale, il romanzo concentra l'attenzione sulla storia e sul nucleo familiare, e sul loro intrecciarsi: a inizio secolo, con Balzac e Stendhal, preferisce mettere in luce i complessi rapporti tra padri e figli (tra autorità e ribellione); più avanti negli anni assistiamo a intere saghe familiari,

come quella dei *Rougon-Macquart* di Zola, che tematizza la spinta genealogica che domina il secolo. Il romanzo familiare tende a una legittimazione dell'individuo e del suo ruolo nella società tramite il principio dell'ereditarietà e comporta quindi una predominanza dell'origine sul presente. Il principio causale (e l'albero, che ne è l'efficace rappresentazione grafica) diviene, oltre che motore narrativo e principio strutturante, un autentico modello conoscitivo che ordina assiologicamente il tempo. In opposizione a questo modello, però, il romanzo genealogico conduce anche a un'esaltazione della singolarità individuale: i protagonisti entrano in un rapporto conflittuale con il loro passato, ed è da questa contraddizione che nasce lo spazio del romanzo familiare. L'incontro di questi due caratteri nel romanzo familiare ci potrebbero far pensare all'altro grande genere ottocentesco – il romanzo di formazione: anche in questo caso i conflitti sono gli stessi ma in ordine invertito. Nel romanzo di formazione un individuo lotta per trovare uno spazio autonomo, solo per finire col tornare al passato familiare assumendo il ruolo che gli compete;¹⁸ la saga genealogica, per contro, nasce all'insegna del passato, ma a ogni generazione ci accorgiamo che l'individuo tende a formare nuovi rami, sempre più distanti dal tronco.

Tutto ciò – principio di causalità, individualità e persino la forma stessa del tempo – viene messo in discussione da *Cent'anni di solitudine*. L'*incipit*, la più famosa prolessi della storia del romanzo occidentale, è un ottimo esempio della distanza di questo particolarissimo romanzo familiare dai suoi predecessori:

Molti anni dopo, davanti al plotone di esecuzione, il colonnello Aureliano Buendía si sarebbe ricordato di quel remoto pomeriggio in cui suo padre lo aveva condotto a conoscere il ghiaccio.

In un romanzo familiare tradizionale, la prolessi avrebbe segnalato uno sviluppo, un'evoluzione, una distanza tra il presente e il futuro; qui accade l'esatto opposto (il lontano futuro del colonnello ci riporta a ciò che stiamo per leggere). Tra 'prima' e 'dopo' si crea un'identità temporale. La stessa cosa avviene nella struttura della trama, che procede a incastro, con l'innesto di una nuova linea narrativa su quella precedente, un'analessi che arriva fino al momento

¹⁸ Cfr. Moretti 1999, 11ss.

dell'innesto e la prosecuzione della vecchia linea, per poi tornare alla nuova.¹⁹

Analessi e prolessi funzionano come motore narrativo del romanzo: ogni sequenza è introdotta da particelle, preposizioni o locuzioni temporali (*cuando, dos días después, en aquel tiempo, fue entonces*) che la collegano a quanto precede e segue, in un gioco di scatole cinesi dove ogni sequenza ne contiene un'altra, e l'ultima contiene la prima. Prendiamo il capitolo dove si raccontano i primi passi del colonnello Buendía, quando è ancora soltanto Aureliano. Il capitolo si apre con il ritorno di suo fratello, José Arcadio, che porta grandi cambiamenti nel villaggio. José Arcadio, infatti, sposa Rebeca, impedendo così l'unione di quest'ultima e di Pietro Crespi. A questo punto Crespi, continuando a frequentare casa Buendía, inizia a innamorarsi di Amaranta, che in tempi passati aveva respinto in favore della sorellastra (Rebeca, appunto). Quando Crespi si decide a chiedere ad Amaranta di sposarlo viene introdotto di sfuggita Aureliano, che commenta: «non sono tempi di andar pensando a matrimonî». E qui inizia il lungo antefatto alla discesa in guerra di Aureliano. Subito prima del rito di passaggio che segna la trasformazione di «Aurelito» nel «colonnello Aureliano Buendía» si torna ad accennare alla proposta di matrimonio di Crespi («fu in quel periodo che Ursula gli chiese la sua opinione riguardo al matrimonio di Pietro Crespi e Amaranta...»); il capitolo finisce con Aureliano, finalmente divenuto colonnello, che lascia il paese alla guida di un manipolo di ragazzi. Il capitolo seguente inizia con una panoramica delle trentadue guerre di Aureliano e poi ritorna al momento della sua partenza da Macondo alla testa del gruppetto di compaesani. Qui viene inserito l'argomento del capitolo successivo, ovvero la vita di Arcadio, e a metà della storia si conclude la vicenda di Crespi con il suo suicidio.

È evidente che con un simile meccanismo *non ci può essere suspense*, perché sappiamo già quello che accadrà: già sappiamo «quale storia laggiù attende la fine». Il presente diventa instabile, intrappolato nell'omologia tra passato e futuro. Questo porta ovviamente alla negazione dell'individualità, dato che senza tempo tutte le generazioni si replicano senza mutazioni (non a caso Macondo è la «ciudad de los espejismos»). Il tempo ciclico che si viene così a configurare prende corpo nel testo sotto forma di un

¹⁹ Cfr. Vargas Llosa 1971, 548ss. e Segre 1969.

cronotopo²⁰ ben determinato (il cronotopo in cui si muove Macondo), strettamente legato al «tempo folclorico» di cui parla Bachtin,²¹ che possiamo chiamare ‘cronotopo del Ritorno’.

Per trovare la genealogia, la linearità, bisogna *uscire* da Macondo: è all'esterno del mondo incantato della *selva* che troviamo il ‘cronotopo del Progresso’, che è lo spazio della modernità positivista-genealogica. Il romanzo, e la trama, si creano nello scontro tra questi due cronotopi. È il cronotopo del Progresso che, tentando di inserirsi nel villaggio dei Buendía, produce gli smottamenti della trama, la catena di eventi in cui i protagonisti si trovano immersi. Il «correggitore» governativo, i gendarmi e poi i soldati, Pietro Crespi e il pianoforte, la compagnia bananiera portano a scompensi che generano le reazioni dei Buendía e dunque la trama. La scomparsa del Progresso da Macondo, quando il governo, la compagnia bananiera e gli altri segnali di modernità se ne vanno, segnala la fine della città: essa è stata incapace di adattarsi, mentre il principio circolare su cui essa si reggeva (o credeva di reggersi) si è disattivato e ha perso le sue caratteristiche generative e produttive. La fine non è, come pensa Aureliano Babilonia, un nuovo inizio, ma la vera fine.

Con il finale l'identità tra i personaggi e la natura²² si estende anche agli eventi della trama: tutto è destinato a ripetersi perché «le stirpi condannate a cent'anni di solitudine non avevano una seconda opportunità sulla terra». Un evento irrelato quando lo leggiamo all'inizio del romanzo: «Quando il pirata Francis Drake prese d'assalto Riohacha, nel XVI secolo, la bisnonna di Ursula Iguarán...»,²³ si rivela essere parte di un unico sistema causale imprevedibile e assurdo (Drake assalta Riohacha *solo perché* Aureliano Babilonia e Ursula «potessero cercarsi nei labirinti del sangue»),²⁴ in cui nessuna singolarità è possibile perché tutto si ripete

²⁰ Cfr. Bachtin 1975, 231-405.

²¹ Sulla nozione di «tempo folclorico», un tempo ‘totale’ premoderno in cui non vi è distinzione tra individuo e collettività, tra interiorità ed exteriorità ecc., cfr. *ivi*, pp. 534ss.

²² Si pensi alle metafore naturali che accompagnano molti personaggi: Pilár Ternera, Amaranta e, ovviamente, José Arcadio, dalla stazza gigantesca i cui attributi sono magico-naturali.

²³ García Márquez 1967, 106-107.

²⁴ *Ivi*, p. 408: «Sólo entonces descubrió que Amaranta Úrsula no era su hermana, sino su tía, y que Francis Drake había asaltado a Riohacha solamente para que ellos pudieran buscarse por los laberintos más intrincados de la

incessantemente, «senza terminare di terminarsi mai».²⁵ Perché il Progresso non dà seconde opportunità: come nelle trame di Crichton e Calvino, a ogni biforcazione c'è un ramo che sopravvive e uno che perisce in uno sviluppo tragico, darwiniano e definitivo.

Dunque l'albero della genealogia ottocentesca viene rifunzionizzato per rappresentare un mondo in cui non esiste cambiamento, né mutazione, dove tutto è impantanato nella *soledad* collettiva degli abitanti di Macondo, incapaci di opporsi a una colonizzazione sempre più brutale.²⁶ Di più: incapaci di adattarsi al mondo nuovo, al nuovo cronotopo, impossibilitati ad adattarsi al cambiamento continuo della modernità. Macondo è, come si è già sottolineato, la «ciudad de los espejismos», immersa in un mondo strutturato a cerchi concentrici: i Buendía, gli abitanti di Macondo, la natura, tutti partecipano della stessa forza vitale, arcana, antilogica e magica, innescando una rete di risposdenze che ingigantisce e riproduce le vicende del clan Buendía, come la contemporanea fine di Aureliano Babilonia e di Macondo dimostra in via definitiva. Nel racconto le metafore e i caratteri si concretizzano in azioni e oggetti,²⁷ così come nella forma della trama si rivela che l'albero è divenuto una felce dalla struttura di frattale, in cui il piccolo si riproduce nel grande, e viceversa. Tutti gli errori dei Buendía sono simili, la famiglia è afflitta da identiche pulsioni (la spinta all'incesto è solo la più evidente), le varie generazioni condividono inclinazioni, caratteri e persino aspetto fisico, e tutti in ultima analisi si limitano a *reagire* a stimoli esterni. L'*ereditarietà* positivista è divenuta *identità*: non è più possibile una progressione storica che si accompagni a uno sviluppo individuale, il secondo è scomparso e la prima svanisce nelle curve di un tempo immobile che non trova soluzione, impossibilitato tanto a tornare indietro, verso la circolarità originaria, quanto a proseguire verso l'eterno divenire del moderno. Questo doppio scacco oppone la comunità locale alle dinamiche generali del mondo, perché le decisioni sono prese sempre in un Altrove misterioso e onnipotente, mentre la vita tradizionale, il tentativo di rimanere isolati nella *selva* con le proprie abi-

sangre, hasta engendrar el animal mitológico que había de poner término a la estirpe».

²⁵ Ivi, p. 402

²⁶ Cfr. Moretti 1997, 280ss.

²⁷ Cfr. Segre 1969, 272ss.

tudini e le proprie tradizioni, è un'opzione non più praticabile. Da questo punto di vista le strutture del romanzo registrano con precisione il momento storico della sua produzione, momento caratterizzato dall'immobilità politica e sociale vissuta da un'America latina concepita come «giardino americano», nella logica dei due blocchi della Guerra fredda che di lì a pochi anni avrebbe avuto una tragica conferma nel colpo di stato cileno dell'11 settembre 1973 perpetrato, con l'attivo appoggio dell'amministrazione Nixon, da Augusto Pinochet. Il cambiamento di questo stato di cose era qualcosa che nemmeno *Cien años de soledad* è riuscito a immaginare.

4. Sistemi solari e galassie

Con *Cent'anni di solitudine* vediamo che una trama può vivere anche senza *suspense*; procedere verso la fine senza avere la necessità impellente di questa fine. Se sappiamo già cosa accadrà (le prolessi), però, rimane vivo in noi l'interesse di *come* succederà quel che deve accadere. Rimane insomma viva la nostra necessità di un percorso, di uno sviluppo che ci conduca da qualche parte, fosse anche il punto da cui siamo partiti: anche *Cien años* non fa a meno di un *telos*. Se osserviamo *Underworld*, invece, scopriamo che anche questo nucleo del romanzo, può, se non sparire del tutto, divenire come invisibile, lasciando che gli eventi del romanzo, gli oggetti e i personaggi, emergano brevemente in superficie solo per scomparire un momento dopo.

Il testo si compone di un prologo, un epilogo, sei parti e tre brevi frammenti intercalati a queste ultime, separati tipograficamente dal resto tramite pagine nere, intitolate *Manx Martin* e numerati da uno a tre. Osservandolo più da vicino vediamo che ognuna delle parti copre al massimo pochi anni (quando non pochi mesi) e al suo interno i segmenti narrativi sono estremamente coesi. La prima parte è focalizzata su Nick Shay e i capitoli si alternano in descrizioni dell'abitudinario (narrazioni iterative) e di eventi e fatti specifici (narrazioni singolative); essa inoltre si apre e si chiude con una visita al progetto artistico di Klara Sax. La seconda parte ha una struttura più complessa: il narratore extra- ed etero-diegetico si focalizza in ogni capitolo su un diverso personaggio che era già comparso nel capitolo precedente; l'ultimo capitolo, apparentemente slegato dal resto, ci mostra il Texas

Highway Killer; attraverso di lui si crea un ponte con il primo capitolo, che si apre su uno dei suoi brutali omicidi, trasmesso in continuazione dalle tv e guardato da Matt, fratello di Nick. Alternanza e ordine anche nella terza parte, composta di soli tre capitoli, il primo e l'ultimo omo- e intra-diegetici, dove è Nick a parlare. Anche nella quarta parte, alternanza e circolarità: nei capitoli 1, 3 e 5 il narratore ci parla di Klara Sax, mentre nei capitoli 2 e 4 il protagonista è Matt. Simmetria architettonica e progressione cronologica si fondono in una struttura d'impianto direi neoclassico. Non si può ignorare in tanta volontà d'ordine che Ismael Muñoz, meglio noto come Moonman 157, appare nella sequenza centrale nelle tre che compongono il terzo capitolo, dunque esattamente al centro del romanzo.²⁸

La parte 5 è più complicata, data la natura programmaticamente frammentaria dell'elaborazione, ma comunque è ravvisabile un netto principio d'ordine, a dispetto della confusione che in apparenza vi regna: tutti i capitoli sono suddivisi in tre porzioni con, in esergo, la data in cui sono ambientate. Ogni terna di capitolo dispari si apre e si chiude sullo stesso personaggio,²⁹ proseguendo un filo narrativo unitario (per Nick sono tre: la vita al correzionale nel cap. 1, la relazione con Amy nel cap. 3, l'incontro con un vecchio amico durante il blackout di New York, mentre i quattro segmenti su Lenny Bruce sono ambientati tra il 22 e il 27 ottobre 1962, durante e immediatamente dopo la crisi dei missili) ognuno orientato cronologicamente in avanti. Nelle terne pari, invece, la prima e l'ultima porzione di testo sono connesse per contiguità tematica.³⁰ La sesta parte, infine, è quella meno coesa, ma c'è una ragione: si tenta di rendere la dimensione collettiva della vita nel Bronx degli anni Cinquanta, quando Nick era un ragazzino, dunque assistiamo all'esplosione di punti di vista, a frasi che galleggiano sulla pagina di cui è difficile identificare il destinatario. Insomma, a livello della

²⁸ Muñoz, artista di strada, incurante del mondo delle gallerie newyorkesi, è il miglior esempio di artista-*bad citizen* tanto congeniale a DeLillo. Non è perciò casuale la sua presenza in questo capitolo, in questa sezione incentrata sul ruolo dell'artista in cui i riferimenti si affastellano – Eisenstein, la *video art*, la musica rock, la *street art*, il balletto, l'architettura, l'industria delle gallerie d'arte...

²⁹ Cap. 1 Nick, cap. 3, Nick, cap. 5 Lenny Bruce, cap. 7 Nick.

³⁰ Cap. 2, la società consumistica; cap. 4, la società dello spettacolo e il «ballo in bianco e nero» dato da Truman Capote; cap. 6, la guerra in Vietnam.

breve e media portata *Underworld* dimostra un'incredibile volontà d'ordine. E sulla lunga?

Ci sono due linee temporali che s'intersecano (una va dagli anni Novanta indietro fino ai Cinquanta lungo le varie parti del romanzo; l'altra invece va dai Cinquanta ai tardi Novanta, orientata in avanti, e comprende il prologo, l'epilogo e i tre capitoli "Manx Martin"), va bene: ma ogni parte (e spesso ogni capitolo) sembra chiusa su di sé, poiché copre pochi anni al massimo e possiede pochissimi riferimenti al passato o al futuro; i personaggi appaiono e scompaiono in quei buchi neri che sono i decenni preclusi al lettore perché confinati negli iati tra i capitoli. Ciò può accadere perché *Underworld* è organizzato *non* intorno a un susseguirsi di eventi, ma intorno all'assoluto controllo esercitato dal narratore (Joseph Dewey lo chiama «narratore-autorità»)³¹ sul suo materiale. Perché in questo romanzo *non c'è un centro*. Tanto per fare un esempio, non c'è un vero e proprio protagonista: Nick Shay appare per circa 330 pagine su oltre novecento, contando anche i segmenti in cui egli non è al centro della scena ma appare di sbieco, sullo sfondo o nei discorsi degli altri personaggi. Volendo essere pignoli, invece, e limitarsi ai soli momenti in cui il narratore si focalizza su Nick (o è Nick stesso a raccontare di sé), egli compare per solo 280 pagine. Anche se il criterio quantitativo è di norma pericoloso, un protagonista che appare nel trenta per cento del 'suo' romanzo è un dato molto significativo.

Underworld non si configura come un sistema solare, in cui tutto ruota intorno a un polo gravitazionale unico e forte (una palla da baseball, un personaggio), ciò che ci aspetteremmo di trovare nei romanzi. Chiunque cercasse una chiave di lettura unificante, per esempio decidendo di seguire la pallina da baseball, incapperebbe in due scacchi simmetrici. Il primo è quello in cui cade anche Nick ed è legato a due parole-chiave del romanzo, «paranoia» e «dietrologia», ovvero il tentativo di trovare un codice unificante (una *master narrative*) che permetta di spiegare *tutto* (ad esempio, perché il padre è sparito di casa quando lui era piccolo). Il fratello di Nick, Matt, cade nello scacco opposto, non riuscendo a dare nessun significato a una fotografia che sta osservando. Resosi conto della molteplicità di significati che ogni cosa, anche la grana di una fotografia ingrandita, porta con sé, egli finisce per essere

³¹ Dewey 2006, 118.

prigioniero di un'ipertrofia semantica, tipica dei fenomeni di sovrainterpretazione.³²

[Matt] girava la pellicola nel visore. Quando scopriva un puntino sulla pellicola tirava a indovinare. Era un camion o una stazione di camion o l'entrata di una galleria o una piazzuola d'armi oppure una famiglia che cuoceva hamburger alla griglia durante un picnic.³³

Forse questa soluzione appare più interessante, ma nondimeno ci impedisce di leggere il romanzo: se l'alternativa paranoide ci offriva almeno *un* sentiero attraverso il romanzo, ora l'ansia di riuscire a dire tutto si rovescia in afasia: Matt non riesce a dire cosa siano i puntini che osserva. Ciò spiega come mai le indagini, a volte acutissime, di natura tematica volte a indagare l'uno o l'altro oggetto, l'uno o l'altro personaggio,³⁴ non abbiano portato a risultati soddisfacenti nel dare una visione inclusiva del romanzo. Se manca una *master narrative*, forse è perché ne dobbiamo cercare *molte*. Insieme di elementi che vanno considerati in gruppo, perché ognuno intrattiene con altri membri di altri insiemi relazioni particolari: così per gli oggetti, forse il nucleo più ricco di un romanzo sull'America contemporanea; così per i temi; così per i personaggi.³⁵

Quella di *Underworld* è una galassia, in cui i rapporti di coesione del tutto sono dovuti a molteplici centri o nuclei gravitazionali. Si fa necessaria una lettura a *cluster* per poter vedere in che modo «tutto è collegato», come il narratore ripete ossessivamente. Ogni membro di ogni insieme intrattiene con altri membri di altri insiemi rapporti autonomi e spesso esclusivi. Possiamo allora non prendere la palla da baseball, ma *tutti gli oggetti del libro*, e scoprirne il valore attrattivo che esercitano sui personaggi – non su Nick, ma su *tutti i personaggi come insieme*. La trama è il percorso lungo questo universo: come una cometa è attirata ora da questo, ora da quel nucleo. Se dalla prospettiva di chi legge *Underworld* gli oggetti appaiono e scompaiono, da una prospettiva esterna pos-

³² Cfr. Eco 1990 e Eco 1995.

³³ DeLillo 1997a, 494.

³⁴ Suor Alma Edgar e J. Edgar Hoover visti come protagonisti dell'epilogo e dunque, per estensione, del romanzo insieme a Nick, a sua volta nominato dall'epilogo (Dewey 2006, 118ss.)

³⁵ Per un'analisi più approfondita di queste tematiche in *Underworld* mi permetto di rimandare a Tirinanzi De Medici 2012, 115-150.

siamo vedere il fenomeno come l'avvicinarsi o allontanarsi della trama da questi centri d'attrazione.

5. *Sentieri in campagna*

La struttura a galassia della trama di *Underworld* si pone sul limite della forma-romanzo: i meccanismi di coerenza a lunga portata³⁶ sono ridotti al minimo; l'unità del materiale viene dalle strutture mobili che ho definito «a cluster» in cui i temi, gli oggetti e i personaggi si aggregano di volta in volta in configurazioni sempre diverse e imprevedibili, in eventi che emergono un momento solo per ritornare subito nell'*underworld* invisibile, sotto il livello della nostra percezione. Sappiamo che sono lì da qualche parte, appena al di sotto della superficie del testo, possiamo persino intuirne gli sviluppi, ma non seguirli direttamente.

L'ultima forma di cui voglio parlare abbandona ogni sistema di tenuta per scivolare *oltre* la forma-romanzesca: diventando un non-ancora, o un non-più, romanzo. Opere come *Racconti dell'Ohio* di Sherwood Anderson, *Go Down, Moses* di William Faulkner, la trilogia ancora incompiuta di Celati *Costumi degli italiani*, *L'ubicazione del bene* di Giorgio Falco e *Via d'erba* di Asar Eppel³⁷ sono libri composti da racconti ma dotati di un'unità maggiore di quanto non accada con la tipica forma a novelliere. Essi godono di grande coerenza tematica e di unità di luogo: Winesburg, la contea di Yoknapatawpha, un paesino di provincia, l'immaginary Cortesforza alle porte di Milano, la periferia di Mosca. La coesione tra le parti, a dispetto delle numerose soglie³⁷ che i testi propongono, li allinea o perlomeno può allinearli, per stratificazione di senso e di tempi, per capacità di risonanza e per l'esistenza di una lunga portata narrativa oltre che semantica, alla forma-romanzo.³⁸ A fianco di tali dispositivi aggreganti abbiamo un'incredibile varietà di materiali: come risultato non è possibile individuare un unico percorso, un *telos* complessivo che renda conto di quanto è successo, manca insomma un'istanza centripeta.

³⁶ Cfr. Doležel 1976.

³⁷ Cfr. Genette 1987

³⁸ Una solida difesa di questa posizione prenderebbe molto spazio: perciò approfitto del diritto alla semplificazione di cui godono gli interventi come questo e rimando a sede più opportuna l'analisi dettagliata di queste forme di confine.

In *Semjon, anima solitaria*, un racconto di *Via d'erba*, il protagonista viene redarguito da un guardarobiere: è ora di sposarsi, «è ora di finirla con gli amorazzi volanti!», e Semjon ripensa all'avventura da poco accadutagli, quando due ragazze appena conosciute lo hanno circuitato. Nel mezzo del ricordo il guardarobiere riporta Semjon alla realtà e «gli confida di non avere più lo stomaco... che gli è stato tolto da un professore... che una digestione come la sua non la augura a nessuno, ma che campare si campa, grazie a dio...». ³⁹ A questo punto il guardarobiere trova una moglie a Semjon e la storia di quest'ultimo continua come niente fosse, senza che sentiamo più parlare del guardarobiere-mezzano. Ogni racconto contiene tante storie minime, memorie, avventure, personaggi e quant'altro. Ciò comporta una *stratificazione dei tempi*, per cui il passato cessa di essere una strada a senso unico verso il futuro e viene messo in scena lungo il presente. Ogni storia minima, inoltre, non è una *traccia* da ricomporre con altre tracce in un'*indagine*. L'unità del tutto, della forma-libro, è appena accennata; il risultato più evidente è che *inizio e fine non si rispondono* per creare un nuovo senso, una controstoria, una volta giunti alla fine del percorso (come accade ad esempio nell'*Educazione sentimentale*). La trama procede come una passeggiata lungo una strada di campagna, nel corso della quale osserviamo il mondo con una calma curiosità. Ovunque ci voltiamo, come il già citato protagonista di *Guarda in basso dove l'ombra si addensa*, troviamo la stessa densità narrativa. Possiamo scialare senza ritegno, concentrando le storie in due-tre righe: tanto ovunque ne troveremo altre, persino su di una semplice palizzata, come in *Luglio*:

Lo sguardo della lente illumina tutto, diventano visibile le squamette del colore tra le piccole fessure trasversali, le bave, dove si sono impigliati vuoi un pelo, vuoi la piuma di un soffione dell'anno prima, vuoi la zampina di un ragno oppure uno zanzarone [...]

Ogni elemento che appare è un tassello nello sterminato affresco della potenzialità narrativa. È in questa sorpresa per la rete di storie che ci circonda e ci compone che la trama 'a strada di campagna' si fa non-più romanzo, come se volesse portare nella modernità un'istanza arcaica, pre-moderna, quella della necessità di raccontare – e su questo si noti lo stile dimesso e gli elementi dell'oralità

³⁹ Eppel' 1994, 20-21.

di *Via d'erba*, dei *Racconti dell'Ohio* e degli altri testi citati (Faulkner, da questo punto di vista, è un po' un caso a parte).

Non è un recupero ingenuo, quello operato: *Via d'erba* conserva ancora l'aspirazione a una forma, anche se programmaticamente debole, vista comunque come necessaria. L'immagine di *Luglio* ci torna in soccorso: «i riflessi traballanti della lente percorrono su e giù questo mondo, rendendolo più denso e preciso». ⁴⁰ Siamo arrivati ai confini del mondo non scritto, quello che Anderson considerava «a loose flowing thing», commentando: «there are not plot stories in life». Così la storia, la cascata impetuosa di Calvino, si frammenta in mille rivoli, sulle cui anse passa il nostro sentiero di campagna, permettendoci di osservarli tutti e mille.

6. Specifici letterari

La trama non è un dispositivo neutro, magari essenziale alla narrazione ma insignificante. In essa si sedimentano significati profondi che ne fanno una struttura di senso, forse la meno esplicita ma la più pervasiva della narrativa. Le trame che ho descritto attraverso le metafore (l'idraulica, la botanica, la cosmologica e la rurale) nascondono contenuti latenti, invisibili sulla superficie del testo; ognuna di esse configura una visione del mondo che ci parla del suo tempo, e dei tempi che ha attraversato per giungere fino a noi. Tutti i testi qui trattati possiedono una trama ben delineata, anche se a volte difficilmente riassumibile; per contro *nessuno di questi testi si presta facilmente a una trasposizione cinematografica*. Ho deciso di parlarne proprio perché essi, in una misura che al momento non so meglio definire, rappresentano alcuni specifici letterari, caratteristiche esclusive della forma scritta che svelano le prerogative del romanzo – quelle pieghe del mondo su cui la letteratura può vantare un diritto di prelazione rispetto a forme d'arte concorrenti. Qui è la differenza con la trama 'a proiettile' della letteratura d'evasione cui si è accennato all'inizio, pronta a farsi cinematografica nel suo negarsi un passato, una storia anche formale, nel considerarsi semplice *device*.

Karl Marx, nel *Diciotto brumaio di Luigi Bonaparte*, diceva: «E quando la rivoluzione avrà condotto a termine questa seconda metà del suo lavoro preparatorio, l'Europa balzerà dal suo seggio e gri-

⁴⁰ Ivi, 35.

derà: Ben scavato, vecchia talpa!»⁴¹ È sorprendente la similitudine: si tratta della stessa talpa della Storia che è in azione in *Underworld*, che emerge nel mezzo di una calda estate newyorkese con lo sciopero dei netturbini, che condurrà alla privatizzazione della raccolta dei rifiuti, o in uno *show* di Lenny Bruce quando egli s'interrompe per raccontare di una bambina abbandonata, morta in una discarica. È così che anche la trama scava sotterraneamente i suoi sentieri di senso, emergendo dal suo percorso freatico quando meno ce l'aspetteremmo, collegando storia e Storia in un intreccio indistricabile. Ignorare questo fatto vuole dire cadere fuori dalla letteratura e finire nel parco a tema dell'industria culturale: è divertente, è 'rocambolesco' o 'intrigante' (come recitano tante bandelle di presunti successi letterari), ti fa distrarre per qualche ora o giorno e permette di non pensare alle grane del quotidiano, ma prima o poi finisce che devi tornare a casa, e girare per ore in un parcheggio sterminato, sotto un cielo di piombo, per cercare la macchina che non sai più dove hai parcheggiato, con il timore segreto che ti abbiano rotto il vetro proprio mentre tu mangiavi di gusto le tue patatine con il ketchup.

Bibliografia

Asor Rosa 2001

A. Asor Rosa, *Stile Calvino*, Einaudi, Torino 2001.

Auerbach 1946

E. Auerbach, *Mimesis. Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (1946); trad. it. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino 1956.

Bachtin 1975

M. M. Bachtin, *Voprosy literatury i éstetiki* (1975); trad. it. *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 1979.

Calvino 1979a

I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Einaudi, Torino 1979.

Calvino 1979b

I. Calvino, *Se una notte d'inverno un narratore*, «Alfabeta», I, 8 (dicembre 1979), pp. 3-4.

⁴¹ Marx 1852, 84.

Calvino 1984

I. Calvino, *Comment j'ai écrit un de mes livres*, «Actes sémiotiques - Documents», VI, 51 (1984), ora in «Nuova Corrente», 34, n. 99-100 (1987), pp. 10-28.

Calvino 1986

I. Calvino *Lezioni americane*, Garzanti, Milano 1986, ora in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Mondadori, Milano 1995, pp. 627-753

Calabrese 2005

S. Calabrese, *www.letteratura.global. Il romanzo dopo il postmoderno*, Einaudi, Torino 2005.

Casadei 2007

A. Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Il Mulino, Bologna 2007.

Chrichton 1990

M. Chrichton *Jurassic Park*, Knopf, New York 1990; trad. it. *Jurassic Park*, Garzanti, Milano 1993.

DeLillo 1997a

D. DeLillo, *Underworld*, Scribner, New York 1997; trad. it. *Underworld*, Einaudi, Torino 1999.

DeLillo 1997b

D. DeLillo, *The Power of History*, «The New York Times Books Review», September, 7 (1997).

Dewey 2006

J. Dewey, *Beyond Grief and Nothing. A reading of Don DeLillo*, University of South Carolina Press, Columbia, SC 2006.

Doležel 1976

L. Doležel, *Narrative semantics*, «PLT. A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature», 1 (1976), pp. 129-151.

Donnarumma 2007

R. Donnarumma, *Nuovi realismi e persistenze postmoderne. Narratori italiani di oggi*, «Allegoria», 57 (2007), pp. 26-54.

Eco 1990 Umberto

U. Eco, *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano 1990.

Eco 1995

U. Eco, *Interpretazione e sovrainterpretazione*, Bompiani, Milano 1995.

Eppel' 1994

A. Eppel', *Travjanaja ulic* (1994); trad. it. *Via d'erba*, Einaudi, Torino 2002.

García Marquéz 1967

G. García Marquéz, *Cien años de soledad* (1967), Decimo-séptima edición actualizada, Cátedra, Madrid 2005; trad. it. *Cent'anni di solitudine*, Feltrinelli, Milano 1968.

Genette 1973

G. Genette, *Figures III. Discours du récit*, Seuil, Paris 1973; trad. it. *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino 1976.

Genette 1987

G. Genette, *Seuils*, Seuil, Paris 1987; trad. it. *Soglie. I dintorni del testo*, Einaudi, Torino 1989.

Falchetto 1992

B. Falchetto, *Nota a Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, vol. II, a cura di C. Milanini, Mondadori, Milano 1992, pp. 1381-1401.

Falco 2009

G. Falco, *L'ubicazione del bene*, Einaudi, Torino 2009.

Marx 1852

K. Marx, *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte* (1852); trad. it. di P. Togliatti, *Il diciotto brumaio di Luigi Bonaparte*, Editori Riuniti, Roma 1997.

Mazzoni 2005

G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Il Mulino, Bologna 2005

Milanini 1990

C. Milanini, *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, Garzanti, Milano 1990.

Moretti 1997

F. Moretti, *Opere mondo*, Einaudi, Torino 1997.

Moretti 1999

F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino 1999.

Segre 1969

C. Segre, *Il tempo curvo di García Marquéz*, in Id., *I segni e la critica*, Einaudi, Torino 1969, pp. 251-295.

Šklovskij 1925

V. Šklovskij, *O teorii prozy* (1925); trad. it. *Teoria della prosa*, Einaudi, Torino 1976.

Tirinzani De Medici 2012

C. Tirinzani De Medici, *Il vero e il convenzionale*, UTET, Torino 2012.

Vargas Llosa 1971

M. Vargas Llosa, *García Márquez: Historia de un decenio*, Barral, Barcelona 1971, ora in Id., *Obras completas*, vol. 6: *Ensayos literarios*, vol. 1, Galaxia Gutenberg, Barcelona 2006, pp. 117-697.

Weinrich 1964

H. Weinrich, *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, C. H. Beck, München 1964; trad. it. *Tempus. Le funzioni del tempo nel testo*, Il Mulino, Bologna 1978.

ANDREA INGLESE

GLI IDEALI DELLA LETTERATURA MODERNA E LA STRATEGIA
DELL'INVENTARIO

Spunti kunderiani

Nel 2010, il Seminario Internazionale del Romanzo ci ha offerto uno spunto di riflessione, mettendo a confronto in maniera polemica due principi che, di per sé, dovrebbero garantire al genere romanzesco la sua vitalità: il principio architettonico, che organizza ed esplora il materiale narrativo, e il principio – come io lo definirei – della *peripezia*, che costituisce il materiale narrativo allo stato per così dire ‘grezzo’. In realtà, come Massimo Rizzante ha sottolineato, l’odierna produzione editoriale, che fa del romanzo il suo genere letterario privilegiato, contribuisce ad enfatizzare il principio della peripezia a scapito di quello compositivo, privando così il genere delle sue potenzialità conoscitive.

È un tema questo, che troviamo sviluppato da Milan Kundera in un paragrafo del saggio *Il sipario*.¹ Egli rileva nel *Tom Jones* di Fielding la prima esplicita rivendicazione dell’importanza che il romanziere assegna al principio architettonico, ossia alla forma libera e autonoma di presentazione degli avvenimenti narrati. Scrive Kundera.

Fielding intende soprattutto impedire che il romanzo si riduca a quella concatenazione causale di atti, gesti e di parole che gli inglesi chiamano *story* e che pretende di costituire il senso e l’essenza del romanzo; contro il potere assolutista della *story* egli rivendica in particolare il diritto di interrompere la narrazione, “dove e quando vorrà”, introducendo commenti e riflessioni, ovvero *digressioni*.²

¹ Kundera 2005.

² *Ibidem*, p. 23.

Oggi assisteremmo, quindi, a una forma di regressione che, in ragione di strategie commerciali, riconducono e costringono il romanzo nel letto di Procuste della *story*. Non mi soffermo su questa diagnosi, che condivido nelle sue linee generali. Ho intenzione, invece, di esplorare uno di quei procedimenti che fa parte del bagaglio ‘architetonico’ del romanziere, l’inventario. Si tratta, in effetti, di un procedimento che si oppone, all’interno del discorso romanzesco, alla pura concatenazione degli avvenimenti. A livello generale constatiamo che, quando l’istanza narrativa procede a un inventario, lo sviluppo dell’azione s’interrompe. L’inventario, insomma, ostacola, rallenta o differisce il resoconto delle vicende.

Il mio primo obiettivo sarà di chiarire quale possa essere la portata conoscitiva dell’inventario all’interno del romanzo. In secondo luogo, cercherò di mostrare come l’inventario da procedimento tattico, ossia circoscritto e alternativo rispetto alla *story*, giunga persino ad acquisire il ruolo di procedimento strategico, organizzando a partire da sé l’intero discorso romanzesco. Varrà poi la pena di chiedersi se, in tali casi, abbia ancora senso parlare di “romanzo”.

Intreccio e peripezia

Prima di procedere, è però indispensabile chiarire alcuni termini chiave. Kundera, utilizzando il vocabolario anglosassone, parla di *story*, per evidenziare la ‘concatenazione causale’ degli atti. Punto importante, in quanto ci ricorda che, a partire dalla *Poetica* di Aristotele, la narrazione – sia essa tragica, epica o romanzesca, in versi o in prosa – è innanzitutto definita dal concetto di *mimesis praxeos*, ‘imitazione dell’azione’. Non è un richiamo banale, in quanto è importante sottolineare come l’intreccio non sia né imitazione del ‘carattere’ o, in termini moderni, della ‘coscienza’ dell’eroe, né imitazione della ‘vita’, la quale si presenterebbe come materia informe, semplice contenitore di avvenimenti eterogenei compresi tra la nascita e la morte. Quando diciamo che le peripezie sono la ‘materia’ che il principio architetonico mette in ‘forma’, all’interno del romanzo, utilizziamo una semplice metafora. Se a essere imitata è un’azione, e non la semplice vita, significa che siamo di fronte già ad una realtà organizzata. L’arte del romanziere è quella di illuminare attraverso questa realtà circoscritta (l’azione dell’eroe) una realtà più ampia e sfuggente: la guerra, l’ambizione

sociale, l'amore, il destino di classe, l'esperienza dell'invecchiamento, ecc.

Nella *Poetica* Aristotele definisce il *mythos* (il racconto, l'intrigo), che interviene nella narrazione sia tragica che epica, come l'«imitazione non di uomini ma di azioni e di modo di vita».³ Definizione capitale, che subordina alla logica dell'azione e dell'evento il carattere, ossia ciò che oggi chiamiamo la "personalità" o la "coscienza" dell'eroe. Continua Aristotele: «non si agisce per imitare i caratteri, ma si assumono i caratteri a motivo delle azioni».⁴ Il carattere è inteso come la disposizione stabile di una persona a compiere certe azioni in certe circostanze. Il carattere ci dice ciò che dell'uomo è *prevedibile*. L'azione o l'evento ci dicono, invece, ciò che nella vita dell'uomo, in relazione con la natura, la comunità o gli dei, risulta *imprevedibile*. Ciò che viene posto in risalto da Aristotele è il ruolo di tutti quegli aspetti oggettivi che hanno la capacità di favorire, ostacolare o stravolgere le inclinazioni, i desideri, le volontà umane. In una parola: l'intrigo è un carattere *più* una serie di circostanze del tutto indipendenti da esso.

Questa definizione rimane ancora valida per la *story* romanzesca. Proprio per questo, però, preferisco parlare del principio della 'peripezia'. Nel significato corrente, il termine designa «vicenda o successione di vicende disgraziate o pericolose o ingrate» (Devoto-Oli). Nell'uso che ne fa Aristotele nella *Poetica*, la *peripéteia* è un elemento indispensabile dell'intreccio, in quanto definisce un rovesciamento imprevisto di situazione cui l'eroe va incontro. A livello più generale, il significato etimologico esprime l'idea d'imbattersi in qualcosa o qualcuno (*peripítō*, 'cado sopra'). La peripezia rimanda dunque al concetto moderno di 'avventura', ossia a quelle circostanze straordinarie, che deviano l'azione abituale del protagonista, indirizzandolo verso universi non familiari. Si tratta, quindi, di un meccanismo basato sulla sorpresa, che nutre l'attenzione del lettore di continui rovesciamenti di fortuna, non per forza esclusivamente negativi: l'innocente è ingiustamente incarcerato, ma il prigioniero può improvvisamente fuggire.

Sottoposto al dispotismo della *story* o della peripezia, il romanzo è quindi costretto ad abbandonare le regioni della banalità quotidiana, della *routine*, dell'insignificanza, per concentrarsi sul-

³ Aristotele 1987 e 1994, 137 (50 a 16-18).

⁴ *Ibidem* (50 a 20-21).

l'avventuroso e lo straordinario, nei modi che le nostre forme di vita attuali, post-esotiche, ancora ci consentono.

Futilità e romanzo

Se è Fielding il primo romanziere a circoscrivere la funzione romanzesca della *story*, per Kundera è però Sterne, nel *Tristram Shandy*, a sancirne «la prima compiuta e radicale destituzione».⁵ L'orchestrazione di digressioni e di micro-episodi, che dissolve l'unità narrativa del *Tristram Shandy*, costituisce una scelta formale ricca di conseguenze sul piano conoscitivo. Lo scandalo, che Sterne ha suscitato nei suoi contemporanei, risiede innanzitutto nella futilità e nell'insignificanza degli argomenti, di cui la sua opera tratta. Così facendo, però, Sterne offre ai suoi lettori un inedito strumento ottico, da volgere verso loro stessi. Conclude Kundera:

Ebbene, sono davvero le grandi azioni drammatiche la chiave migliore per comprendere la 'natura umana'? Non si ergono piuttosto come una barriera che dissimula la vita qual è veramente? Non è forse proprio l'insignificanza uno dei nostri grandi problemi? Non è forse il nostro destino?⁶

L'inventario, come il procedimento della digressione in Sterne, non solo si manifesta all'interno del romanzo in opposizione allo svolgersi delle peripezie, ma valorizza anch'esso il territorio dell'insignificanza e della banalità. In un autore come Georges Perec, l'inventario finisce persino coll'assumere una funzione strategica, andando a strutturare l'insieme del testo. Quando ciò accade, però, il registro descrittivo e prosastico non solo prevale sulla logica dell'intreccio e sulla centralità dell'azione, ma mette in dubbio la possibilità stessa di organizzare gerarchicamente gli eventi di una vita in una forma unitaria, sia essa intesa come 'destino' o come 'personalità'.

⁵ *Ibidem*, 23.

⁶ *Ibidem*, 24.

Le quattro interrogazioni di Perec

Il caso di Perec è particolarmente interessante. In lui, infatti, convivono in modo consapevole il fascino per le peripezie allo stato puro, sul modello dei romanzi di Jules Verne, e l'interesse ossessivo per il 'quotidiano', inteso come ciò che, in ragione della sua estrema familiarità, sfugge completamente all'attenzione e alla memoria del soggetto che vi è immerso. In un breve testo apparso postumo, è l'autore stesso a definire i «quattro modi d'interrogazione», secondo cui è possibile catalogare la sua opera letteraria.⁷ Perec mostra così di essere in perfetta sintonia con l'idea di Kundera, secondo la quale il principio architettonico del romanzo determina l'ambito della realtà umana che la scrittura è in grado di rischiarare. All'interrogazione di tipo 'sociologico', corrispondono le opere che più c'interessano: *Les Choses*, *Espèces d'espaces*, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, ecc. Vi è poi l'interrogazione 'autobiografica', che include libri come *W ou le souvenir d'enfance*, *La Boutique obscure*, *Je me souviens*, ecc; quella 'ludica', legata all'esperienza dell'OuLiPo e dei vincoli formali; infine quella propriamente 'romanzesca', che esprime «il piacere delle storie e delle peripezie, la voglia di scrivere dei libri che si divorano sdraiati sul letto»,⁸ come *La Vie mode d'emploi*.

Nell'ottica dell'inventario, però, questi confini tra gruppi di opere si rivelano solo in parte pertinenti. Se il gusto della peripezia non attraversa tutta l'opera di Perec, è possibile constatare invece l'onnipresenza dell'inventario. Inoltre, l'inventario è determinante nello strutturare anche alcuni testi autobiografici come *Je me souviens* o lo stesso *Penser / Classer*. Per chiarire appieno la portata della strategia dell'inventario in Perec, ci sembra indispensabile, però, richiamare alcuni casi illustri di uso dell'inventario che precedono l'apparizione del romanzo moderno. Il modello descrittivo dell'inventario attraversa, in realtà, l'intera storia della letteratura occidentale. Umberto Eco ha di recente curato un libro per il Louvre di Parigi, dedicato interamente all'argomento: *Vertigine della lista*.⁹ Si tratta, in questo caso, di un inventario dell'inventario, che spazia dall'antichità ai giorni nostri, in un'ottica preva-

⁷ *Notes sur ce que je cherche*, in Perec 2003.

⁸ *Ibidem*, 10. Traduzione mia. D'ora in poi, salvo dove non sia specificato, le traduzioni dal francese sono mie.

⁹ Eco 2009.

lentamente enciclopedica. Appare chiaro che, pur nella diversità degli usi e dei contesti, ci troviamo di fronte a qualcosa che potremmo considerare un'invariante antropologica, una sorta di disposizione universale dell'essere umano di fronte alla ricchezza caotica del mondo.

Ordinare il mondo attraverso la parola

Nell'introduzione al suo celebre saggio sulle «forme semplici» del 1930, André Jolles sottolinea il nesso che lega certe forme intermedie del discorso, come la leggenda, la saga o la sentenza, e una più generale necessità della parola di ordinare il mondo sul piano sintattico e semantico. L'autore, inoltre, stabilisce un parallelismo tra queste forme semplici, che sono disposizioni mentali collettive e spontanee, precedenti qualsiasi elaborazione di natura retorica o propriamente letteraria, e il lavoro umano, nelle sue tre varietà principali: contadino, artigianale, sacerdotale. Per Jolles, il discorso deve essere considerato come un *lavoro* compiuto sulla lingua, affinché quest'ultima concorra, assieme alla produzione materiale, all'ordinamento del mondo. Egli scrive:

Preso nel suo insieme, nella sua diversità sfumata, nel suo disordine e nel suo tumulto, esso [il mondo] appare più simile al caos o a un luogo selvaggio. Per comprendere il mondo, l'uomo deve immergersi in esso, ridurre l'infinito numero dei suoi fenomeni, intervenire al suo interno in maniera selettiva. [...] quanto si raduna nella confusione del mondo [...] non possiede una forma propria. Al contrario, ciò che viene qui distinto e separato assume una forma propria solo quando, grazie alla scomposizione, si unisce a ciò che è affine.¹⁰

Come la comunità, lavorando il suolo, trasformando gli oggetti esistenti, e creando relazioni tra loro, modifica il mondo, rendendolo una totalità ordinata, così fa il discorso attraverso alcuni procedimenti fondamentali. Nel passo citato, anche se non lo menziona espressamente, è evidente che Jolles si riferisce all'inventario. Esso corrisponde a un'operazione linguistica elementare, che ne precede ogni utilizzo all'interno dell'arte retorica o letteraria. Se ne trova infatti traccia in alcune delle principali forme semplici del discorso, come la leggenda, la saga o il mito. Sono quindi innume-

¹⁰ Jolles 2003.

revoli le occasioni comunicative, semplici o complesse, orali o scritte, nelle quali entra in gioco l'inventario.

Se ci riferiamo alla tradizione retorica, l'inventario è riconducibile alla figura dell'enumerazione o elenco. Il Salvatore Battaglia definisce l'inventario: «enumerazione e descrizione ordinata e completa di oggetti che in un determinato momento si trovano in un determinato luogo». Nel *Manuale di retorica* di Mortara Garavelli, l'enumerazione «come procedimento discorsivo corrisponde alla percezione analitica degli oggetti opposta al 'colpo d'occhio' che coglie simultaneamente una totalità. Corrisponde alla scomposizione di un insieme nelle sue parti e alla elencazione di queste. Vari tipi di testo si caratterizzano, relativamente alle procedure enumerative, per la presenza o l'assenza di un ordine sistematico». ¹¹ Questa definizione, che ci permette di considerare i termini 'enumerazione' e 'inventario' come sinonimi, mette in luce un nuovo aspetto della questione. Nel momento in cui consideriamo l'inventario un procedimento per produrre dal caos un cosmo, da una totalità confusa una molteplicità ordinata, si profilano due difficoltà maggiori: 1) quale limite porre all'intento analitico, ossia dove fermare la scomposizione? 2) quale garanzia abbiamo di ottenere delle serie omogenee di elementi? Proponendosi di stabilire un ordine nei fenomeni, l'enumerazione si espone anche, nel medesimo tempo, a una specifica forma di disordine. Il dizionario registra questa ambiguità. Per il Battaglia, il significato peggiorativo di 'enumerazione' indica: «mera giustapposizione, accostamento senza nesso logico di dati e notizie». Lo strumento linguistico e retorico preposto all'ordinamento del mondo può di continuo scivolare nel suo contrario, rivelandosi come un'accumulazione incongruente di elementi.

Catalogo e memoria

Uno dei più celebri inventari dell'epica antica è la rassegna degli eserciti Achei contenuta nel secondo libro dell'*Iliade*. Gli studiosi hanno dato diverse letture di questo brano, riferendosi in modo particolare alla poesia catalogica e all'esigenza, all'interno di una cultura orale, di trasmettere un repertorio di conoscenze indispensabili per custodire il rapporto con il passato e riaffermare la

¹¹ Mortara Garavelli 2000, 217.

propria identità collettiva. Elisa Avezzù, nel suo commentario all'edizione dell'*Iliade* curata da Maria Grazia Ciani, scrive a questo proposito: «nel lungo catalogo del libro 2 [...] sono presenti annotazioni che fermano per sempre un nome e una storia: con che la poesia si fa carico di una funzione individualizzante, in cui il nome dell'eroe comporta ad un tempo identità e garanzia di memoria».¹²

Il catalogo dei condottieri e dei loro luoghi di provenienza funziona come una trama capace – attraverso la serie dei nomi propri – d'individualizzare contemporaneamente tribù e territori. Se la narrazione epica pone in primo piano le gesta di un numero limitato di eroi, il catalogo allestisce lo sfondo: la moltitudine delle milizie e la loro diversa origine geografica. Le peripezie dei singoli si stagliano contro un orizzonte costituito dalla collettività.

Il procedimento dell'inventario trova qui, però, oltre che la sua applicazione, anche il suo limite. Più l'inventario si vuole completo, scomponendo un'entità complessa (l'esercito degli Achei) nelle sue componenti individuali, più esso incontra un ostacolo invalicabile: l'impossibilità del cantore di nominare *tutti* i soldati coinvolti nella spedizione contro Troia. Riaffiora una delle maggiori difficoltà dell'enumerazione: dove fissare il confine del nominabile di fronte alla moltitudine degli individui e dei nomi propri che li identificano? Il testo omerico ne è perfettamente consapevole, associando in modo esplicito l'aspirazione al catalogo esaustrivo e il *topos* dell'indicibilità:

Ed ora, Muse che in Olimpo avete dimora – dee che siete dovunque e tutto sapete, mentre noi nulla vediamo e ascoltiamo solo la fama –, ditemi dunque chi erano i capi, i duci dei Danai; non parlerò degli uomini, non li chiamerò per nome, neppure se avessi dieci lingue o dieci bocche, una voce instancabile, un cuore di bronzo nel petto; le Muse dell'Olimpo soltanto, figlie di Zeus, potrebbero ricordare quanti vennero ad Ilio; io invece nominerò tutti i condottieri e tutte le navi.¹³

Omero istituisce una dicotomia fondamentale tra le Muse – custodi della memoria sovrumana e infallibile di *tutto* ciò che accade – e l'aedo – custode della fama, ossia della memoria epica, che è inevitabilmente *selettiva*. La fama, dunque, può fare l'inventario dei condottieri, ma non di tutti i soldati.

¹² Avezzù 1990, 1050.

¹³ *Iliade*, II, vv. 484-93, p. 127

Questa dicotomia, lungi dall'estinguersi assieme all'epica antica, riaffiora nella vicenda del romanzo moderno. Quest'ultimo non ha fatto che ampliare le regioni dell'esperienza umana degne di essere narrate. Detto in altri termini, la narrazione romanzesca ha rivoluzionato progressivamente la nozione di *memorabile*. In questa direzione, però, essa ha dovuto spostare il fuoco dell'attenzione dalla peripezia posta in primo piano (l'antica azione epica), per esplorare lo sfondo condannato un tempo all'oblio, in quanto gremito di una moltitudine di fatti e gesti privi di grandezza ed esemplarità.

Kiš e l'infinita narrabilità di qualunque vita

L'estensione del narrabile è un fenomeno complesso e al centro delle riflessioni dei maggiori teorici del genere romanzesco. L'evoluzione del romanzo, dal realismo ottocentesco ai giorni nostri, sembra aver fatto sempre più spazio al *quotidiano*, ossia a tutto ciò che fa da sfondo all'evento singolare, avventuroso, anomalo. Ciò implica, come ricorda Guido Mazzoni in *Teoria del romanzo*: «l'ingresso della democrazia nella letteratura».¹⁴ La democrazia in letteratura non promuove semplicemente l'avvento di nuovi protagonisti sulla scena della narrazione, fino ad allora esclusi da quella che Auerbach definisce la rappresentazione «seria» e «problematica» della vita. Sono molteplici gli aspetti dell'esistenza umana che vengono coinvolti da tale rivoluzione interna alla raffigurazione letteraria. Scrive Mazzoni, rifacendosi alle tesi di Auerbach espresse in *Mimesis*:

Oltre alla gerarchia sociale, la metamorfosi tocca anche le forme di esperienza. [...] Fino alla nascita del realismo esistenziale, la narrativa illustre si concentrava sulle azioni eroiche dell'*epos*, sulle avventure del *romance*, sugli eventi inauditi che costituivano l'argomento delle novelle e degli *exempla*, sull'amore come puro stato d'eccezione [...]; dopo la nascita del realismo esistenziale, la scelta cade sulle classi sociali e sulle sfere di esperienza che meno si prestano, in linea di principio, all'anomalia. [...] Nel XIX secolo emerge quell'utopia mimetica che troviamo espressa nell'*Enciclopedia dei morti* di Danilo Kiš: *l'utopia della narrabilità universale*. La semplice esistenza, ormai libera dalle gerarchie (la divisione degli stili), dal controllo etico (il moralismo), dai significati generali (l'allegoria), rivendica un'attenzione assoluta.¹⁵

¹⁴ Mazzoni 2011, 246.

¹⁵ *Ibidem*

Il riferimento alla novella di Kiš, che costituisce anche il titolo dell'omonima raccolta di novelle, è particolarmente pertinente per il tema che ci interessa. Innanzitutto, l'autore stesso ci invita a leggere questo suo testo come un'allegoria della letteratura. Lo dice apertamente nel corso di un'intervista apparsa nel 1988: l'*Enciclopedia dei morti* «è anche l'indicazione del mio ideale di scrittore. Prendere dei piccoli dati della vita e fare in modo che ciò divenga un libro mitico, eterno; rivelare attraverso un piccolo numero di parole un'immensa realtà nascosta».¹⁶ Anche in questo modello narrativo ritroviamo l'opposizione figura-sfondo, ciò che viene strappato all'oblio, occupando la scena dell'intreccio, e ciò che invece costituisce il mero sfondo, informe e sfuggente. Solo che Kiš rovescia consapevolmente il paradigma epico, e porta in primo piano, attraverso un gesto radicalmente democratico, ossia non selettivo, gli eventi *qualunque* della vita individuale. Vi è un passo del racconto, in cui questo aspetto decisivo è sottolineato esplicitamente:

«Come pure, attenendosi al principio ispiratore del loro programma – secondo il quale non esistono nella vita di un uomo né particolari insignificanti, né una gerarchia degli avvenimenti – hanno registrato non solo tutte le malattie infantili che abbiamo avuto, orecchioni, angine, tosse convulsa, scabbia, ma anche la comparsa dei pidocchi e i problemi di mio padre con i polmoni».¹⁷

Il principio ispiratore dell'«enciclopedia dei morti», dove sono registrate tutte le biografie che non compaiono in alcun'altra enciclopedia (le biografie e gli avvenimenti che non fanno parte della storia ufficiale), si basa sull'abolizione di ogni gerarchia nella considerazione degli eventi umani. Ciò significa abolire ogni criterio di organizzazione e di selezione dei fatti che si vogliono rappresentare. Tale postulato presuppone che la vita umana e individuale sia considerata come qualcosa di sacro in quanto *irripetibile*: tutto ciò che accade in una vita è sacro perché accadrà *così* solo *una volta* in tutta l'eternità. Il rovesciamento operato rispetto all'*epos* antico non si limita a una semplice sostituzione del primo piano con lo sfondo, dell'azione straordinaria e singolare con i piccoli gesti ripetitivi della vita consueta. Kiš, al contrario, mostra la superiorità di ciò che è irripetibile rispetto a ciò che è eccezionale. Inseguire le azioni e gli eventi che si scostano dalla norma significa

¹⁶ *Baroque et vérité*, intervista con G. Scarpetta, in Kiš 1995, 252.

¹⁷ Kiš 1988, 59-60.

operare delle esclusioni; considerare la vita come una sequenza irripetibile di eventi significa mirare alla totalità, all'inclusione di tutto ciò che, infimo o importante, ha costituito un'esistenza.

Nello stesso tempo, la biografia paterna del personaggio narrante dell'*Enciclopedia* rappresenta per molti versi la biografia di *ognuno*. Qui la massima particolarità della vita individuale e la massima universalità della vita della specie umana si congiungono: *ognuno* ha avuto delle malattie infantili, *ognuno* in tempo di guerra ha sofferto fame e miseria, *ognuno* ha insegnato ai propri figli qualcosa di nuovo e sorprendente; tutto ciò è comunque accaduto *una volta sola*, la disposizione dei medesimi elementi della vita della specie non avviene mai in una successione identica e in un modo uguale per ogni individuo.

Ciò che il racconto di Kiš *dice* è che ogni vita è irripetibile ed unica; ciò che il racconto *fa* è trasformare la biografia di un uomo comune nella biografia di *ognuno*. In questo modo l'*Enciclopedia dei morti* è un'allegoria della letteratura. La letteratura narra ciò che la storia non può né riesce a narrare. Non esistono individui eccezionali, né biografie comuni. L'individuo cosmico-storico hegeliano non esiste se non come emblema funzionale ad una narrazione estremamente selettiva. La vita di ognuno è profondamente intrecciata da ogni parte con la vita degli altri, anche con quella delle figure più secondarie e defilate. Ogni biografia è così un'enciclopedia di biografie. Ogni romanzo e racconto non è mai la storia di un solo personaggio. Ogni vita, come la monade leibniziana, riflette in sé una moltitudine di altre vite. Inoltre non vi è una vita *più* irripetibile e unica di tutte le altre.

L'ideale letterario di Kiš coincide, in fondo, con il postulato della letteratura moderna, secondo cui *ogni vita* è unica e irripetibile, e per ciò degna di narrazione e memoria. Il corollario di questo postulato è che non vi possa essere gerarchia di avvenimenti all'interno di una vita. L'individuo eccezionale, degno d'interesse per lo storico, esiste solo in virtù di un contesto di lettura e d'interpretazione che, per ragioni contingenti, trasceglie dalla moltitudine dei fatti una serie molto specifica e su tale scelta fonda un confronto con le biografie 'comuni'. Napoleone è eccezionale in virtù delle sue azioni nei palazzi e sui campi di battaglia, ma Napoleone che si ammala, che fa l'amore, che invecchia, che litiga e si offende con i suoi famigliari, che scrive lettere, che sogna e si demoralizza, tutto ciò corrisponde alla vita di *ognuno*.

La storia e in genere i saperi specialistici costituiscono, nel mondo desacralizzato della modernità, la *memoria collettiva* della vita, laddove la letteratura costituisce la *memoria individuale*, quella memoria che ogni persona anziana possiede e che scomparirà con lei, alla sua morte, senza lasciare traccia in nessun documento ufficiale. Memoria affettiva legata all'individuo corporeo, al raggio del proprio microcosmo di relazioni e incontri.

Rappresentare fedelmente questa memoria è ovviamente impossibile. Ma ciò non dipende esclusivamente dai limiti soggettivi, 'psicologici', a cui l'azione rammemorante va incontro. Gli enciclopedisti del racconto di Kiš sembrano non incontrare ostacoli nel loro lavoro di minuziosa documentazione delle biografie ordinarie: ogni dettaglio, anche il più infimo e risalente all'infanzia, non sfugge alla loro onnisciente attenzione. Sono quindi loro stessi a porre un limite alla potenziale narrabilità infinita di ogni esistenza. Come Kiš sceglie di tradurre narrativamente la sua allegoria della letteratura nella forma breve della novella, così gli enciclopedisti decidono di racchiudere la straordinaria ricchezza delle biografie individuali in uno stile che si presenta come «un incredibile amalgama tra concisione enciclopedica ed eloquenza biblica». L'utopia della raffigurazione democratica della vita, che elimina per principio ogni criterio selettivo, non può che incarnarsi in uno stile altamente selettivo. Poiché idealmente la letteratura vuole raccontare l'infinita densità di una vita particolare, essa deve essere maestra nel suggerire il lavoro lacunoso della memoria attraverso l'ellissi, nel dipingere con due tratti un intero paesaggio, nell'evocare grazie a un singolo gesto un carattere complesso. La letteratura, nei fatti, non può che essere allusiva e sintetica. Essa si avventura nel tempo strano e non omogeneo della memoria individuale, imitandone così i ritmi, gli scarti, i vuoti, le accelerazioni o le dilatazioni.

Va comunque sottolineato che lo stile degli enciclopedisti, per ellittico e sintetico che sia, include ripetutamente il procedimento dell'enumerazione, come risulta anche dalla citazione riportata più sopra, dove è questione di un piccolo inventario delle malattie infantili. Laddove, infatti, non sono più le peripezie a organizzare l'intreccio, la semplice successione cronologica degli avvenimenti di un'esistenza finisce per assumere la forma dell'inventario. Ogni nuovo ambiente, naturale o sociale, con cui l'individuo entra in contatto, diventa occasione di una rigorosa enumerazione. In definitiva, l'«enciclopedia dei morti» dovrebbe constare di un grande inventario che includa la descrizione e il nome di tutti quegli og-

getti o esseri viventi che sono penetrati almeno una volta nel cerchio dell'esperienza individuale. Tale successione sarebbe intervallata quasi unicamente dalla narrazione di quei gesti che si ripetono più o meno uguali per buona parte di un'intera esistenza. Di questo inesauribile elenco di nomi e di gesti, *L'enciclopedia dei morti* costituisce uno scorcio narrativo magistrale.

La minaccia dell'oblio

L'ideale della letteratura moderna, che la novella di Kiš esprime meglio di qualsiasi riflessione teorica, pone lo scrittore, però, di fronte a un dilemma. Nel caso del romanziere, esso si manifesta nella contraddizione tra la fedeltà a un principio democratico e anti-gerarchico di raffigurazione e l'esigenza formale di elaborare un testo finito, che selezioni nel *continuum* dell'esistenza alcune situazioni da narrare. Kiš si è servito dell'illustre tradizione della novella, genere per eccellenza sintetico ed allusivo, per aggirare l'ostacolo. La sua finzione narrativa, sapientemente costruita, ci parla *indirettamente* della letteratura e di ciò che essa, nel mondo moderno, aspira a realizzare. L'opera di Perec presenta alcune importanti similitudini con quella di Kiš. In entrambi riscontriamo la medesima utopia letteraria, ma di fronte ad essa i due autori adottano una diversa postura. Perec, a differenza di Kiš, ha tentato di esprimere in termini quasi *letterali* l'utopia della narrabilità infinita della vita qualunque. Per fare questo, piuttosto che ricorrere alla tradizione letteraria, si è servito delle scienze umane e della sociologia in particolare. Non intendo dire che Perec si sia dedicato a scritti di tipo sociologico o filosofico, ma che la sua scrittura letteraria si è evoluta grazie agli strumenti concettuali che gli venivano da questi settori della conoscenza.¹⁸

In Kiš come in Perec, l'utopia della narrabilità infinita non è semplicemente legata all'evoluzione del realismo romanzesco, ma affonda le sue radici anche in una condizione autobiografica parti-

¹⁸ Per una disamina dei rapporti tra il progetto letterario di Perec e l'evoluzione di alcuni settori delle scienze umane nel dopoguerra in Francia si veda Schilling 2006. Dalla storia di lunga durata di Fernand Braudel sino alle analisi critiche del quotidiano del sociologo marxista Henri Lefebvre, Perec ha avuto modo di entrare in contatto con una sorta di rivoluzione di paradigma, che ha avuto un ruolo importante anche sul suo modo di concepire i limiti non più solo del 'narrabile', ma anche dello 'scrivibile'.

colare. Sia il padre di Kiš che la madre di Perec morirono nei campi di concentramento nazisti, così come altri membri delle loro rispettive famiglie. Entrambi gli autori hanno conosciuto da vicino la violenza annihilante del genocidio. E si sono dovuti confrontare con quell'impresa storica abnorme, che aveva come proprio obiettivo la cancellazione di un intero popolo e della sua memoria.

Questo trauma ha contribuito a rendere centrale, nel progetto di scrittura di Perec, il tema della memoria, ma secondo una visuale diversa rispetto a quella di Kiš, che rimane più incentrata sull'anamnesi letteraria della vicenda familiare o delle vittime anonime della violenza storica. Perec ha perseguito l'ideale di una memoria da costruire a partire dal *presente*, una sorta di *memoria prospettica* piuttosto che retrospettiva. Ed è perseguendo questo obiettivo che egli si è trovato spontaneamente ad utilizzare l'inventario come procedimento di strutturazione globale del testo letterario.

Il passo più completo ed esplicito, in cui egli affronta questo tema è tratto da un articolo apparso inizialmente sulla rivista «Cause commune» nel 1977 e intitolato *Les lieux d'une ruse (I luoghi di un'astuzia)*. Qui Perec fornisce una diretta testimonianza della sua esperienza di analisi compiuta alcuni anni prima con lo psicanalista Jean-Bertrand Pontalis.

Nello stesso tempo s'instaurò come un fallimento della memoria: cominciai a temere di dimenticare, come se, a meno di notare tutto, non potessi conservare nulla della vita che fuggiva. Ogni sera, scrupolosamente, con coscienza maniacale, cominciai a scrivere una specie di diario: era tutto il contrario di un diario tipico: non vi affidavo che ciò che mi era successo di "oggettivo": l'ora del risveglio, i compiti del giorno, gli spostamenti, gli acquisti, il progresso – valutato in righe o in pagine – del mio lavoro, le persone che avevo incontrato o semplicemente visto, il dettaglio della cena che avevo fatto in tale o talaltro ristorante, le letture, i dischi che avevo ascoltato, i film che avevo visto, ecc.

Questo panico di perdere le mie tracce si accompagnò con un furore di conservare e di classificare. Tenevo tutto: le lettere con le loro buste, i talloncini del cinema, i biglietti d'aereo, gli scontrini, la matrice degli assegni, i depliant, i cataloghi, gli inviti, i settimanali, i pennarelli asciutti, gli accendini finiti e persino le fatture del gas e dell'elettricità riguardanti un appartamento in cui non abitavo più da sei anni, e a volte passavo la giornata intera a selezionare e selezionare, immaginando una classificazione che riguardasse ogni anno, ogni mese, ogni giorno della mia vita.¹⁹

¹⁹ *Les lieux d'une ruse* in Perec 2003, 68-69.

Abbiamo qui la motivazione autobiografica di quell'interrogazione che, in un diverso contesto, Perec stesso ha definito «sociologica». Il procedimento dell'inventario trova in questa duplice esigenza la sua funzione strategica: da un lato, contro la minaccia sempre incombente della sparizione delle tracce e dell'oblio della propria storia, è indispensabile catalogare e classificare tutto quanto costituisce una semplice 'prova' materiale dell'esistenza; dall'altro, questa coazione al catalogo permette di strappare all'apparente piattezza e ovvietà intere zone dell'esistenza umana, che vanno sotto il nome poco attraente di 'quotidiano'. La tara psicologica individuale costituisce il motore di un progresso conoscitivo del mondo.

Il tessuto delle individualità

I testi, in cui Perec persegue la sua utopia della narrabilità infinita della vita, applicando il procedimento formale dell'inventario alle tracce della quotidianità più banale, impongono una ridefinizione dei generi letterari. Detto altrimenti, Perec a differenza di Kiš spinge la scrittura letteraria in una zona incerta, difficilmente riconducibile ai generi della tradizione narrativa. Non si tratta più, in questo caso, di valutare il ruolo che l'enumerazione acquista all'interno dell'architettura romanzesca, indebolendo l'importanza della *story*. Nemmeno possiamo limitarci a considerare come la dissoluzione delle gerarchie morali, stilistiche o sociali in atto nell'evoluzione del realismo romanzesco si accompagni ad una centralità dell'inventario, come procedimento di organizzazione democratica dei nomi o degli oggetti esistenti. Il caso di Perec ci parla della fuoriuscita della scrittura dalle coordinate formali dei generi narrativi. Assistiamo alla comparsa di una scrittura in prosa che sempre meno è interessata all'imitazione delle azioni umane. Come possiamo, infatti, definire dei testi come *Tentativo di esaurimento di un luogo parigino* o *Mi ricordo*?

Eppure, per certi versi, *Mi ricordo* non fa altro che proseguire il progetto degli enciclopedisti celebrati da Kiš. In entrambi i casi si tratta di mostrare come la massima particolarità della vita individuale coincida con la massima universalità della vita collettiva. Nel suo *Post-scriptum* ai suoi 479 ricordi, Perec scrive: «Il principio è semplice: tentare di ritrovare un ricordo quasi dimenticato, ines-

senziale, banale, comune, se non a tutti, almeno a molti».²⁰ In questo modo, l'atto del rammemorare, che è per eccellenza individuale, acquista una valenza collettiva, di 'luogo comune'. Questo comporta, però, un partito preso anti-proustiano: non è la fenomenologia del ricordo, il suo itinerario singolare nella mente del soggetto rammemorante, che interessa l'autore, ma la pura traccia mentale della realtà, per erronea, incompleta o distorta che sia. Siamo di fronte a quella che un poeta francese contemporaneo, Jean-Jacques Viton, chiama «memoria periferica». In noi hanno sedimentato una quantità innumerevole di dettagli, nomi propri, nozioni slegate, che sono del tutto inutilizzabili persino nell'ottica di una narrazione autobiografica. Non esiste una forma narrativa e, probabilmente, neppure una forma lirica, in grado di organizzare un tale materiale. La scelta di Perec è allora quella dell'inventario: raccogliere in una semplice successione numerica una certa quantità di enunciati, in ognuno dei quali è espresso un ricordo, una traccia soggettiva di realtà. Non vi è altro criterio che questo. Non c'è alcun tentativo di costruire un ordine cronologico, di cogliere una fase passata della propria vita personale, di registrare un nucleo di ricordi connessi a dei momenti chiave della vicenda individuale o collettiva. Questa serie che, idealmente, dovrebbe continuare all'infinito,²¹ si presenta in definitiva come un tessuto di *nomi propri*. Se apriamo una pagina a caso del libro, ce ne rendiamo subito conto:

276

Mi ricordo che Jean Jaurès fu assassinato al *Café du Croissant*, in via Montmartre.

277

Mi ricordo della marea nera (la prima, quella del *Torrey-Canyon*) e dei sedimenti rossi.

²⁰ Perec 1978, 119.

²¹ L'ultimo dei paragrafi del libro, il numero 480, è incompleto. Contiene solamente l'enunciato comune a tutta la serie: «Mi ricordo» ed il sintagma spostato in basso a sinistra «(a suivre...)». Perec riconosce l'impossibilità di giungere a un ricordo finale. L'inventario non prevede né scioglimento narrativo né *explicit*, ma neppure, in casi come questo, la possibilità di giungere a un termine ultimo, di porsi quindi come esaustivo.

278

Mi ricordo che il nome *robot* è un nome ceco, inventato, credo, da Carel Capek.

279

Mi ricordo delle avventure di Luc Bradfer.

280

Mi ricordo della grande orchestra di Woody Herman.²²

Non solo quasi ogni ricordo contiene un nome proprio, ma spesso, all'interno di un singolo ricordo, i nomi propri sono più di uno. Nel paragrafo 276, abbiamo il nome proprio di un personaggio storico, di un caffè e di una via di Parigi. La proliferazione dei nomi propri coincide con la ricchezza degli esseri individuali che popolano l'esperienza del soggetto rammemorante, siano essi persone reali, personaggi fittizi, artefatti, eventi singolari, ecc.

Ritroviamo anche in questo testo l'articolazione tra figura e sfondo che, nel catalogo del secondo libro dell'*Iliade*, poneva in rapporto la celebrazione epico-narrativa dei condottieri e delle tribù con la necessità di condannare all'anonimato, all'indistinzione e dunque all'oblio la moltitudine dei singoli soldati dell'esercito acheo. L'inventario dei ricordi di Perec si pone come scopo di restituire esistenza a una moltitudine di esseri individuali, che le forme attuali della 'fama' e della narrazione epica spingono impietosamente verso la sparizione. Perec sembra amalgamare le forme popolari della finzione romanzesca con i paradigmi narrativi propri alla società dello spettacolo. Informazione, letteratura d'evasione, intrattenimento: sono queste realtà a decidere dei confini di ciò che oggi è degno di essere rappresentato e ricordato. Scrive Perec in un articolo del 1973, *Approches de quoi? (Dintorni di che cosa?)*:

Ciò che ci parla, mi sembra, è sempre l'evento, l'insolito, lo straordinario: cinque colonne in prima pagina, titolo a caratteri cubitali. [...] Bisogna che ci sia dietro l'evento uno scandalo, una crepa, un pericolo, come se la vita non dovesse rivelarsi che attraverso lo spettacolare, come se a parlarci, a significare fosse sempre l'anomalo: cataclismi naturali o sconvolgimenti storici, conflitti sociali, scandali politici... [...] Ciò che accade veramente, ciò che viviamo, il resto, tutto il resto, dov'è? Ciò che ritorna ogni giorno, il banale, il quotidiano, l'evidente, il comune, l'infra-ordinario, il rumore di fondo, l'abituale, come renderne conto, come interrogarlo, come descriverlo? [...] Forse si tratta di

²² *Ibidem*, 73.

fondare alla fine la nostra antropologia : quella che parlerà di noi, che andrà a cercare in noi ciò che abbiamo così lungamente saccheggiato negli altri. Non più l'esotico, l'endotico.²³

Porsi all'ascolto dei resti e dell'infra-ordinario significa, per Perec, ripensare le forme stesse della scrittura letteraria, anche se ciò implica, come abbiamo visto, la fuoriuscita dai generi ereditati. Nella ricerca degli strumenti adatti all'esplorazione del quotidiano, il procedimento dell'inventario si è rivelato strategico, a tal punto da assumere, in alcuni suoi testi, una funzione strutturante. Ciò significa che l'enumerazione ancor prima di essere un procedimento formale costituisce una disciplina della mente, una sorta di *ascesi rovesciata*, che ci strappa all'irrealtà dello spettacolo contemporaneo, per orientarci sempre di nuovo verso ciò che ci sta sotto gli occhi ogni giorno, ma proprio per questo motivo non è visto, non è pienamente goduto, considerato, valorizzato. Perec, attraverso l'inventario, esercita una pietà nei confronti della realtà intesa come tessuto infinitamente denso di entità individuali e non equivalenti, ossia non riconducibili a insiemi più astratti, all'interno dei quali i nomi propri sparirebbero in funzione dei nomi comuni. L'inventario costituisce, quindi, una delle vie più certe per ritornare alla realtà dentro cui sempre siamo, quella corporea, quella dei 'dintorni' del corpo. L'inventario non è solo un procedimento letterario, esso ambisce ad essere *ars vivendi*, ossia arte del *radicamento* nel mondo e nella propria vita attraverso la scrittura.

Bibliografia

Aristotele 1987

Aristotele, *Poetica*, trad. it., Rizzoli, Milano 1987 e 1994.

Avezzù 1990

E. Avezzù, *Commento*, in Omero, *Iliade*, a cura di M. G. Ciani, Marsilio, Venezia 1990.

Eco 2009

U. Eco, *Vertigine della lista*, Bompiani, Milano 2009.

Jolles 2003

A. Jolles, *I travestimenti della letteratura. Saggi critici e teorici (1897-1932)*, trad. it. Bruno Mondadori, Milano 2003.

²³ *Approches de quoi?*, in Perec 1989, 9-12.

Kiš 1988

D. Kiš, *Enciclopedia dei morti*, trad. it. Adelphi, Milano 1988.

Kiš 1995

D. Kiš, *Le résidu amer de l'expérience*, Fayard, Paris 1995.

Kundera 2005

M. Kundera, *Il sipario*, trad. it., Adelphi, Milano 2005.

Mazzoni 2011

G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, il Mulino, Bologna 2011.

Mortara Garavelli 2000

B. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano 2000.

Perec 1978

G. Perec, *Je me souviens*, Hachette, Paris 1978.

Perec 1989

G. Perec, *L'infra-ordinaire*, Seuil, Paris 1989.

Perec 2003

G. Perec, *Penser / Classer*, Seuil, Paris 2003.

Schilling 2006

Derek Schilling, *Mémoires du quotidien: les lieux de Perec*, Septentrion, Lille 2006.

LAKIS PROGUIDIS

TELEMACO, PANTAGRUELE E IL GIGANTE CHALBROTH.
CON UNA NOTA TEORICA

Mi sento abbattuto di fronte all'automatismo che ci spinge a cercare sempre nel passato le ragioni di una situazione che ha luogo nel presente. Tutto sommato è qualcosa di più profondo e più potente di un semplice automatismo, di un'attività dello spirito resa meccanica dall'abitudine. È una faccenda d'immaginario collettivo, cioè di qualcosa che contiene e struttura i nostri rapporti con il mondo. Chiamiamolo «immaginario del principio». Non si tratta forse di quello stesso immaginario che governa la Bibbia, la maggior parte della filosofia e le scienze antiche e moderne, psicanalisi inclusa? Non è forse questo che contiene sia il peccato originale dei cristiani che il *big bang* degli astrofisici, per limitarci a questi due 'principi' tanto significativi per la nostra civiltà? E l'arte? Essa fa parte di questo immaginario? Dipende dall'arte di cui stiamo parlando. Se pensiamo all'epopea, alla tragedia e alla poesia lirica, è chiarissimo: esse sono inconcepibili al di fuori di esso.

Prendiamo per esempio l'*Odissea* e in particolare i due temi maggiori che s'intersecano attraverso l'intero poema: la ricerca di suo padre da parte di Telemaco e l'incurabile desiderio di Ulisse di fare ritorno alla sua isola natia. È Atena che, all'inizio dell'opera, suggerisce a Telemaco di partire alla ricerca di notizie sulla sorte di suo padre. Ed è sempre lei che cerca di placare la collera degli dei ostili a Ulisse, così ostili da opporsi all'idea che egli possa un giorno concludere felicemente le sue peripezie. Non è poco godere del favore di Atena. È un dato che il lettore ha a disposizione sin da quando si alza il sipario del poema. Qualunque cosa accadrà, egli giustamente pensa, la dea riuscirà a imporre la propria volontà. Ma perché ella inizia dal rinfocolare in Telemaco la nostalgia per il padre? Due personaggi astuti (uno, Atena, nell'alto dei cieli e l'altro, Ulisse, quaggiù) che lottano contro venti e maree, non sono

sufficienti per far sì che il rimpatrio avvenga, e l'operazione si concluda felicemente? Certo che sì, ma in tal caso la storia morirebbe lì: con Ulisse e il suo obiettivo inalterabile di tornare al suo focolare, alla sua donna, ai suoi ulivi e alle sue pecore. Non sarebbe la prima volta che un dio si commuove dall'avversa fortuna di un mortale e lo prende sotto la sua protezione. Ulisse avrebbe infine ottenuto ciò che aveva così fortemente desiderato e il lettore si sarebbe intrattenuto piacevolmente leggendone le straordinarie peripezie. Ma ecco che, contro ogni aspettativa, Atena dà inizio alla sua strategia mettendo il figlio sulle orme del padre scomparso. Come se toccasse a Telemaco salvare il padre dalle trappole degli dei. Sebbene non abbia un ruolo attivo nella salvezza di Ulisse, nondimeno Telemaco è indispensabile per l'opera letteraria: sono i suoi vagabondaggi, il suo desiderio di sapere del padre e la sua speranza di ritrovarlo che danno al pericoloso viaggio di Ulisse un significato universale. La presenza di Telemaco fa sì che il racconto non si riduca mai a un semplice accumulo seriale di avventure. Tra il padre sempre a un passo dalla morte e la sua destinazione finale, si frappone la figura del figlio, lo sguardo del figlio che cerca di bucare l'opacità del mondo e di riunirsi a suo padre. È questo ritorno che potremmo chiamare archetipico, primordiale, del figlio al padre, questa ostinata ricerca del genitore, che crea la bellezza unica del canto omerico. Grazie a Telemaco il senso dell'opera trascende l'aneddotico: l'ardente desiderio di Ulisse di far ritorno al suo amato focolare. Certamente, il padre giungerà indenne e vittorioso alla fine del suo viaggio. Ma è il figlio che crea il movimento, il suo ruolo è essenziale. Telemaco non aspetta con pazienza – un ruolo che tocca invece a Penelope, la sposa fedele. Si mette invece in cammino e, così facendo, assume un ruolo simile a quello di suo padre. Inoltre, per il suo ruolo di figlio, Telemaco è anche la voce interiore che costantemente richiama Ulisse verso Itaca. Ulisse vive la nostalgia a un livello per così dire pratico; Telemaco la trasforma in simbolo. Dal padre al figlio, dal figlio al padre, il ritorno di cui tratta l'*Odissea* evoca un destino umano che, generazione dopo generazione, si rinnova. La morale: che si tratti di un'isola natia, di un padre o di chissà che altro, ci sarà sempre da qualche parte un richiamo per ognuno di noi. La cui forza, al contrario di quanto avviene per quella gravitazionale, è tanto più grande quanto più vaghiamo lontani dal luogo dal quale proviene il richiamo.

La discendenza, la filiazione, così ben rappresentata nell'*Odissea* è un elemento fortemente legato alla letteratura europea, della quale costituisce la metafora per eccellenza, incarnando l'immagine del principio. Così l'estetica, su questo punto cardine, sembra essere tutt'uno con il sapere e la fede: l'estetica sottolinea e riproduce con le sue tecniche il peso determinante del passato sul presente. Di fronte a una simile concordanza di fondo tra scienza, religione e arte si deve concludere che, contrariamente a quanto ho affermato, il principio non è legato all'immaginario, cioè a qualcosa che deriva dalla creatività umana, bensì è un fondamento ontologico, universale, eterno, intoccabile. Quindi come addentrarsi nell'ipotesi di un immaginario diverso? Certo, come provocazione giocosa questa ipotesi è sempre concepibile. Tuttavia non compete all'analisi estetica creare le condizioni reali per un immaginario diverso da quello che sembra funzionare così bene: questo è il compito dell'opera d'arte. E se si trattasse di questo? Se il romanzo fosse esattamente quell'arte che va *contro* l'immaginario ereditato? In tal caso non si dovrebbe, se si crede al ruolo essenziale della critica, prima di analizzare le opere particolari, prima di scrivere manuali di storia letteraria, prima di scrivere tesi, articoli e recensioni, prima di svolgere ogni tipo di ricerca (storica, psicanalitica, sociologica, linguistica e così via), prima di tutto questo non si dovrebbe innanzitutto seguire il romanzo nella sua ribellione? Detto in altri termini: fintanto che la scienza letteraria rimane soggetta all'inerzia esercitata dall'immaginario del principio, essa sta *di fatto* tradendo il romanzo.

Quindi ricominciamo dall'inizio. Torniamo al primo capitolo di *Pantagruete: Origine e antichità del gran Pantagruete*. La storia ha inizio, dice Rabelais, «poco dopo che Abele fu ucciso da suo fratello Caino». ¹ Era stata un'annata eccezionale: con tre nespole si riempiva una botte, ferragosto cadeva di Maggio e sulla terra comparivano esseri bizzarri, tra cui giganti dagli immensi corpi. Il primo fu Chalbroth, «che generò Salabroth», ² scrive ancora Rabelais, «che generò Fariboth [...] che generò Grangola, che generò il nobile Pantagruete, mio padrone». ³ Ricalcata sul primo capitolo del Vangelo secondo Matteo questa litania genealogica di cin-

¹ F. Rabelais, 1542 *Gargantua et Pantagruel* (1542), Juste, Lyon; trad. it. a cura di M. Bonfantini, Einaudi, Torino 1953, nuova ed. 1993, p. 177.

² *Ibidem*, p. 179.

³ *Ibidem*, pp. 179-181 *passim*.

quantotto generazioni è stata perlopiù interpretata come una parodia, il che non è affatto sbagliato, ma, a mio avviso, in questa parodia si annida il nocciolo formale dell'intero universo romanzenesco.

Innanzitutto osserviamo l'importanza che assume ora il figlio, in netto contrasto con il modello omerico. Il primo libro gli è interamente consacrato, sin dal titolo: *Pantagruelle re dei Dipsodi restituito al naturale con le sue gesta e prodezze spaventevoli*. Così, nella storia dell'arte, il figlio nasce prima del padre, e poco importa se le edizioni ulteriori ristabiliscono l'ordine biologico e pongono *Gargantua* al primo posto. Nel 1532, al principio era Pantagruelle. *Gargantua* 'nascerà' due anni dopo. Certamente, se ragioniamo così anche Telemaco precede Ulisse, ma nell'*Odissea* l'inversione dell'ordine di presentazione è funzionale a preparare l'apparizione di quest'ultimo. Telemaco si fa avanti per primo, ma è la filiazione che ne esce rafforzata. Tra lui e Ulisse non ci sarà una rottura significativa; padre e figlio formano un'unità tanto a livello estetico che di senso. Telemaco resterà per sempre all'ombra del padre. Pantagruelle no, anche se la dettagliata presentazione del suo albero genealogico potrebbe dare l'impressione che Rabelais stia adottando il modello dei suoi antenati letterari. Anche se Pantagruelle, come presto potrà constatare il lettore, nutre sincero rispetto per il padre, obbedendogli, difendendo generosamente il suo regno, aiutandolo a consolidare il suo potere. Nonostante tutto ciò, le prime impressioni sono sbagliate e ingannevoli. La novità di cui parlo fa bella mostra di sé nel primo elenco di Rabelais. Sia chiaro che non sto pensando agli effetti della parodia. Non è parodizzando un modello che possiamo cambiarne la logica interna, ovvero non è con la satira della filiazione che si renderà marginale il ruolo tanto centrale del padre e, più in generale, uscire dalla logica del principio come unico portatore di senso.

Di solito, quando si disegna un albero genealogico, radici, tronco, rami e fogliame formano un insieme coerente. È quantomeno difficile immaginare le foglie di una linea che nascono dai rami di un'altra. Sarebbe come se Matteo l'evangelista, nel riportare la genealogia di Cristo, ci avesse infilato dentro Socrate, o Zoroastro. Ma non importa, perché quanto è proibito alla biologia e alla storia sacra è permesso alla botanica e alla letteratura grazie all'innesto. È quanto accade con la commistione di registri, molto amata da Rabelais, è grazie all'innesto che un gigante della Bibbia può essere l'antenato di una serie di giganti appartenenti alla mitologia

antica, i quali a loro volta portano agli eroi dei romanzi cavallereschi, e il tutto è cosparso di giganti mai visti prima negli annali della gigantologia. Certo, l'innesto non può spiegare tutto. Tralasciamo il fatto che già solo il mescolare a nomi consacrati altri inventati destabilizza la metafora dell'albero. Diciamo però che l'albero è ancora in piedi. Ma lo è davvero? E su che suolo poggia? Quali sono le sue radici? Da quale seme esso si è eretto, chi è il fondatore della stirpe? Per il Cristo, stando a Matteo, è Abramo. Per Pantagruete è Chalbroth; il quale non è in alcun registro o elenco. Prima constatazione: l'albero in questione ha le sue radici nell'immaginazione dell'autore. È un albero fittizio che non risale a un tempo precedente al prezioso istante della sua invenzione. Sin dal primo capitolo di *Pantagruete* il lettore, quindi, assiste a uno sconvolgimento di conoscenze estetiche mai più mutate dopo le peregrinazioni di Ulisse. Perché fino alla comparsa di Chalbroth è sempre stato il passato a garantire l'autenticità dei personaggi letterari. E anche quando era il presente, si trattava di un presente debitore dei significati del passato. Ora, in *Pantagruete*, questa specie di chiarimento della scena letteraria tramite il passato non è più necessario. Il padre di tutti i giganti è un prodotto della *rêverie* di Rabelais: Chalbroth. Quanto a Pantagruete, il personaggio principale, ha un bell'essere personaggio del folklore medievale, perché la genealogia di Rabelais lo designa ormai come discendente, secondo i codici letterari in vigore, di un essere irreali, ovvero di un essere che non è né mitico né storico. Ma se le cose stanno così, dov'è questa famosa novità?, si ribatterà. Non è sempre stata questa la letteratura, un'invenzione dello spirito che mischia forme dell'immaginario collettivo con quelle che nascono instancabilmente nell'immaginazione individuale? Certamente, però è grazie a Rabelais che viene reso esplicito questo punto, che l'arte, per così dire, poggia sul suo essere, che l'arte sottolinea la propria autonomia. Si può notare di sfuggita che Rabelais non si rivolta contro il passato. Non scarta le fonti, ci gioca.

Probabilmente verrà il giorno in cui uno di questi infaticabili specialisti ci mostrerà che Rabelais non ha inventato Chalbroth, che questo gigante era noto agli antichi tibetani o agli aztechi. Fino a che ci sarà ricerca, bisognerà aspettarsi di tutto. Allora in quel giorno la mia ipotesi dell'elenco rabelaisiano come inizio di una nuova era per i personaggi letterari, come svolta significativa nei loro rapporti con il passato, crollerà? Non lo credo. Perché Rabelais in persona sembra aver preso i suoi provvedimenti contro i ri-

cercatori del futuro. Al punto che se anche gli verranno sottratte tutte le sue innovazioni, una resterà del tutto sua. Si trova all'altra estremità della lista, alla sua fine: «[...] che generò Grangola, che generò Gargantua, che generò il nobile Pantagruete mio padrone.

«Il mio padrone», dice l'autore. Proviamo ad ascoltarlo. Proviamo a comprendere questo istante unico, nel quale qualcosa si crea. Qualcosa che si crea *ex nihilo*. «Il mio padrone», dice: e cosa importa la Bibbia? Cosa importano i romanzi di cavalleria, la letteratura classica, la tradizione, gli alberi genealogici e le filiazioni? Ciò che conta è soltanto la comparsa della coppia personaggio-autore, e il loro rapporto maestro-allievo. Ciò che conta è l'alchimia, la magia letteraria. Accade tutto davanti ai nostri occhi. Noi sperimentiamo il cambiamento per un solo istante e subito comprendiamo che tutta la scrupolosa trasmissione della semenza dei giganti che dura per sessantun generazioni arriva a una partenogenesi: il momento miracoloso in cui Pantagruete si separa dal suo *passato* per farsi ospitare dall'immaginazione di Rabelais. Miracolosamente l'albero resta in piedi, i giganti sfilano, dal padre al figlio, da Chalbroth a Pantagruete. Senonché il ricorso alla filiazione 'tradizionale' partorisce qualcosa di assolutamente impreveduto dalla sua logica: la nascita di una persona umana *senza passato*.

Viva la finzione, io intendo esprimere il mio appoggio agli spiriti risolutamente moderni. Non andiamo così in fretta. Se l'obiettivo fosse stato rivendicare il libero gioco dell'immaginazione, Rabelais l'avrebbe potuto fare più direttamente, per esempio dicendo Ecco qua, cari lettori, la storia del mio padrone Pantagruete che fu un tempo un eroe dei racconti popolari. Per non dire che avrebbe potuto evitare questo interminabile inventario di sessantun giganti. Al contempo non ci si annoia per nulla. Perché lo scopo di Rabelais non è il sapere enciclopedico – né tantomeno la sua volgare caricatura. Se egli menziona tutti quei nomi e se calca così tanto la mano, è perché la strada che va da Chalbroth a Pantagruete gli sembra valga di per sé. A patto che avanziamo lentamente nella lettura, l'albero genealogico assomiglia meno a un diagramma tecnico che a un vero albero, del quale ogni ramo e ogni foglia ci sorprende piacevolmente. Molto spesso, del resto, la sfilza di nomi si interrompe per produrre mille altri frutti oltre i giganti. Così scopriamo che Ezione «fu il primo impestato, per non aver bevuto fresco d'estate, secondo che attesta Bartacchino», o che «Chiappamosche fu il primo che ebbe l'idea di affumicare le lingue di bue sotto il camino, mentre prima le salavano come i prosciutti». O ancora

che Gaglioffo «aveva le palle molli come legno di pioppo e il cazzo duro come legno di sorbo».⁴

Rabelais sospende per diciotto volte il suo catalogo per integrarvi qui una battuta, là un'informazione di fantasia e, ancora più in là, un'osservazione salace. Così che questo primo capitolo di *Pantagruete* è, più che un'accusa al Vangelo, una rettifica di ogni albero genealogico: essi devono essere completati dalla vita stessa, da tutto ciò che la vita comporta di futile, di aleatorio e risibile. La natura di Pantagruete è doppia: da una parte discende dal nobile lignaggio dei giganti, dall'altro è tutt'uno con la vita concreta. Ho scritto prima che è merito di Rabelais se l'opera letteraria afferma apertamente la sua autonomia. Meglio precisare: è grazie a Rabelais che tale autonomia si lega all'autonomia della vita, all'affascinante illogicità della vita.

Riassumiamo: l'autore con la sua opera letteraria manda in cortocircuito la sacra metafora della filiazione, l'eroe acquista la sua autonomia in quanto essere di finzione e il prosaico della vita fa la sua rumorosa irruzione – in poche parole niente è più come ai tempi di Ulisse e non si tratta di un semplice cambio di scena, ma di una trasformazione radicale delle premesse estetiche dell'intera tradizione greco-latina. L'«immaginario del principio» è stato sostituito dall'«immaginario della strada»; ciò vuol dire che, a partire da Rabelais, qualsiasi cosa può diventare principio. Prima un incidente qualsiasi poteva essere accettato solo come scarto o pausa nel percorso verso lo scopo che si doveva raggiungere. Ora, nel calderone del romanzesco dove sobbolle lentamente un avvenire ancora informe, ogni minimo accadimento è in potenza un nuovo inizio. Un caso di cronaca, un avvenimento storico, un'idea stramba – qualsiasi situazione andrà bene. Bisogna stare all'erta, fare la posta al mondo. Bisogna avere un grande appetito per il romanzesco come appunto Pantagruete, il maestro di Rabelais. Quanto al padre, non gli resta che seguire il movimento generale scatenato dal figlio. Fine del «ritorno al focolare». Ora c'è la «partenza verso l'ignoto».

L'influenza del padre sul figlio ha fatto preoccupare parecchio i bambini, le donne e gli uomini del XX secolo. Essi vi hanno visto un grande rischio per la libertà umana e, conseguentemente, non hanno mai smesso di proporre soluzioni sempre nuove allo scopo

⁴ *Ibidem*, pp. 179-180.

di sfuggire a questa influenza. Tra le molte le tre più importanti sono: uccidere il padre (soluzione psicanalitica), glorificare soltanto il figlio (decostruzionismo), avere tanti padri quanti se ne vogliono (postmodernismo). Al contempo tutte le tre soluzioni emanano dall'«immaginario del principio». I padri (di queste teorie) negati, ignorati, moltiplicati all'infinito, continuano a perseguitare gli spiriti dei figli e i figli (di queste stesse teorie) continuano a non capire niente del romanzo.

Traduzione di Carlo Tirinanzi De Medici

GIORGIO VASTA

LA COLONNA DI DESTRA DI REPUBBLICA.IT

Repubblica.it è un animale con due colonne vertebrali.

La prima, quella che scorre leggermente scoliotica sul lato sinistro dello schermo, si propone come logica, consequenziale e gerarchica. Il mondo e l'Italia prendono forma in una spina dorsale di eventi che procede dall'alto verso il basso in un preciso ordine di gravità e di urgenza.

A destra, più regolare nella grafica – un'infilata a piombo di francobolli che ospitano un'immagine – ma priva all'apparenza di un'organizzazione gerarchica evidente, c'è la seconda colonna vertebrale: lo stupidario, la bizzarria, il fatto senza la notizia, lo svuotamento del contesto, il geroglifico ironico-delirante.

Ogni francobollo fa accedere a un breve filmato o a una sequenza fotografica. A dominare è il sensazionalismo: tra i partecipanti alla maratona di New York c'era anche Edison Pena, uno dei trentatré minatori cileni rimasti intrappolati nella cava di San José; Baby Rasta si calma solo con il reggae; nel Regno Unito la regina Elisabetta è su facebook; Lory Del Santo ha dichiarato «Mi piacerebbe diventare la first lady di Berlusconi».

Chiarisco subito che non ho nulla contro gli stupidari, credo anzi che contengano in sé – se accuratamente decontestualizzati e costretti a un *detournement* – uno straordinario potenziale eversivo e che possano funzionare come una miniera dalla quale ricavare suggestioni.

Solo, mi incuriosisce la complicità tra le due macrocategorie informative presenti sulla *home* di Repubblica.it. Soprattutto mi interessa riflettere sul bisogno di erotizzazione del mondo, parzialmente soddisfatto attraverso la riduzione del mondo a notizia, al quale anche Repubblica.it non può non aderire. Al difetto di erotismo che connota lo sgranarsi di eventi sulla colonna di sinistra ri-

sponde la sessualizzazione – esplicita o cifrata, anarchica e dionisiaca – portata dalla colonna di destra. L’attenzione e il pensiero, costretti a sinistra a una specie di disinfezione erotica, recuperano a destra una dimensione felicemente libertina. È evidente che la fusione, la *con-fusione*, in atto in Italia tra il politico ‘disinfettato’ – il vecchio modello democristiano che faceva coincidere corpo politico e offertorio, la carne di Fanfani come ostia consacrata, Moro come eucarestia – e il politico ‘erotico’ o meglio ‘pornografico’ (un clamoroso ritorno del rimosso) porta ulteriormente avanti questo processo. Ed è altrettanto evidente che in tutto ciò il corpo di Berlusconi è la figura del collasso, il punto di fusione. Berlusconi è la temperatura alla quale l’Italia – il solido amorfo nel quale viviamo, il paese di vetro – fonde.

Queste due colonne vertebrali, che nella grafica della *home page* di Repubblica.it si allungano separate e parallele, a un livello sostanziale, al livello cioè della struttura simbolica e politica di questo sito, sono intrecciate, profondamente avvinte, elicoidali: il codice genetico di un’idea di comunicazione e al contempo la descrizione nuda e spietata dell’identità di una parte consistente della sinistra italiana.

Repubblica.it non idealizza i propri utenti. Semmai li fidelizza. Ha dunque scelto di conoscerli, di metterli a fuoco, e si è resa conto che proporre esclusivamente un’informazione regolata su un codice giornalistico di tradizione anglosassone – sobrio, nitido, severo, persino tetro – non è funzionale; se accanto a una colonna di sinistra informativa non si prevede anche la presenza del *joker*, del *fool* che ghigna e irride, il discorso risulta insufficiente e l’attenzione – ma ancor più la fidelizzazione – declina. Repubblica.it sa che il suo utente – ma forse più esatto sarebbe parlare di spettatore – desidera informazione ma al contempo ha bisogno di dipendenza, e sa che gli *spot* emotivi sintetizzati nei francobolli della colonna *divertissement* – di fatto vere e proprie percezioni del vuoto, legami erotici inconseguenti, inabissamenti scherzosi in un *amnios* senza forma e senza fine – sono in grado di generare dipendenza. Soprattutto, questi spot-francobolli sono funzionali a una continua strategica interferenza.

Buona parte della trama del presente si fonda su meccanismi che, se a una prima analisi possono apparire aberranti, si rivelano poi, a uno sguardo più attento, paradossalmente adeguati all’adat-

tamento a un ecosistema mutato. Il nostro corpo, la nostra storia, si muovono su uno sfondo organizzato nella forma del brusio. Per muoverci da A a B, fisicamente o psicologicamente, dobbiamo appunto attraversare il cosiddetto ‘rumore di fondo’. Quando il nostro movimento si confronta con la rete è come se, cronemberghianamente, immergessimo le nostre teste nell’oceano al contempo superficiale e profondissimo dei *pixel*, nel nido di vespe dal quale si leva un ronzio semiassordante.

Il combattimento continuo con il rumore di fondo – il tentativo di andare avanti verso la propria meta, il tentativo di restare consapevoli della propria meta, di mantenerne in vita la percezione e il senso, seppure transitorio – è la cifra di quello che ci accade. Ma il rumore di fondo è centripeto, esigente, pretende di attrarre tutto a sé, vuole assorbire la figura e trasformarla in materia dello sfondo. Dunque, sapendo di poter contare sulla nostra complicità, ci costringe a un dialogo fitto e reiterato con una moltiplicazione di nodi tanto fosforescenti nel momento in cui ci attraggono quanto evanescenti quando, esaurita la loro funzione, ci ritroviamo dentro una pagina internet senza ricordarci come ci siamo arrivati e senza ricordarci che cosa, in origine, eravamo andati a cercare.

Se la colonna di sinistra di Repubblica.it, per quella che è la sua natura statutaria, presume di descrivere il mondo, quella di destra corrisponde al modo in cui il mondo ha bisogno di sabotarsi. Di *invalidarsi*: di rendersi, in maniera sistematica e strategica, infondo. La distrazione – il procrastinare, il vagare, l’introiezione del nido di vespe che dall’esterno slitta al nostro interno e coincide con il contenuto della nostra testa – serve a dare concretezza a un inconsapevole progetto di dismissione della nostra memoria a breve termine e alla sua sostituzione con un morbidissimo buco nero. Gli spot microemozionali della colonna di destra di Repubblica.it sono, come detto, percezioni del vuoto; il nostro sguardo si nutre di vuoto, di smaterializzazione: minuti ore e secoli dopo (non sappiamo più dopo *che cosa*) ci ritroviamo a osservare il *monitor* e tutto lo spazio intorno semiconsapevoli di essere immersi in un transito di senso.

Ma mentre tutto ciò che è *spam* è in azione, la colonna di sinistra non smette di funzionare e, anche tramite l’induzione di un senso di colpa, ci domanda attenzione.

A quel punto si definisce la nostra naturale schizofrenia. Perché mentre il nostro sguardo – questo fierissimo Ulisse della cono-

scenza – muove verso sinistra in cerca della notizia, le sirene conficcate nei quadratini alla nostra destra lo irretiscono cantando se non addirittura strepitando per farsi ascoltare; ne discende un tragicomico strabismo divergente nel quale si concentra una piccola apocalisse, la rivelazione della nostra attuale consistenza: la partecipazione – anche nella sua manifestazione preliminare di ricerca di informazione – è una prassi contraddittoria, ibridata, meticcia. Ed è inesorabilmente consumo.

Repubblica.it ha compreso che il suo spettatore deve *consumare* mondo, deve consumare Italia (paese reale e paese irreale, paese *realmente* irreale); Repubblica.it ha capito che il suo spettatore è un piccolo cannibale che seduto mite davanti al proprio computer trascorre il tempo rosicchiando Berlusconi, Bossi, Marchionne, Bersani e Ruby Rubacuori, Lele Mora e Rosy Bindi.

Ma la dieta ideale prevede anche l'assunzione di nuclei ipercalorici: Franco Califano chiede la legge Bacchelli: «Adesso sono povero»; Kirsten Dunst si arrende: anche per lei ciak in topless.

Al perfezionamento ultimo di questa dieta politico-alimentare sta provvedendo la metamorfosi in atto rendendo indistinguibili – in termini di forma e contenuto – lo specifico nutrizionale delle due colonne. La soglia che formalmente le separava è quasi del tutto cancellata e imperversa un *crossing-over* prepotente di strutture e sostanze, un'emulsione che polverizza differenze e gerarchie.

Al di là dei nomi propri ci sembra del tutto naturale trovare quanto riguarda Fabrizio Corona nella colonna di sinistra e quanto riguarda Silvio Berlusconi nella colonna di destra (sapendo che già adesso, e da tempo, una biografia contiene in filigrana l'altra).

E qui ritornerebbe quanto detto a proposito di Berlusconi come punto di con-fusione: Berlusconi è la trama elicoidale del nostro presente, la sintesi delle contraddizioni, il luogo della coesistenza degli opposti, non l'attore in scena bensì il teatro intero, la più potente estroflessione del bisogno pubblico – ormai famelico – di un privato 'tramato'.

Nel momento in cui il confine formale tra le due colonne si dissolve ci ritroviamo nelle condizioni di Psiche che nel racconto di Apuleio è costretta da Venere a confrontarsi con un enorme mucchio di granaglie nel quale sono mescolati semi di miglio, frumento, orzo, papaveri, ceci e lenticchie. Ogni grano va distinto dall'altro e i semi vanno radunati in mucchi omogenei.

Diversamente da Psiche, costretta suo malgrado a discernere per passare dal caos al cosmo, noi affrontiamo il caos come strutturale e fisiologico; talmente naturale che nessun trauma viene a visitarci: il mucchio delle granaglie – un altro modo nel quale il mondo ci domanda di essere, insieme a lui, rumore di fondo – tutt'altro che generare una sfida ha la capacità di assolverci. Di fronte a un'azione impossibile, un'azione diabolicamente adulta, veniamo confortati nel nostro bisogno di essere eternamente – ed *estremisticamente* – figli. E del resto, mentre osserviamo il magma di semi – semi che invertono il proprio connotato elettivo e si fanno forma della sterilità – sappiamo che nessuna formica, diversamente da quanto accade a Psiche, verrà in nostro soccorso. Meglio allora restare fermi e aspettare, contemplare questo oceano di *pixel* vegetali, ma mai e poi mai cominciare.

La *home page* di Repubblica.it mi propone un racconto del mondo direttamente connesso all'idea di cambiamento. Fino a quando l'unico strumento in grado di informarci erano i giornali cartacei, il mondo cambiava una sola volta al giorno (quando leggendo i giornali – durante l'hegeliana mattutina preghiera dell'uomo moderno – prendevamo atto dei mutamenti); radio e televisione hanno modificato la frequenza di 'approvvigionamento' di informazioni permettendoci di ascoltare e guardare notizie con una cadenza ben precisa e regolata (tanto che le rare edizioni straordinarie facevano irruzione come eccezione, dunque come trauma, aritmia, un'accelerazione violenta nell'ordinata tramatura del tempo); l'avvento della rete, nel consentirci una cronaca *in diretta* del mondo, ci ha indotto a pensare che il mondo sia una cosa in continuo aggiornamento, una ragnatela di eventi dalla quale ricaviamo un'illusione di densità. Il fatto poi che in rete io non debba limitarmi ad aspettare un aggiornamento esterno ma possa intervenire direttamente, attivamente, stimolando una zona sensibile del monitor in grado di mostrarmi, di riflesso, un mutamento, genera quella perfetta allucinazione a partire dalla quale, persuasi di essere in grado di *convocare* il mondo, riteniamo di riguadagnare un fantasma di soggettività storica.

E dunque: sto sulla *home page* di Repubblica.it, clicco su *aggiorna*, sulla colonna di sinistra compare una notizia che un istante prima non c'era o evolve una notizia già presente e io sento il mondo respirare, ne intercetto il battito cardiaco, mi installo tra sistole e diastole: di fatto *vedo* il tempo mutare; dunque penso di es-

sere nel divenire che modifica le cose, dentro quella particolarissima eccitazione: la mia soggettività – storica e politica – si incunea nel mondo, dà del tu al mondo e dal mondo è ricambiata.

Se però faccio tre passi indietro e sollevo lo sguardo riconosco di colpo il mondo minerale e immoto, il tempo duro e inscalfibile, indifferente, e mi rendo conto che è solo il vago pulviscolo di *pixel* che lo circonda – questa cenere bianca elettrica in sospensione che poco a poco si deposita – a darmi la sensazione che esista un movimento.

SIMONA CARRETTA

SUPERARE IL *PLOT* TRADIZIONALE: L'ADOZIONE DELLE FORME
MUSICALI NEL ROMANZO CONTEMPORANEO

La trama e la forma: i romanzi-autostrada e i romanzi-passeggiata

Partiamo da un presupposto: se la trama rappresenta un elemento fondamentale di un romanzo, la sua collocazione entro una struttura formale che risulti originale – ossia, il prodotto dell'invenzione personale dell'autore, allo stesso modo dei temi –, è altrettanto indispensabile al romanzo, per conseguire il suo obiettivo conoscitivo più importante: l'illuminazione di aspetti dell'esistenza, presentati in una prospettiva ironica. Scrive Milan Kundera: «Nell'arte del romanzo, le scoperte esistenziali e le trasformazioni della forma sono inscindibili»;¹ solo rinnovando gli strumenti formali è possibile ottenere visioni nuove dell'esistenza.

Queste riflessioni sembrano condurre ad individuare una sorta di dicotomia che opporrebbe la forma e la trama come due poli ben distinti, anche se entrambi indispensabili all'ossatura di un romanzo; dunque, prima di illustrare le strategie che il romanzo può mutuare dalla musica allo scopo di rinnovare il suo impianto formale e così evitare di ridurre il suo compito alla sola presentazione di una trama, è forse necessario intrattenersi su alcune questioni di natura terminologica.

Cosa significa parlare del potere conoscitivo della forma, rispetto a quello risultante dalla semplice decifrazione di una trama? Quest'ultima non rientra forse anch'essa nel disegno compositivo?

La delineazione di una trama risponde al bisogno degli uomini di dare un ordine al groviglio altrimenti confuso dell'esistenza. A questa stessa esigenza risponde anche la forma, che per il roman-

¹ Kundera 2005, 24.

ziere Danilo Kiš, ad esempio, rappresenta l'unico punto d'appiglio a cui ricorrere per difendersi dal «caos che ci circonda»² e, nei romanzi, può essere generalmente intesa come l'organizzazione macro-strutturale del discorso.

Rispetto alla forma, però, la trama si differenzia per la caratteristica di organizzare in particolare il racconto degli eventi, non secondo un ordine qualsiasi, ma orientato in base alla loro successione consequenziale dall'inizio alla fine; come spiega Peter Brooks, le trame «non sono dunque solo strutture ordinatrici, sono anche intenzionali, tese ad una meta precisa e animate da spinte propulsive».³

Per sussistere, la trama presuppone uno schema logico basato sul principio di causa-effetto, per il quale – come diceva Leibniz – *nihil est sine ratione*; perciò, forse non è un caso se, nell'arco della storia del romanzo, i periodi caratterizzati da una maggiore attenzione verso la trama – a discapito della cura della forma – corrispondano a quelli in cui si registra il tramonto del pensiero mitico, caratterizzato da un approccio alla conoscenza di tipo più intuitivo che razionale e improntato a una visione dei problemi più complessa, a vantaggio di quello positivista, per cui tutto ha un perché, scientificamente dimostrabile.

Tuttavia, una visione solo 'scientifica' della vita umana è riduttiva. Scrive ancora Kundera:

L'uomo cui preme che la sua vita abbia un senso rinuncia a qualunque gesto che non abbia una sua causa e un suo scopo. Tutte le biografie sono scritte in questo modo. La vita appare come una luminosa traiettoria di cause, di effetti, di fallimenti e di successi, e l'uomo, fissando lo sguardo impaziente sul concatenamento causale dei suoi atti, accelera ancor di più la sua folle corsa verso la morte.⁴

François Ricard (2003) definisce «romans de la route» (letteralmente, «romanzi-strada») le opere romanzesche che appaiono subordinate alla sovranità della trama e, di conseguenza, alle varie *contraintes* che una stretta obbedienza a quest'ultima comporta, come il rispetto del principio di unità d'azione, di linearità dell'intrigo e di verosimiglianza.

² Kiš 2009, 67.

³ Brooks 2004, 12-13.

⁴ Kundera 1988, 223.

Questi romanzi sembrano strutturati come un'autostrada perché in essi la componente formale è ridotta unicamente alla funzione di collegare i diversi punti di snodo della storia raccontata, lungo un asse che conduce – senza diramazioni di sorta – dall'inizio alla fine; alla maniera di una strada il cui scopo è esclusivamente quello di essere funzionale al collegamento di due mete d'interesse e che, per questo, sembra fatta per essere attraversata in automobile, dal momento che non vi è nulla, intorno, che inviti alla sosta.

Ai «romans de la route», Ricard oppone i «romans-chemin»: «romanzi-sentiero» o – in una traduzione meno letterale – «romanzi-passeggiata»: a differenza del primo, lo scopo di questo secondo gruppo di romanzi – spiega il critico – «non è trasportare il lettore da un punto all'altro, logicamente e secondo un criterio di verosimiglianza ed efficacia. Esso consisterebbe piuttosto nel portarlo fuori strada, rallentarlo, o almeno trascinarlo di continuo fuori dalla pista che si era tracciato [...]».⁵

Mentre i cosiddetti «romanzi-strada», dalla trama lineare, si basano sul principio d'unità d'azione, i «romanzi-passeggiata» – metafora con cui Ricard allude a quei romanzi in cui la dimensione della forma non funge solo da supporto alla trama, ma assume valore in sé –, sembrano piuttosto ispirati a un principio d'interruzione dell'azione principale; e se i primi sono animati da un principio di velocità (quella tensione verso la fine che costituisce il motore della trama), la disposizione della forma è innanzitutto un'arte della lentezza.

Ad esempio, in *Tristram Shandy* (1759) di Laurence Sterne o *Jacques il fatalista* (1771) di Denis Diderot, i personaggi si trovano di frequente a interrompere la narrazione delle loro avventure, per esporne sempre di nuove; questo espediente serve a indirizzare l'attenzione dei lettori, piuttosto che sui particolari avvenimenti, sul modo in cui essi vengono raccontati.

Se la missione specifica del romanzo consiste nell'interrogarsi sulla poesia dell'esistenza, la risposta a tale questione risiede non tanto nella catena delle azioni umane, spesso il prodotto di mere circostanze casuali, quanto nel racconto che poi si è in grado di elaborare di quelle azioni; quest'ultimo porta il contrassegno della

⁵ Trad. nostra dal francese: «[...] n'est pas de transporter le lecteur d'un point à un autre, logiquement, avec vraisemblance et efficacité. Il consisterait plutôt à l'égarer, le retarder, ou du moins l'entraîner constamment hors de la route qu'il s'était tracée [...]». Ricard 2003, 91.

facoltà che contraddistingue gli uomini: la capacità di immaginare, dunque di plasmare in una forma anche ciò che sembra non avere alcun senso.

Al frequente impiego di dialoghi e digressioni, a cui fanno ricorso Sterne e Diderot al fine di rallentare lo scorrimento della trama, i romanzieri del primo Novecento affiancano altri espedienti. Uno di questi è costituito, ad esempio, dall'effetto dell'alternanza: che si tratti di quella tra brani narrativi e saggistici, ben amalgamati in un romanzo – come nelle opere di Broch o Musil –, oppure di quella tra elementi verosimili ed altri schiettamente onirici, ad esempio nel caso di Kafka.

Il ricorso alla musica: le due possibilità compositiva e seriale

Un altro espediente di cui può servirsi il romanzo per infrangere lo schema romanzesco di tradizione ottocentesca, basato su una trama di tipo lineare, e preservare così dal riduzionismo scientifico la possibilità di una forma di conoscenza più complessa e affine a quella un tempo restituita dai miti può essere quello di mutuare strategie formali dall'arte della musica.

Più esattamente, strutture formali come il contrappunto, la fuga o la variazione su tema, la cui paternità il sapere comune è solito attribuire alla musica, in realtà sono riconoscibili, come *formae mentis*, già nei processi di formazione dei miti. La musica sarebbe comunque l'arte che per prima le avrebbe riconosciute e sviluppate, e questo anche in virtù del suo stesso statuto, basato – come sappiamo – su un'assoluta coincidenza tra la forma e il contenuto.

La possibilità di un'intersezione tra mito, musica e romanzo è stata messa in evidenza anche da Claude Lévi-Strauss, che nel *Finale dell'Uomo nudo* (ultimo volume di *Mitologica*, opera dedicata a un'analisi strutturale dei miti) dimostra, dapprima, come i miti e la musica siano collegati da un'analogia formale. Questi ultimi si configurano come derivati incompleti del linguaggio naturale, che è composto dei tre elementi del suono, della struttura e del senso; tuttavia, mentre nella musica l'elemento strutturale aderisce direttamente a quello sonoro – senza la mediazione del senso –, i miti consistono invece in strutture di senso, che non presuppongono la presenza del suono.

Questa analogia, continua Lévi-Strauss, appare chiara a cavallo tra il XVI e il XVII secolo, in concomitanza con l'affermazione dei

Tempi Moderni: periodo in cui il pensiero mitico perde rilievo e ad esso si sostituisce la nuova mentalità scientifica.

Il mito, però – continua Lévi-Strauss –, non scompare senza lasciare tracce: a raccoglierne l'eredità sono, da una parte la musica, dall'altra il romanzo.

Mentre quest'ultimo ne eredita i contenuti, configurandosi soprattutto come il nuovo serbatoio di storie, la musica ne assume invece le strutture: risalgono a questo periodo le prime elaborazioni più compiute di fuga o variazione su tema, corrispondenti ai primi tentativi di sviluppo della polifonia in una forma autonoma.

Secondo la ricostruzione di Lévi-Strauss, questi equilibri si conservano fino all'alba del XX secolo, termine a partire dal quale la musica, che nel frattempo aveva maturato un'assuefazione agli schemi strutturali ereditati dal mito, li evacua a sua volta e si avvia verso la rivoluzione atonale, tra i cui maggiori esiti figura la dodecafonia introdotta da Schönberg.

Noi possiamo osservare come questo sia anche il periodo in cui il romanzo comincia ad assimilare le strutture musicali; come scrive Vuong (autore di *Musica del romanzo*), non tutti i romanzi moderni sono musicali, ma tutti i romanzi che si ispirano alla musica si iscrivono nella modernità del genere.

Ciò sembra confermare l'ipotesi di Lévi-Strauss, secondo cui i vari ordini culturali si danno il cambio e, prima di scomparire, ciascuno trasmette all'ordine più prossimo ciò che costituì la sua essenza e la sua funzione.

Se, fino al XX secolo, la musica rappresenta il maggiore veicolo di forme – da intendere come modelli interpretativi dell'esistenza – dopo è il romanzo, sotto la sua egida, a recuperare questo ruolo e ad assicurare in questo modo il conseguimento della sua missione conoscitiva fondamentale.

Se ne desume che il romanzo non ricerca le strutture musicali in sé ma, attraverso la musica, recupera modalità di inquadramento dell'esistenza già proprie dei miti.

Su questa base possiamo ipotizzare che, a partire dal XX secolo, i canali di evoluzione del romanzo si diramino. I romanzi nei quali la dimensione formale soggiace quasi esclusivamente al supporto di una trama continuano a rappresentare la corrente predominante; in un certo senso, essi sembrano riflettere una regressione, o potremmo anche dire un ritorno ciclico a uno stadio pre-mitico, in cui gli uomini non avevano ancora imparato ad interrogarsi sul

mondo come totalità e sviluppato di conseguenza delle ipotesi ontologiche, delle forme.

D'altro canto, quei romanzieri che invece scelgono di indirizzarsi alla musica allo scopo di rivitalizzare la dimensione della forma possono ulteriormente distinguersi, a seconda dei modelli musicali che assumono come riferimento: alcuni ricercano nella musica modelli di composizione unitaria e organica e sembrano riferirsi essenzialmente ai principi tipici del periodo tonale – fondato su un'arte dello sviluppo che converge attorno ad un tema ben localizzabile –, mentre altri sembrano imitare la musica nel suo passaggio alla serialità.

A queste due possibilità corrispondono allo stesso tempo due diverse estetiche del romanzo: una risponde alla volontà di contrapporre al processo di matematizzazione della vita umana che riduce l'uomo a particella e domina ormai la percezione del reale una forma unitaria, in grado di restituire all'uomo una visione globale delle cose; l'altra, dinanzi alla medesima constatazione della parcellizzazione del reale, sceglie semplicemente di denunciarla, mimandola per mezzo dell'organizzazione di una struttura ugualmente frammentata.

La considerazione dei diversi modi in cui i romanzieri hanno rielaborato il principio della variazione su tema, che nella musica consiste nel riprendere, in maniera di volta in volta modificata, un unico tema di base, può rappresentare un punto di partenza per confrontare queste due diverse estetiche.

Nella musica, la variazione su tema è stata spesso assunta come modello di composizione formale unitaria: un esempio di questo impiego della variazione è rappresentato dall'*opus 111* di Beethoven, sonata composta eccezionalmente da solo due movimenti, che risultano molto diversi tra loro sia per il ritmo che per la durata, ma il cui tema di base comune consente di poterli intendere come le due parti di un'opera unica.

Lo stesso principio della variazione è però stato anche il cardine della destrutturazione del sistema tonale avviato dalla musica dodicafonica: in questo caso, il soggetto posto come tema di base (l'unità delle dodici note, da ricombinare nel maggior numero di formulazioni possibili, secondo le leggi della serialità) è un puro pretesto per alimentare la produzione di numero indefinito di varianti.

Un esempio di romanzo costruito sulla base del modello delle varianti seriali è l'opera d'esordio di Nancy Huston.⁶

Questa risulta composta da trentadue capitoli, quanti sono le unità del ciclo Goldberg e i personaggi del romanzo: un gruppo di amanti della musica classica, invitati da una concertista per assistere alla sua esecuzione delle variazioni Goldberg; così, ogni capitolo descrive il flusso di pensieri che attraversa la mente di ciascuno dei trentadue invitati nel corso del concerto ed evocanti, di volta in volta, ricordi e storie personali.

Sebbene tutti i personaggi siano accomunati dalla relazione che ognuno di loro intrattiene con la pianista, questo tratto non basta a definire un vero e proprio tema e l'occasione del concerto si rivela essere semplicemente un pretesto per l'esposizione di trentadue storie.

Il romanzo di Huston sembra testimoniare l'impossibilità, sperimentata dal romanzo contemporaneo, di concepire ancora romanzi basati su una trama tradizionale; la soluzione strutturale di tipo seriale sembra allora essere offerta in risposta alla saturazione maturata nei confronti dei vecchi schemi, attraverso la sostituzione di tante micro-storie alla trama di tipo unico e lineare. Tuttavia, la configurazione che in questo modo si viene a definire non sembra rispondere davvero alla funzione che dovrebbe essere specifica di una forma, ossia di servire da mezzo di esplorazione di un tema.

In questo romanzo, l'unica 'realtà' che viene rappresentata corrisponde direttamente all'inadeguatezza del romanzo ad esprimere ancora dei significati.

Diverso il modo in cui lo stesso modello della variazione su tema viene assunto da Gert Jonke, che ispira il romanzo *La scuola del virtuoso*⁷ (1985) alla struttura dell'*opus 111* di Beethoven.

Come la celebre sonata, il romanzo di Jonke è articolato in due parti, dalla consequenzialità cronologica difficile da stabilire e apparentemente collegate dalla sola presenza di un personaggio comune, il pianista Fritz.

La prima delle due parti (intitolata *Presenza del ricordo*) descrive la festa a cui Fritz si trova a partecipare, ideata sulla base di una precisa *contrainte*: gli organizzatori, i fratelli Diabelli (ancora un richiamo musicale) intendono riproporre nei minimi dettagli una festa organizzata esattamente un anno prima. In tal modo, essi

⁶ Huston 1981.

⁷ Letto nell'edizione francese curata da Masson 1992.

desiderano verificare se, al ripresentarsi delle medesime condizioni, gli invitati sperimentino esattamente gli stessi sentimenti e le stesse sensazioni della prima volta; scopo ultimo dell'esperimento è appurare se esista davvero la possibilità di una ripetizione assoluta.

Nella seconda parte, invece (*Gradus ad parnassum*), Fritz si reca a far visita al suo vecchio maestro di composizione e, nel solaio del conservatorio, scopre per caso ben 111 pianoforti – numero non casuale –, rovinati a causa dello stato di abbandono.

I due racconti, dall'accostamento apparentemente arbitrario, costituiscono due variazioni di un unico tema, riguardante la vicenda esistenziale rappresentata dal personaggio principale. Essa riguarda lo sprofondamento di Fritz nel circolo vizioso della 'ripetizione' (la depressione), caratterizzato dalla monotonia delle giornate sempre uguali e dall'incapacità di destarsi e così riprendere a comporre musica.

A spezzare questo cerchio, l'intuizione, realizzata da Fritz, dell'unico particolare della festa che differenzia quest'ultima da quella organizzata l'anno prima. L'individuazione di questa singola variazione risveglia il suo senso critico, sottraendolo dall'assuefazione alla ripetizione a cui tutti gli altri invitati restano invece assoggettati e di cui lui stesso era stato a lungo vittima.

Adottando il modello musicale della variazione, Jonke rintraccia non solo la possibilità di sdoganare il suo romanzo dall'imperativo dell'unità d'azione, ma anche quella di rielaborarlo come forma esteticamente significativa: cioè, adeguata allo sviluppo di un tema esistenziale specifico, qual è in questo caso proprio l'esame della dicotomia ripetizione-variazione.

Bibliografia

Brooks 2004

P. Brooks, *Trame. Intenzionalità e progetto narrativo* (1984), trad. it. di D. Fink, Einaudi, Torino 2004.

Huston 1981

N. Huston, *Les Variations Goldberg*, Babel, Paris 1981.

Kiš 2009

D. Kiš, *Variazioni sui temi dell'Europa centrale*, in Id., *Homo poeticus*, trad. it. di D. Badnjevič, Adelphi, Milano, 2009.

Kundera 2005

M. Kundera, *Il sipario* (2004), trad. it. di M. Rizzante, Adelphi, Milano 2005.

Kundera 1988

M. Kundera, *L'arte del romanzo* (1986); trad. it. di E. Marchi, A. Ravano, Adelphi, Milano 1988.

Masson 1992

Jean-Yves Masson, *L'école du virtuose (Schule der Geläufigkeit, 1985)*, trad. fr. di U. Muller e D. Denjean, Prefaz. di J.-Y. Masson, Éditions Verdier, Paris 1992.

Ricard 2003

François Ricard, *Le dernier après-midi d'Agnès. Essai sur l'œuvre de Milan Kundera*, Gallimard, Paris 2003.

WADA TADAHIKO

VOCI CHE S'INCROCIANO, E LA TRAMA?

1. *«Perché è un buon viatico»: parole che innescano il rifluire del passato*

Il termine ‘viatico’, che ricorre nel racconto di Antonio Tabucchi *Notte, mare o distanza*, dovrebbe indicare in primo luogo una direttrice e una provvigione per il viaggio nell’oltretomba cui ci si appresta in punto di morte; ma esso viene anche ad assumere la funzione di un’autentica formula magica dotata del potere di far rivivere avvenimenti confinati in un tempo ormai trascorso – e benché quella del vecchio poeta Tadeus venga definita dal narratore «una di quelle sue frasi che volevano dire tutto e niente», essa riaffiora alla memoria semplicemente come una «voce nasale e ironica». Nelle parole di Tadeus sulla poesia, pronunciate nell’atto di accompagnare alla porta i suoi amici, possiamo riconoscere il narratore incapace di nascondere lo smarrimento di fronte alla scoperta di un’inopinabile prerogativa.

Solo a quel punto, colui che stava immaginando come avrebbero potuto svolgersi le cose quella notte, si accorgeva che la frase di Tadeus creava un circolo vizioso. [...] E tutto ricominciava, nell’immaginazione di chi immaginava quella notte, come una pantomima o una stregoneria.¹

Un episodio del passato, l’episodio «di quella notte», continua a riavvolgersi senza fine, come un nastro continuo. Tadeus pronuncia la frase «perché è un buon viatico» e, nel medesimo istante, ci ritroviamo nuovamente all’inizio di tutto. Nel momento stesso in cui le parole di commiato vengono pronunciate, il commiato subi-

¹ Tabucchi 1991a, 288.

sce un rinvio; la fine non arriva mai. Tabucchi tenta così di indurci a concludere che il personaggio di Tadeus, in realtà, non è di questo mondo.

Il suo nome per esteso è Tadeus Waclaw Slowacki; non è chiaro tuttavia se si tratti del nome autentico o dello pseudonimo di uno scrittore portoghese di origini polacche. Come lettori di Tabucchi siamo già a conoscenza di una storia in cui il protagonista si reca in visita da questo personaggio che riposa in un cimitero nel centro di Lisbona; è la storia raccontata nel romanzo *Requiem*. Sappiamo inoltre che il narratore di quella storia è un personaggio chiamato «io» e che questo «io» vaga per Lisbona nel pieno dell'estate, come guidato da una «voce interiore» – presumibilmente quella del poeta Fernando Pessoa (nel romanzo, l'amico Tadeus, appunto), il quale tuttavia non è mai direttamente menzionato durante la storia. A questo punto prestiamo attenzione al fatto che il luogo raggiunto sotto la guida di quella voce interiore, il luogo in cui si trova Tadeus, è l'interno di una tomba, ovvero l'aldilà.

Tadeus parla all'io narrante dall'oltretomba. Non dimentichiamo che il sottotitolo di *Requiem* è *Un'allucinazione* e soprattutto che, per esplicita dichiarazione dell'autore, il racconto è appunto scritto per la pace di un defunto.

Questo *Requiem*, oltre che una “sonata”, è anche un sogno, nel corso del quale il mio personaggio si trova ad incontrare vivi e morti sullo stesso piano [...].²

Romanzo in cui vivi e morti si accompagnano gli uni con gli altri, *Requiem* è una storia in cui gli spettri s'aggirano per il mondo e, allo stesso tempo, un *reportage* di un viaggio sulla via per l'aldilà scritto da chi è ancora in vita: è questo che l'autore cerca di comunicare ai suoi lettori. In un romanzo in cui solo la geografia di Lisbona viene descritta e mappata con impeccabile precisione, eventi inassimilabili al reale come al fantastico – dispiegandosi sulla linea di confine tra questo e l'altro mondo, teatro di scambi tra vivi e morti – vengono recuperati in un mondo rovesciato, carico di una realtà che di quegli eventi può garantire soltanto l'impossibilità.

[...] quella storia mi stava cambiando la vita, l'aveva già cambiata, dopo averla scritta la mia vita non sarebbe più stata la stessa. [...] una storia che

² Tabucchi 1991c, 7.

qualcuno, dopo, avrebbe imitato nella vita, trasferendola sul piano del reale [...].³

Questo 'io' stringe con i fantasmi una relazione tanto profonda da arrivare a temere che la mistificazione corroda a poco a poco la realtà. L'atto di continuare a scrivere la storia nonostante questo, è forse anche la prova che lo stesso 'io' decide di rimettersi completamente nelle mani di questo rovesciamento. Al di là di tale decisione, la logica dell'impossibilità di trovare posto in un mondo confuso con l'oltretomba e privo di un netto confine tra realtà e finzione, va a sovrapporsi alla voce del copista che descrive *La tentazione di Sant'Antonio* di Hieronymus Bosch.

Dopo aver raccontato di come il quadro, attualmente collocato nella Galleria Nazionale di Lisbona, si trovasse una volta sulla parete d'ospedale di una congrega, il copista prende a raccontare all' 'io' narrante dell'epoca in cui si diffuse una dermatosi esantematica nota come "Fuoco di Sant'Antonio", una forma di erisipela contagiosa.

Adesso questa malattia ha un nome più scientifico, è un virus, si chiama herpes zoster [...] guardi, le dico una cosa, penso che l'herpes sia un po' come il rimorso, se ne sta addormentato dentro di noi e un bel giorno si sveglia e ci attacca, poi torna a dormire perché noi siamo riusciti ad ammansirlo, ma è sempre dentro di noi, non c'è niente da fare contro il rimorso.⁴

Proprio perché «non c'è niente da fare contro il rimorso» si ostina a riscrivere infinite volte il romanzo, la finzione: questo sembra voler dire Tabucchi.

In altre parole il rimorso s'accumula sullo sfondo della rappresentazione di Bosch, nella quale il delirio di icone e parole si spinge fino all'enigma; allo stesso modo il rimorso affonda le sue penetranti e gravi radici anche nel cuore del mondo di Tabucchi, sconvolto da allucinazioni e fantasmagorie.

Era evidente, quella parabola impossibile che dovevo realizzare sul biliardo era la stessa parabola che stavo compiendo quella sera, e quella notte, e così feci una scommessa con me stesso, ma non propriamente una scommessa, piuttosto uno scongiuro, un esorcismo, una domanda al destino.⁵

³ *Ibidem*.

⁴ Tabucchi 1991c, 79-80.

⁵ Tabucchi 1991c, 101-102.

Vagando fra le allucinazioni col progetto di compiere «un esorcismo», è naturale e scontato incontrare dei fantasmi e scambiare parole con essi:

Quando non riesco a dormire, venivo in questa stanza e mi mettevo alla finestra, il faro ha tre luci intermittenti, [...], io giocavo con le luci, avevo inventato un alfabeto luminoso e parlavo attraverso il faro. [...] parlavo con certe presenze che non si vedevano, allora stavo scrivendo una storia, diciamo che parlavo con i fantasmi. [...] non consiglierai a nessuno di parlare con i fantasmi, è una cosa che non si deve fare, ma a volte bisogna, non so spiegarlo bene, è anche per questo che sono qui.⁶

Questo «qui» in cui si viene a colloquio con i fantasmi è ovviamente un luogo al confine tra il regno dei morti e il mondo reale. Inoltre Tabucchi chiarisce che a informarci circa l'attuale ubicazione di questo luogo, sono sempre 'voci' giunte dall'aldilà o, per prendere in prestito il titolo di un altro racconto *Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa*:

Non è possibile, tu non ci sei più, non puoi esserci con la voce. Ma intanto la tua mente ripete: da dove mi parli, Tadeus, che cosa vuoi dirmi? E, che strano, ti rendi conto perfettamente che la voce non è più lì, che attraverso gli esseri di quella stanza non ti parlerà più, che devi cercarla, inseguirla nel caso, fuori [...].⁷

Tabucchi poi, in un altro racconto,⁸ con una presa di posizione quasi sfrontata, chiede di perdonare agli scrittori, «codardi» nel loro affidarsi a voci giunte dall'oltretomba; tale richiesta in alcun modo rischierebbe di apparire tracotante poiché, in quelle che lui definisce «colpe» e «fantasticherie» degli scrittori, la «nostalgia» dello sguardo rivolto al passato viene sempre ad accompagnarsi a un «timore reverenziale». Se così non fosse, l'incrocio, talvolta l'interscambio, fra le voci del mondo reale e quelle dell'aldilà non potrebbe aver luogo.

⁶ Tabucchi 1991c, 93-94.

⁷ Tabucchi 1991b, 277.

⁸ Tabucchi 1987, 42-53.

2. «Allucinazioni uditive»: parole che nessuno sente

Dove si trova esattamente quella voce che giunge all'orecchio? Se per qualche motivo in quella voce scaturita da luoghi indefinibili come l'aldiqua o l'aldilà si risveglia un sentimento di nostalgia, forse è perché quella voce andrebbe definita un'allucinazione uditiva, qualcosa che normalmente non è dato di ascoltare. Come abbiamo avuto modo di constatare, la frase «Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa», che Tabucchi ha scelto come titolo per il suo racconto breve, rappresenta proprio una di queste allucinazioni uditive.

Ma, nel caso di Tabucchi, l'allucinazione si verifica esclusivamente in chi ha smarrito la via durante il viaggio dal regno dei vivi a quello dei morti. Come in un esorcismo volto a placare le anime dei defunti un individuo che abita ancora il nostro mondo vaga, guidato da una «voce» che gli parla dall'oltretomba, per una dimensione altra che gli si apre dinnanzi nell'intercapedine fra i due mondi; è in quel mentre che viene catturato da un'ambigua nostalgia. Ambigua perché quello di cui ha nostalgia – sia esso l'aldiqua in cui solo fino a un attimo prima si trovava o la dimensione a lui ancora ignota dell'aldilà o, ancora, entrambe le cose insieme – durante il pellegrinaggio è venuto facendosi via via sempre più sfuocato. Forse l'unica certezza è che una simile condizione non può che essere una realtà immaginaria, impossibile appunto; e Tabucchi vuole dirci che se esiste qualcosa che la voce interpretata dai vivi può garantire, non è altro che la realtà colta in un simile rovesciamento. Infatti, nei racconti come nei romanzi, mostrando ripetutamente, nonché intenzionalmente, l'incrocio e infine l'interscambio fra le voci del mondo reale e quelle dell'aldilà, vi è la convinzione che in ultima analisi la realtà si possa raggiungere unicamente in questo rovesciamento.

Forse allora non solo le voci udite dai vivi, ma anche quelle udite dai morti potrebbero portare in sé una realtà coerentemente definibile come allucinazione uditiva? Forse anche i morti in fondo, come i vivi vanno a smarrirsi in quella 'dimensione altra', turbati da sentimenti di nostalgia (*saudade*)?

C'è un uomo seduto in «un chioschetto appoggiato lì», sotto l'imponente argine di un fiume che risucchia dentro sé l'aria fredda della notte e il silenzio dell'oscurità. Si trova in una locanda, ma non mangia nulla; se ne sta seduto e basta, «solo insidiato, chissà perché, come da un senso di nostalgia degli uomini».

Seduti in fila accanto a me quattro o cinque clienti mangiavano qualcosa. Chiacchieravano con aria divertita, e voci come appannate; di tanto in tanto una timida risata. Uno di loro disse questa cosa:

«E magari metter fuori il lume per farlo tronare. È inutile... inutile».

Avevo avuto l'impressione di sentire questa frase. Non capivo cosa volesse dire, ma per qualche motivo aveva attirato la mia attenzione, e pensai che non potevo lasciarla perdere. Fu allora che mi colse un senso di rabbia. Parlava forse di me? Mi voltai e guardai verso quell'uomo, ma non vedevo chiaro e non sapevo chi di quegli uomini avesse pronunciato la frase. In quel momento una voce da fuori disse così. Era una voce alta, priva di ogni vibrazione:

«Che vuoi farci. Così è andata a finire; tutta colpa mia».⁹

Presumibilmente quest'uomo, questo 'io', ha solo «l'impressione» di cogliere la voce dei clienti seduti vicino. Sente sì una voce, ma «una voce da fuori», una «voce» *priva di suono* che arriva da un luogo al di fuori di quello in cui lui stesso si trova.

Ma dov'è allora questo 'io' colto da tale «allucinazione uditiva» definita «impressione»? Pur essendo seduti accanto a lui, di fatto i clienti non vedono l'uomo, e questo a sua volta ha una visuale difettosa, non distingue quelle persone perché «non vedeva chiaro». Inoltre, pensa che al centro dei discorsi fatti dai clienti, non possa esserci che esserci lui. A quanto dicono sarebbe giusto «metter fuori il lume» ed accoglierlo. Per di più, dal momento che la voce che lo raggiunge è muta, a differenza dei clienti, egli si trova in una dimensione priva di atmosfera incapace di trasmettere le vibrazioni delle onde sonore. I clienti si trovano in un mondo che dal punto di vista dell'uomo è l'aldilà, ma che in realtà è questo mondo; lui invece vaga sulla strada che conduce all'aldilà senza ancora riuscire a raggiungerlo.

Che cosa significhi quel «che vuoi farci» pronunciato dalla stessa voce di prima, quale sia la condizione a cui alludeva quel «così è andata a finire» e quale legame abbia con quel «tutta colpa mia», tutto questo resta ignoto al protagonista. Ma poi:

Improvvisamente mi colse un senso di commozione e piansi. Non era niente in particolare, solo che adesso mi sentivo triste da morire. Tuttavia avevo dimenticato il motivo di quella tristezza, sebbene avvertissi che la memoria fosse

⁹ Uchida 1922. Il romanzo in questione, *La strada dell'aldilà (Meito)*, pubblicato da Uchida Hyakken nel 1922, non è tradotto in alcuna lingua occidentale. Poiché l'intervento è una rielaborazione di una comunicazione orale non è stato possibile recuperare i numeri di pagina originali (N.d.C.).

li li per tornare.¹⁰

L'opaco ricordo di un triste evento che gli è accaduto è quanto basta a fargli provare un senso di impazienza. Poi, il sospetto che forse la chiave per riesumare l'opaco ricordo possa trovarsi nella voce di quell'uomo «sopra i cinquant'anni», che quella «nostalgia» provata sin dall'inizio sia una nostalgia degli uomini e che proprio quell'uomo possa esserne il principale oggetto, inizia pian piano a farsi strada nel protagonista. E in qualche modo gli sembra di indovinare che ciò di cui sente nostalgia non sia altro che «la placida, quieta intimità familiare».

Finalmente, nell'istante stesso in cui sente esclamare «c'è una vespa!», da quell'unico personaggio che fino ad allora aveva visto «come una sagoma», l'autentica essenza di quella nostalgia gli appare del tutto chiara:

«Eh... Era un bel vespone, era. Uno di quei calabroni, no? Come questo pollice qui».

Così dicendo quell'uomo sollevò il suo pollice. Ora anche quel pollice mi appariva chiaro. Come la nostalgia di qualcosa che avevo l'impressione di aver già visto, proruppe da fondo del mio cuore, e mentre fissavo quel pollice, gli occhi mi si colmarono di lacrime.¹¹

Quella voce destinata inderogabilmente a restare muta, integrata ora dal ricordo di un'impressione visiva, raggiunge il protagonista fino «in fondo al cuore». Quell'uomo irritato dal protagonista-bambino che lo esasperava per avere la vespa nel barattolo; la vespa che volava fuori approfittando del momento in cui il barattolo si schiantava contro una pietra del giardino: in un attimo tutto inizia a rifluire e a rivivere in forma d'immagini nella mente del protagonista:

«Padre mio!», gridai in lacrime.

Ma la mia voce non doveva esser giunta da lui. Tutti insieme si alzarono compostamente e se ne uscirono fuori.¹²

Nell'istante in cui realizza che quel personaggio è il padre, il protagonista viene lasciato solo in quel luogo. In quanto essere dell'oltretomba egli non può avere voce, ovviamente le sue grida

¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ *Ibidem.*

¹² *Ibidem.*

di pianto non possono raggiungere alcun luogo: di certo in quelle immagini viste in bianco e nero, o al massimo in gradazioni grigio pallido, esisteva una voce in grado di comunicare pur senza trasmettere vibrazioni all'atmosfera; ma quella era la voce di persone vive ascoltata da un abitante dell'aldilà, il contrario non è possibile. Nel vedere andar via il padre, il protagonista si rassegna, perché ha compreso di trovarsi in una condizione in cui è possibile ascoltare le «voci», ma non comunicarle: l'«allucinazione uditiva» resta solo un'allucinazione uditiva:

Nella completa oscurità di un cielo senza luna né stelle, solo un bagliore pallido e opaco s'agitava in cima all'argine. Quegli uomini di prima se n'erano saliti su per l'argine.¹³

Rassegnato all'impossibilità di comunicare attraverso la voce, il protagonista, abbandonato ora anche dalle impressioni visive che prima integravano l'assenza di suoni, non ha altra scelta che incamminarsi sulla via dell'aldilà.

Sulla scarpata nera dell'argine si rifletteva immensa la mia ombra proiettata dalla luce di un lampione. Piansi a lungo guardando quell'ombra. Poi voltai le spalle all'argine e lungo un buio sentiero fra i campi, me ne tornai indietro.¹⁴

Si chiude così *La strada per l'aldilà* di Uchida Hyakken. Ciò che il racconto vuole comunicarci è sicuramente il senso di tristezza e di impotenza del protagonista, il quale non può far altro se non tornarsene nell'oltretomba. Ma forse questo avviene solo perché ne *La strada per l'aldilà* non c'è nessuno che, come ha fatto Tabucchi, decida di lasciare questo mondo e mettersi in viaggio nella ferma volontà di tendere l'orecchio a voci giunte dal mondo dei morti per venire a colloquio con esse; solo perché a quella voce, che imprigionata nell'allucinazione di un'impressione uditiva tenta di cogliere la realtà, viene negato innanzitutto il presupposto fondamentale di un interlocutore.

¹³ *Ibidem.*

¹⁴ *Ibidem.*

Bibliografia

Tabucchi 1987

A. Tabucchi, *La frase che segue è falsa. La fase che precede è vera*, in Id., *I volatili del Beato Angelico*, Sellerio, Palermo 1987, pp. 42-53.

Tabucchi 1991a

A. Tabucchi, *Notte, mare o distanza*, in Id., *L'angelo nero*, Feltrinelli, Milano 1991 (ora in Id., *Racconti*, Feltrinelli, Milano 2005, pp. 283-296).

Tabucchi 1991b

A. Tabucchi, *Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa*, in Id., *L'angelo nero*, Feltrinelli, Milano 1991 (ora in Id., *Racconti*, Feltrinelli, Milano 2005, pp. 271-281).

Tabucchi1991c

A. Tabucchi, *Requiem: uma alucinação*, Quetzal Editores, Lisboa 1991; trad. it. *Requiem: un'allucinazione*, Feltrinelli, Milano 1992.

Uchida Hyakken 1922

Uchida Hyakken, *Meito*, To 'mondo' Shoten, Tokyo 1922.

DARIA BIAGI

«SCIANGÉ LA DAMA». TEMPO E INTRECCIO IN *HORCYNUS ORCA*

L'esperienza letteraria passata, la «tradizione», si presenta come un insieme di problemi, lasciati, per così dire, in eredità dai predecessori, alla soluzione dei quali è rivolta tutta l'attenzione dello scrittore.

Boris Tomaševskij, *La costruzione dell'intreccio*

1. Intrecci senza importanza

L'interesse intermittente che *Horcynus Orca* di Stefano D'Arrigo ha suscitato dal 1975, anno della sua pubblicazione, fino a oggi è legato in gran parte – è sia il pro che il contro di quest'opera – alla lingua in cui è scritto. Presentato al pubblico, imposto quasi, come un romanzo sperimentale nonostante il fastidio dell'autore verso tale definizione, è stato avvicinato dai suoi estimatori ai classici del modernismo europeo, una collocazione che ha portato a privilegiare analisi dell'opera incentrate sugli aspetti stilistici della scrittura e a lasciare in genere in secondo piano gli elementi macrostrutturali, dalla costruzione dell'intreccio alla caratterizzazione dei personaggi.

L'attenzione rivolta agli aspetti formali e linguistici del romanzo, unita alla scarsità di esplicite dichiarazioni di poetica da parte dell'autore, se da un lato fornisce strumenti d'analisi indispensabili all'approfondimento dell'opera soffre però l'incapacità di fondarsi su basi teoriche condivise dalla critica, contribuendo così a rendere problematica la collocazione del romanzo nel quadro del secondo Novecento: per *Horcynus Orca* si è parlato di espressionismo come di monolinguisimo, di appartenenza al genere

fantastico ma anche di continuità col neorealismo, di affinità con le avanguardie e di contrapposizione a esse.¹

Nell'accingersi a un'analisi del romanzo che provi a spostare la lente sugli elementi costitutivi della trama, ci si accorge in effetti ben presto che l'azione, in linea con i romanzi-fiume del primo Novecento, appare sostanzialmente statica, delimitata entro strette coordinate spazio-temporali e riassumibile in poche righe. Al centro della narrazione troviamo la figura di un reduce della seconda guerra mondiale, 'Ndrja Cambria, nocchiero semplice della Regia Marina Italiana, che dopo l'armistizio e l'autoaffondamento della propria nave attraversa a piedi l'Italia meridionale per tornare al suo paese natale, Cariddi, sullo Stretto di Messina. Sbarcato in Sicilia con l'aiuto di una contrabbandiera, 'Ndrja ritrova il padre, la fidanzata e tutta la comunità dei pescatori («pellisquadre», nella lingua di *Horcynus*) devastata dalle conseguenze della carestia e della guerra. Sorta di mostruosa incarnazione del trauma bellico, affiora intanto nelle acque dello Stretto una gigantesca orca marina che, dopo aver seminato lo scompiglio tra i delfini che normalmente abitano la zona (le «fere»), viene cannoneggiata a morte dagli inglesi e arenata sulla spiaggia di Cariddi. In cambio dell'arenamento dell'orca, da cui i pellisquadre sperano di ricavare un provvisorio sostentamento, 'Ndrja si presta a partecipare a una regata tra italiani, americani e inglesi organizzata dall'Amgot di Messina, nel corso della quale, giunto troppo vicino a una portaerei inglese di stanza nello Stretto, verrà ucciso da un proiettile sparato a vuoto.²

Oltre mille pagine e quasi vent'anni di lavoro furono necessari a D'Arrigo per narrare questa breve storia. Gran parte dell'impegno fu dedicato, è cosa nota, all'uniformazione della lingua del ro-

¹ Su *Horcynus Orca* come opera isolata continua a pesare inoltre anche il giudizio di Contini, che apparentava il romanzo ad altri «esemplari famosi (e non importa quanto letti) della nostra tradizione quali l'*Hypnerotomachia Poliphili* del quattrocentista Colonna o *Del Cane di Diogene* del secentista Francesco Fulvio Frugoni» (cfr. la voce *D'Arrigo Stefano* in Contini 1978, 60-62). Parte del commento di Contini è stata recentemente ristampata nel numero monografico della rivista «L'Illuminista» dedicato a D'Arrigo e curato da Walter Pedullà (AaVv. 2009, 462-463), accanto a una scelta di articoli editi e inediti che danno conto delle molteplici interpretazioni sviluppatesi intorno al romanzo. Ad esso si rimanda per una panoramica su questo tema.

² Tutti i riferimenti seguono l'ultima edizione del romanzo, pubblicata da Rizzoli nel 2003. Per le citazioni viene fornito tra parentesi nel testo il numero di pagina.

manzo, nel tentativo di raggiungere un'armonia in cui non smettesse di risuonare gli echi di quelle che l'autore chiamava «le lingue della Sicilia». Un impegno non minore, tuttavia, fu rivolto alla ricerca di uniformità nell'intreccio: l'eliminazione dei capitoli e delle interruzioni grafiche di cui troviamo traccia nei *Fatti della Fera*, prima stesura dell'opera,³ così come la mescolanza dei piani temporali che fluiscono l'uno nell'altro senza soluzione di continuità, contribuiscono anche sul piano della trama a creare l'impressione di un'unica, ininterrotta colata narrativa. D'Arrigo temeva la parcellizzazione del romanzo, negava alle riviste la pubblicazione di singoli brani (l'uscita di due capitoli sul «Menabò» fu ottenuta da Vittorini solo dopo molte insistenze) e tentò sempre di opporsi all'ipotesi di pubblicare *Horcynus Orca* in due volumi.

L'impressione di una generale staticità dell'azione, di una solitudine profonda che avvolge le figure del romanzo nel loro sonnolento vagare, è determinata in primo luogo dalla condizione di 'straviamento' in cui si trovano i personaggi incontrati da 'Ndrja nel corso del viaggio: sradicati dal proprio luogo d'origine, dalle proprie occupazioni abituali, persino dalle proprie convinzioni, i personaggi di *Horcynus Orca* sono ovunque fuori luogo, sbalzati fuori dalla continuità temporale dalla violenza del conflitto appena terminato. La condizione umana che viene messa in scena, in cui l'individuo appare reciso dal consorzio umano e dalla possibilità di influire sull'andamento della Storia, implica precise conseguenze a livello di costruzione della trama, la prima delle quali è evidentemente l'impossibilità di far agire i personaggi in modo che le loro azioni abbiano ripercussioni all'interno della vicenda e mettano così in moto un intreccio vero e proprio. Alle azioni, in questa visione del mondo, non corrispondono reazioni: si disinnesci il principio di causa-effetto alla base di ogni meccanismo narrativo classico. Se lo scetticismo di D'Arrigo nei confronti delle avanguardie (e delle a lui coeve neoavanguardie) impedisce di assimilare troppo frettolosamente la sua opera a quella dei grandi sperimentatori del Novecento, certo è che per quanto riguarda la diagnosi del tempo presente D'Arrigo appare profondamente vicino a un pensiero che vede l'uomo abbandonato al vuoto della propria condizione. Stasi temporale, isolamento dei personaggi, negazione di qualsiasi possibilità di alterare il corso delle cose tratteggiano lo sfondo comune a molte opere d'avanguardia, per le quali dunque anche l'im-

³ Cfr. D'Arrigo 2000.

possibilità di costruire una trama risulta non tanto una presa di posizione polemica nei confronti del romanzo tradizionale quanto la conseguenza naturale di una mutata visione del mondo.⁴

Recidere il filo della trama, tuttavia, non è un'azione priva di conseguenze: che esista o meno un inestirpabile bisogno di 'sapere cosa accade dopo', la mancanza di causalità dell'azione rischia di essere ripagata dal lettore con la totale disaffezione alla vicenda, alle tragedie dei personaggi, alle digressioni del narratore. L'*impasse* in cui veniva a trovarsi il romanzo d'avanguardia veniva del resto già messa in luce da Lukács in un saggio del 1936: nel momento in cui cessa l'interazione reciproca fra i personaggi, e fra i personaggi e il mondo esterno, vacilla anche l'interesse verso la narrazione, poiché è «il destino del personaggio» – non propriamente la trama, dunque, né il bisogno di sapere cosa accade dopo – ad avvincere il lettore. In un passo noto, che conviene rapidamente ricordare, Lukács cita a sostegno della propria tesi alcuni passaggi di *Guerra e Pace* nei quali Tolstoj fa incontrare i personaggi, consapevolmente, in modo tutt'altro che verosimile. Lasciare che le strade di Andrej Bolkonskij e di Nataša Rostova, o di Bolkonskij e Anatole Kuragin non si incrocino più sarebbe, secondo Lukács, un prezzo troppo alto da pagare alla verosimiglianza, e il narratore tolstojano – cui in ultima analisi l'uomo sta più a cuore di qualunque realismo – infrange questa prescrizione con tutta l'autorità della sua onniscienza.⁵

Il romanzo novecentesco, al contrario, accetta e spesso mette in scena l'effettiva mancanza di questa 'resa dei conti': l'uomo non è più costretto ad andare incontro al proprio destino, è ammessa la possibilità che i personaggi si smarriscano ognuno lungo la propria strada, disperdendo dietro di sé gli intrecci incompiuti di cui si sono resi protagonisti. L'intreccio in cui alla fine tutti i fili si tirano, tutto il quadro si ricompone, è per la sensibilità del nostro tempo troppo pericolosamente vicino a una visione pacificatrice e consolatoria del reale – ma l'altro polo della sfida è il rischio, sempre presente, che una rappresentazione troppo fedele all'andamento

⁴ Per un esempio di analisi di questo tipo di trame cfr. il capitolo dedicato ad *Absalom, Absalom!* di William Faulkner in Brooks 1984, 299-326.

⁵ «Il ferito [Bolkonskij] viene operato nella stessa camera in cui si sta amputando una gamba ad Anatole Kuragin. Poi viene trasportato a Mosca e alloggiato, per caso, proprio in casa Rostov. La realtà è fatta così? Sì, può esser fatta così, se il grande scrittore utilizza i casi della vita per esprimere l'umana necessità dei suoi personaggi». Lukács 1936, 269-323 (318).

sfilacciato delle cose vada a spersersi nella noia dell'insensatezza. Il narratore contemporaneo si trova dunque nella delicata situazione di dover tener conto di entrambi, rispondendo al contraddittorio imperativo che nel pretendere una rappresentazione realistica, potenzialmente insensata, inconsciamente non rinuncia al piacere della trama. Se è vero quanto scrive Frank Kermode, che il romanzo è l'unica forma narrativa in grado di tener dietro alla «crescente complessità»⁶ del reale, è sul terreno del romanzo che si gioca comunque anche la possibilità di soluzioni alternative.

Torniamo così al nostro esempio. In *Horcynus Orca* si sperimenta, come si proverà a dimostrare, una delle possibili vie d'uscita alle questioni esposte sopra. L'effetto di uniformità e sospensione che il romanzo intende suscitare nel lettore può infatti essere letto, più che come indizio di adesione a poetiche avanguardistiche, come strategia funzionale alla rappresentazione del trauma bellico, destinato a interrompere la continuità del tempo mitico minuziosamente costruito nelle prime due sezioni del romanzo.

Per quanto i confini risultino sfumati, è possibile identificare tre parti in cui il romanzo si articola, separate da una interruzione grafica più ampia delle altre. La prima parte va dal tramonto del 4 ottobre 1943, data dell'arrivo di 'Ndrja sulla costa calabrese dello Stretto, fino al suo sbarco sulle coste siciliane, nella stessa notte. La seconda parte racconta il suo arrivo a Cariddi, ed è occupata quasi interamente dall'incontro con il padre Caitanello, all'alba del 5 ottobre. L'ultima parte, infine, coincide con la comparsa dell'orca e il precipitare degli eventi che porteranno 'Ndrja alla regata di Messina. La distribuzione delle vicende è fortemente sbilanciata: l'azione si concentra nelle ultime pagine del romanzo, mentre tutta la prima metà indugia sul racconto di una sola notte, quella appunto tra il 4 e 5 ottobre 1943. Per un lunghissimo tratto della narrazione la trama resta dunque sostanzialmente immobile. Predomina il tempo del mito, la ciclicità del racconto orale, mentre il tempo storico risulta sospeso, avvolto in uno stato di dormiveglia come quello del protagonista che durante il viaggio a piedi attraverso la Calabria non trova mai il modo di riposarsi. Schematizzando graficamente la struttura del romanzo, si nota come la dilatazione temporale, con il conseguente proliferare delle storie secondarie, sia concentrata tutta nelle prime due sezioni. D'Arrigo procede in esse per innesti spiraliformi, trame secondarie nascono

⁶ Kermode 1967, in particolare il cap III, *Mondo senza fine o inizio*, 61ss.

l'una dall'altra per effetto di associazioni, di *calembours* o con l'emergere delle voci dei personaggi da quella del narratore, attraverso l'uso dell'indiretto libero. Un andirivieni di situazioni e personaggi destinato a bloccarsi di colpo nell'ultima parte del romanzo, che risponde, come si vedrà, a una logica temporale del tutto diversa.

L'inesauribile dipanarsi di storie che estendono la prima notte del romanzo per oltre seicento pagine è puntellato da una fitta rete di richiami letterari. La voce narrante di *Horcynus Orca* aspira a darsi il tono di un aedo che tratteggia caratteri e vicende dei personaggi pescando a proprio agio da qualunque tradizione. Così le storie della Bibbia (Giona, il diluvio universale) si mescolano ai miti greci (Arione e il delfino, Ulisse), le leggende locali (Colapesce) con quelle che vengono dall'altra parte del globo (Pelorus Jack), le opere della tradizione italiana (dalla *Commedia* a *Pinocchio*) con quelle straniere (*Moby Dick* come le *Mille e una notte*). Ciascuno di questi legami intertestuali ha una funzione diversa, che sarebbe qui troppo lungo indagare caso per caso – per quanto riguarda la costruzione dell'intreccio ci interessano, del resto, principalmente due di questi 'sottotesti': quello dantesco e quello omerico. Pur affiorando tramite citazioni e allusioni per l'intero corso del romanzo, i riferimenti a questi due viaggi archetipici si concentrano rispettivamente nella prima e nella seconda parte, stabilendo un reticolato di riferimento che, senza necessariamente spingere l'azione 'in avanti', contribuisce a sostenerla. Si tratta insomma di reti, modelli, intelaiature che non hanno la forza propulsiva di una trama: il tempo è, qui, ancora statico, non vettoriale, capace di smagliarsi a piacimento per accogliere storie e possibilità alternative.

2. Il tramaglio dantesco

I riferimenti alla *Commedia* dantesca predominano nella parte più specificamente 'di viaggio', quella di apertura.⁷ 'Ndrja Cam-

⁷ Cfr. su questo tema il saggio di Siriana Sgavichia, *Il folle volo. Lettura di 'Horcynus Orca'* (Sgavichia 2006), nel quale vengono riprese anche alcune delle osservazioni sul rapporto D'Arrigo-Dante formulate da Emilio Giordano (Giordano 1984), Francesca Gatta (Gatta 1991, 483-95) e Raffaele Manica (Manica 1987, 37-43). Nonostante i riferimenti danteschi improntino principalmente la prima sezione del romanzo, condivido con Sgavichia l'idea che la

bria percorre a piedi la costa tirrenica della Calabria come attraversando gironi infernali, e viene in contatto con personaggi che la guerra ha trascinato lontano dalla propria terra e dalle occupazioni abituali. La narrazione inizia in *medias res*, quando 'Ndrja ha già raggiunto le sponde dello Stretto:

Il sole tramontò quattro volte sul suo viaggio e alla fine del quarto giorno, che era il quattro di ottobre del millenovecentoquarantre, il marinaio, nocchiero semplice della fu regia Marina 'Ndrja Cambria arrivò al paese delle Femmine, sui mari dello scill'e cariddi.

I giorni di viaggio lungo la costa tirrenica della Calabria vengono dunque narrati in forma di analessi: cronologicamente il primo incontro è quello con il gruppo di Femminote nella zona di Praia a Mare.⁸ 'Ndrja si sente chiamare da una voce che sembra uscire da un agrumeto («Qua parlano l'aranciare, era stato il suo primo pensiero. La voce infatti, seppure d'intonazione tutta naturale e umana [...] sembrò sgrovigliarsi, bassa e tenebrosa di segretezza, dalle parlanti radici di uno degli alberelli.», p. 9), solo avvicinandosi si accorge di un gruppo di donne accoccolate tra le

Commedia sia da considerare lo schema di riferimento fondamentale dell'intero romanzo, sia da un punto di vista linguistico che architettonico (la suddivisione in tre parti). Meno stringente, a mio giudizio, la necessità di trovare nelle tre sezioni anche una corrispondenza precisa con le cantiche dantesche (in cui all'*inferno* corrisponde il viaggio attraverso la Calabria, al *purgatorio* il ritorno a Cariddi, mentre «la figurazione simbolica dell'Orca e la morte del protagonista realizzano il *paradiso* della poesia», *Ibid.*, 106), soprattutto a causa della diversa conformazione della terza parte, difficilmente integrabile entro una lettura di *Horcynus Orca* come 'poema' (cfr. *infra*, § IV). Sul tema del rapporto con la *Commedia*, merita inoltre di essere menzionato lo spettacolo teatrale *Horcynus Orca, Parte I: Paradiso*, messo in scena a Palermo dal Teatro del Baglio e pensato come primo episodio di una trilogia (seguito da una *Parte II: Purgatorio* e una *Parte III: Inferno*: lo stesso schema, dunque, ma letto al rovescio). Il regista Enzo Toto spiega: «Sin da subito [...] mi sono convinto che una delle letture possibili del romanzo era quella che vi vede in trasparenza, quasi come sottotesto, una "Divina Commedia" straviata. In pratica, la dinamica del non-viaggio intrapreso dal nocchiero semplice della fu regia Marina, 'Ndrja Cambria, sembra rispecchiare la scansione della "Commedia": ossia Paradiso-Purgatorio-Inferno. E poi c'è, a chiusura di ognuna delle tre parti del romanzo, un endecasillabo» (cfr. Ferlita 2007).

⁸ Le Femminote sono un'invenzione di D'Arrigo, il termine deriva da una storpiatura del nome Bagnarote, le abitanti di Bagnara Calabra. Per un'analisi di questi personaggi e dei loro legami con le credenze popolari del luogo cfr. Lanuzza 1985, in particolare alle pagine 41-45.

piante a rinfrescarsi dal caldo. Le Femminote girano in gruppo e vivono di contrabbando, in tempo di pace trasbordano in Sicilia sale e sigarette, ma i bombardamenti alleati e la precipitosa fuga dei tedeschi verso il continente hanno posto fine ai loro traffici, costringendole a vagare per mesi senza una meta. Originarie della punta meridionale della Calabria, le Femminote si trovano infatti straviate nella zona di Praja, fuori strada, confuse, come uccelli dirottati da una tempesta. L'episodio sembra modulato su quello dantesco della selva dei suicidi, in cui le voci lamentose dei dannati fuoriescono dai rami spezzati degli alberi.⁹ Ma analoga alla *Commedia* è soprattutto la meccanica dell'incontro – e di quelli che seguiranno: i personaggi in cui 'Ndrja si imbatte lungo il viaggio, immortalati in posture stravaganti o in azioni ripetitive che hanno l'inevitabile fissità di una pena infernale, fermano il viaggiatore e gli rivolgono la parola come se solo da lui potesse venire un sollievo alla loro condizione. Avvicinatolo con un pretesto qualunque – chiedere notizie della guerra, di un familiare scomparso, domandare un aiuto –, mostrano puntualmente dopo poche battute di dialogo il vero impulso che li muove, il bisogno di 'sgravarsi di parole', di narrare, di liberarsi della propria storia. Per le Femminote la rovina è l'affondamento dei traghetti che facevano avanti e indietro tra Calabria e Sicilia, permettendo i loro traffici, ma una di loro ha un cruccio ancora più profondo, la responsabilità della giovane nuora rimasta sola dopo la partenza del marito per la guerra e quasi impazzita per essere rimasta vergine. Dal lamento delle Femminote si dipana dunque a catena un secondo racconto, la storia d'amore tra Cata e Damiano, finita prima di essere consumata a causa della chiamata al fronte del giovane.

Il viaggio di 'Ndrja verso sud è costellato da una successione di incontri impreveduti ma sempre analoghi nella loro struttura: la madre e la figlia di Amantea che piangono la sorte di Sasà Liconti, giovane seminarista inchiodato come una statua di sale sulla spiaggia di Cannitello in attesa che qualche intrallazzatore gli procuri il trasbordo in Sicilia; il pescatore del Golfo di Gioia Tauro ridotto dalla carestia a commerciare la carne di delfino; lo spiaggiatore, ex soldato che si è fatto una divisa militare cucendo insieme i fram-

⁹ Cfr. *Inferno* XIII, vv. 31-33. Secondo Gatta 1991 (p. 487) costituisce un richiamo dantesco anche la scelta, in punti precisi, di anteporre l'aggettivo al sostantivo, di cui un esempio significativo è fornito appunto dalle «*parlanti radici*» appena citate.

menti di tutte le casacche che ha trovato sul suo tragitto e che informa 'Ndrja delle ultime operazioni militari nello Stretto, del divieto di navigazione imposto dagli Alleati e dell'impossibilità per qualsiasi barca regolare di passare nell'isola. È sempre lo stesso schema che si ripete: i 'dannati' parlano, mentre 'Ndrja è quasi un personaggio vuoto, una semplice funzione narrativa che permette il dispiegarsi delle storie secondarie. Il narratore pesca immagini e riferimenti da un bagaglio di storie condiviso e arcaico: non è tanto la loro provenienza che conta, quanto il meccanismo letterario che permette l'alternanza delle voci, che fa entrare in scena a una a una le anime perse di questo paesaggio postbellico. La sovrapposizione tra la destinazione di 'Ndrja e l'Inferno viene del resto data per intesa («... e l'Inferno, si faccia conto, è quell'isola macerata e persa, la Sicilia», p. 60); la folla di persone assiegate sulle sponde dello Stretto alla ricerca di un'imbarcazione qualsiasi per passare dall'altra parte viene più volte paragonata a «un vaeviene di anime per l'aldilà» (p. 470), con la sola differenza che «non si riusciva mai a stabilire se l'altromondo era qui o era là» (*ibidem*).¹⁰ Ogni storia secondaria provoca una dilatazione della trama, ai racconti dei personaggi incontrati per via si aggiungono poi i ricordi e le visioni di 'Ndrja nel dormiveglia, narrazioni che spaziano cronologicamente dalla seconda guerra mondiale, alla prima, ai ricordi più remoti dell'infanzia di 'Ndrja, fino al pensiero che appare più riposto nella memoria, quello della madre morta di parto.

La narrazione torna bruscamente al presente con l'entrata in scena di Ciccina Circè (p. 275ss.), figura centrale del romanzo in cui riecheggiano motivi letterari della più varia provenienza – a cominciare dal nome, che richiamando la Circe dell'*Odissea* anticipa la seconda parte del romanzo, quella più profondamente omerica. Anche Ciccina Circè è una femminota, ma con caratteristiche sue proprie: passa lo Stretto da sola, non trasporta nulla, ostenta di dare un passaggio a 'Ndrja semplicemente per suo piacere. È una Beatrice alla rovescia, un Caronte donna, una dispensatrice di destini come Minosse: compare sulla scena come emergendo dall'oltretomba, alle sue spalle è «uno scuro fitto, profondo [...], come

¹⁰ Nella *Prefazione* all'edizione del 1982, Giuseppe Pontiggia sottolineava invece scelte lessicali (come «solingo») e descrizioni spaziali che richiamano piuttosto il *Purgatorio*. Il saggio di Pontiggia, intitolato *Un eroe moderno* e confluito poi nella raccolta *Il giardino delle Esperidi*, si trova ora nel Meridiano dedicato all'autore (Pontiggia 2004, 679-707).

se da quella porta nera si scendesse sottoterra». Lo scenario richiama in filigrana quello del canto V, anticipando così anche l'esito dell'incontro tra Ciccina e 'Ndrja, l'amplesso sulla spiaggia di Cariddi che vale come 'sdebitamento' per la traversata. Oltre alla descrizione del luogo – in cui lo «scuro fitto» e la «ventosità» evocano il girone dei lussuriosi, battuto da venti contrari¹¹ – sono i movimenti di Ciccina a farla apparire come una creatura infernale, sovrumana: con un gesto imperioso mette a tacere il rimbombo lamentoso del vento come se si trattasse di voci di trapassati, e nello scatto le lunghissime trecce nere si «attorcigliano a serpentina» intorno al suo corpo,¹² mentre a metà tra l'interno e l'esterno della casa dà modo a 'Ndrja «di vedere quello che non poteva».¹³ Per attraversare lo Stretto, Ciccina tiene legata alla barca una campanella che col suo suono ammansisce le fere e tiene lontani i corpi dei soldati morti nelle recenti battaglie dello Stretto, corpi alla deriva che intralciano la navigazione. Il trasbordo notturno tra Calabria e Sicilia si svolge così come una traversata della palude Stigia, nel terrore che un cadavere, un morto, possa aggredire i naviganti. Ciccina spiega la sua angoscia al pensiero dei corpi che galleggiano in mare, diventando a sua volta narratrice: a una morte in mare è andato incontro anche l'uomo che amava, Baffettuzzi, un buono a nulla – a detta di lei –, capace solo di morire in guerra.¹⁴ Come le altre Femminote Ciccina è portatrice infatti di una morale individualista e chiaramente antimilitaristica, per la quale salvare la pelle è l'unico merito che si può riconoscere a un uomo: «A morire in guerra chi non è capace? Al non morire si vede l'uomo e la sua nobilitate»¹⁵ (p. 309). 'Ndrja vi contrappone la storia del suo commilitone Pirri, sparatosi un colpo in testa pur di non cadere in mano ai tedeschi e anch'egli sepolto in mare. Anche il momento della traversata, dunque, viene dilatato dall'afflusso ininterrotto di

¹¹ Cfr. *Inf.* V. in particolare i vv. 28-30.

¹² Cfr. l'immagine delle spire formate dalla coda di Minosse in *Inf.* V, 6 e 11-12.

¹³ Quest'ultima frase costituisce l'attenuazione di un precedente calco dantesco («datogli l'agio di vedere, come poteva, quello che voleva», cfr. *Inf.* III, 95-96 e V, 23-24), come ha mostrato Sgavicchia 2006, 94-95, attraverso il confronto con *I fatti della Fera*.

¹⁴ Il tema della 'morte per acqua' è ricorrente nel romanzo, e si arricchisce man mano di suggestioni letterarie che vanno molto oltre il richiamo al canto ottavo dell'*Inferno*. Su questo argomento cfr. Alfano 2009, 81-102.

¹⁵ Anche qui riecheggiano le parole del viaggiatore Dante in *Inf.* II, 9.

storie secondarie, in cui la parola viene ceduta ad altrettanti personaggi-narratori. Pur rientrando nel filo della *fabula* continua a mantenere il tempo in uno stato di sospensione, di mezzo, nell'indeterminatezza tipica del tempo mitico.

3. *Il tramaglio omerico*

Lo sbarco di 'Ndrja sulla spiaggia di Cariddi dà inizio al vero e proprio *nostos*, il momento del ritorno e delle agnizioni. La seconda parte di *Horcynus Orca* è quella che più esplicitamente si richiama allo schema mitico dell'*Odisea*; all'interno di essa si possono distinguere tre motivi conduttori incentrati rispettivamente sulla figura del padre, sulla storia delle sirene, sul ricongiungimento con la donna amata.

Come nel caso del tramaglio dantesco, anche qui il sottotesto classico ha più una funzione di schema di riferimento che di generatore di trame:¹⁶ predomina un senso di stasi temporale, nonostante in più punti la narrazione assuma un ritmo molto stringato, quasi da romanzo picaresco. Le situazioni vengono ricondotte a modelli antichi che le trasportano fuori dal tempo storico, rendendole paradigmatiche, esemplari. Ciò ha principalmente la funzione di creare meccanismi di riconoscibilità – è quanto accade del resto fin dalle prime pagine del romanzo con la visione di Scilla e Cariddi, due cittadine situate lungo le coste dello Stretto che, conservando ancora oggi i nomi antichi, si trovano investite loro malgrado di un lungo retaggio di significati mitologici.

La scena dell'incontro tra 'Ndrja e il padre Caitanello si svolge all'alba del 5 ottobre; è ancora buio e 'Ndrja osserva a lungo il padre da una crepa nel muro prima di decidersi a entrare da lui. Caitanello è barricato in casa da giorni a causa di uno screzio con gli altri abitanti di Cariddi, parla da solo e anche agli occhi amorevoli di 'Ndrja appare invecchiato, istupidito, corrotto dalla guerra come tutti i personaggi incontrati in precedenza. Nella penombra in cui si

¹⁶ Mi sembrano applicabili anche a *Horcynus Orca* alcune delle conclusioni suggerite da Claudia Corti in *Il piacere proibito della trama, ovvero, le mappe segrete dell'Ulisse di Joyce*, secondo cui la struttura omerica costituisce solo «la pellicola superficiale dello svolgimento dell'azione, consegnando molto ingegnosamente un tema compositivo, che poi, a sua volta, organizza dei percorsi strutturali che vanno ad informare i materiali della narrazione», cfr. Pietromarchi 2002, 89-14 (94).

svolge l'incontro Caitanello fa mostra di non riconoscere il figlio: chiede prove, certezze. Come nella scena omerica di Ulisse e della nutrice Euriclea l'agnizione avviene grazie a una cicatrice, che 'Ndrja si è procurato bambino uscendo a pescare col padre. Persuaso che l'uomo che gli sta di fronte è veramente suo figlio, Caitanello inizia dunque un lunghissimo monologo in cui narra quanto gli è accaduto durante l'assenza di 'Ndrja, fino agli eventi degli ultimissimi giorni. Ancora una volta l'azione si blocca, i contorni temporali sfumano, si mescolano alla storia altri racconti che il lettore prende a seguire trasportato dalla foga narrativa di Caitanello. Al termine del racconto 'Ndrja non è ancora riuscito a riposare ed esce per fare un bagno nella baia della Ricchia, una zona riparata della costa in cui da bambino era solito giocare "alle sirene" con i suoi coetanei. Il secondo nucleo tematico – quello collegato dal *Leitmotiv* della sirena – dà il via anche qui a una serie di storie parallele, in parte ricordi del protagonista, in parte sogni. 'Ndrja ricorda il vecchio don Mimì Nastasi, colpito alle gambe da una paralisi infantile, che narrava a lui e altri bambini la storia delle sirene, affascinandoli e terrorizzandoli allo stesso tempo. I ragazzini giocavano tra loro a travestirsi da sirene e marinai, usando delle foglie di palma per farsi la coda, e fingevano di accoppiarsi e poi di sbranarsi nelle acque della Ricchia. Nel dormiveglia di 'Ndrja si mescolano ricordi del passato e suggestioni presenti, vede Ciccina Circè con una coda di sirena che prende fuoco. La sirena è la donna pericolosa e irresistibilmente erotica, alla mente di 'Ndrja tornano i ricordi delle prime esperienze che i ragazzini fanno con le donne, sulle quali aleggia sempre l'immagine delle sirene inculcatagli in testa da don Mimì Nastasi. Le prime esperienze di 'Ndrja e dei suoi amici prendono l'andamento di narrazioni da mille e una notte (paradigmatica la storia della trapanese rapita dai turchi, fanciulla indifesa che però sarà in grado di liberarsi dei suoi aguzzini nel modo più crudele); il ritmo della storia diventa giocoso, rocambolesco. L'immobilità della storia principale è compensata dalla vitalità delle narrazioni secondarie, il lettore si appassiona al destino di queste figure, fugaci ma tratteggiate in maniera indelebile. Si aziona qui il desiderio elementare di sapere cosa accade dopo, in cui «siamo tutti come il marito di Shazade». ¹⁷ *Horcynus Orca* è un romanzo in cui il tempo non avanza

¹⁷ Forster 1927, 41.

sempre allo stesso modo e che può dunque contenere molti tipi di romanzi, e molti tipi di trame.

Il terzo motivo modulato sull'*Odissea* (situato in realtà già all'inizio della terza parte ma sotto forma di analessi, dunque cronologicamente simultaneo ai due precedenti) è quello relativo alla figura di Marosa-Penelope. Marosa, che 'Ndrja ha lasciato poco più che bambina al momento della chiamata alle armi ma che ostinatamente si considera la sua fidanzata, è la donna che pazienta, aspetta – nonché la tessitrice di trame per eccellenza: Marosa racconta a 'Ndrja di aver stipulato un voto con Dio in cambio del suo ritorno dalla guerra, per tener fede al quale ricamerà tutti i pesci del mare finché non saranno finiti. Salvo poi disfare gli stessi ricami per paura che i pesci finiscano, e rifarli da capo, ogni volta che «Dio voltava gli occhi» (p. 712). Il campo metaforico che connette la figura di Marosa a quella di Penelope e all'attività della tessitura è stato già introdotto da Ciccina Circé, ovvio alter-ego di Marosa, che vede le donne di casa (i «culiseduti», p. 341) come tiranne abituate a legare alle caviglie dei loro uomini fili e corde indistruttibili che tirano e tirano finché quelli non tornano a casa. Il ritorno di 'Ndrja 'provocato' da Marosa è presentato dunque come l'esito naturale della trama ordita dall'innamorata, il giusto finale, la conclusione che rimette a posto le cose. Ma è proprio la rottura di questi molteplici fili narrativi che aspetta il protagonista nella terza parte dell'opera. Se fin qui *Horcynus Orca* ha mantenuto un andamento che a ragione potrebbe farlo inserire in un filone letterario di tipo modernista (l'estrema dilatazione temporale, il ricorso ad archetipi mitici, il frequente indugiare delle descrizioni su stati di sogno o dormiveglia), la conclusione strappa i personaggi alla possibilità di qualsivoglia ciclicità mitica, riportandoli all'unidirezionalità del tempo storico.

4. Tempo e romanzo

L'inizio della terza parte del romanzo è segnalato ancora una volta da una interruzione di pagina. A stabilire il cambio scena è l'arrivo dell'orca nello Stretto, evento raro per il Mediterraneo, che i pescatori di Cariddi – e il lettore con loro – sono portati a caricare di una lunga serie di significati simbolici. La prima apparizione dell'orca è avvenuta in contemporanea all'arrivo di 'Ndrja, così come al giorno precedente appartengono i racconti di don Giulio

Vilardo circa la presunta immortalità del mostro marino e il già menzionato incontro di 'Ndrja e Marosa. L'azione effettiva inizia dunque propriamente una settantina di pagine più tardi (p. 685), e non subirà più quasi nessun arresto fino alla fine. Come accennato nell'introduzione, infatti, per quanto riguarda la trattazione del tempo – e dunque lo sviluppo della trama – la terza parte dell'opera presenta caratteristiche proprie, che contraddicono l'andamento tenuto dal romanzo fino a questo punto. Abituato a una narrazione quasi favolistica, i cui confini sfumano continuamente tra storia e leggenda, il lettore viene risospinto improvvisamente nel flusso temporale della fabula, che accelera verso il finale senza concedere tempo a ulteriori piste secondarie. L'azione corre dritta verso il suo epilogo, al proiettile che uccide 'Ndrja e pone fine alla sua storia. È in questo passaggio che *Horcynus Orca* perde qualsiasi connotazione epica e torna a permettere che sia il tempo storico a scandire la sua forma interna. Il romanzo dimostra come il flusso del tempo possa cambiare, abbandonare lo spazio del mito per entrare in quello immanente della contemporaneità – ed è uno scatto che implica un'inversione anche nelle possibilità interpretative dell'opera: «I miti sono i rappresentanti della stabilità, le finzioni del cambiamento», ricorda Kermode, «I miti chiedono l'assoluto, le finzioni un consenso dubitativo. I miti danno un senso al tempo che fu, l'*illud tempus* di Eliade; le finzioni, se hanno successo, danno un senso al qui e all'ora, all'*hoc tempus*».¹⁸ Il “qui e adesso” di D'Arrigo è l'urgenza della narrazione postbellica, la descrizione di un mondo dilaniato dal conflitto e dalle sue conseguenze, capaci di estendersi dentro il tempo di pace e raggiungere anche i luoghi che non sono stati toccati dagli scontri. Il tempo della narrazione storica irrompe nella vicenda alterando la circolarità del mito e imponendo alla trama una ristrutturazione che ne scombina i fili: è in questa discontinuità imposta al tempo, più che nella narrazione delle atrocità belliche, che si manifesta la violenza della guerra e si concretizza l'impossibilità del ritorno di 'Ndrja.

La struttura dell'opera viene alterata da questa mutata percezione del tempo, che diventa qui materialmente forza generatrice della forma-romanzo: è l'intuizione embrionale di Forster («In un romanzo un orologio c'è sempre»¹⁹), raffinata dai teorici successivi

¹⁸ Kermode 1967, 36.

¹⁹ Forster 1927, 43.

e recentemente riproposta da James Wood («la narrativa moderna ha un nuovo e originale progetto nella letteratura: la gestione della temporalità»²⁰). La formulazione di Lukács è forse la più esplicita nel sottolineare come il tempo romanzesco si schieri apertamente contro 'il senso', per coincidere con un'immanenza che recalcitra ad accettare qualsiasi sanzione imposta dal finale.²¹ L'epica, al contrario – ma anche l'arte d'avanguardia – non ha bisogno come il romanzo di lottare contro il tempo, poiché non ne percepisce la vettorialità, il potere disgregante. Nell'epica i personaggi non sentono il tempo, non invecchiano e non si trasformano, la vecchiezza di un personaggio risulta un semplice attributo come di un altro può esserlo la bellezza. Questa «scansione mitico-primitiva del tempo»,²² che non scorre *realmente*, domina le prime due sezioni di *Horcynus Orca*; vivificata e contemporaneamente bloccata dalle strutture di sostegno che si richiamano alla *Commedia* e all'*Odissea*. Ma nella terza parte il tempo prende rapidamente ad avanzare. La rappresentazione più evidente di questa discontinuità è data dalla vicenda dell'orca: leviatano spaventoso e immortale finché resta nel dominio delle narrazioni leggendarie, si rivelerà una carogna moribonda che gli inglesi non faticeranno a far fuori con qualche colpo di mitragliatrice non appena entrerà nel campo temporale dominato dalla contingenza storica. Il passaggio dal piano epico a quello romanzesco uccide l'assoluto e i suoi simboli, così che l'orca di D'Arrigo non simboleggia nulla, non è che un caso strano del reale, una singolarità 'recalcitrante', non riconducibile a un tutto.

Così è anche la storia di 'Ndrja, il cui epilogo si sgomitola rapidamente nelle ultime pagine del romanzo. Mandato a Messina a cercare informazioni sulla fine del divieto di navigazione imposto

²⁰ Wood 2008, 60.

²¹ Lukács 1920, 174. La concezione del tempo come 'forma interna' del romanzo viene ripresa, a mio parere con qualche forzatura, in Brooks 1984, 121, a sostegno della tesi per cui il *plotting* costituisce il principale meccanismo che conduce il lettore verso il finale, vera 'sanzione' del senso romanzesco: in Lukács la dimensione temporale è però un elemento di resistenza alla costruzione di un senso unitario, «il recalcitrare dell'organicità meramente vitale *contro* il senso presente» (*ibidem*, corsivo mio). Questa opposizione tra stasi e movimento ('prospettiva') è espressa forse con maggiore chiarezza nel saggio *Il significato attuale del realismo critico* e in particolare nel primo capitolo, che pone la visione statica, non vettoriale, del tempo alla base delle poetiche d'avanguardia (cfr. Lukács 1957).

²² Manica 1987, 38.

dagli Alleati, 'Ndrja si imbatte nel Maltese, tuttofare del comando angloamericano, che cerca giovani marinai per una regata tra italiani, americani e inglesi nel porto di Messina. Nonostante il rifiuto di 'Ndrja a partecipare (si vocifera infatti che gli inglesi facciano prigionieri i giovani rimasti nell'isola), il Maltese si ripresenta il giorno dopo a Cariddi, offrendo mille lire in cambio della partecipazione di 'Ndrja alla regata. È lunghissima la scena della contrattazione per 'Ndrja: una discussione quasi allucinata con il capo 'morale' della comunità dei pescatori, Luigi Orioles, infarcito di sfasature linguistiche e di doppi sensi (rimane ambiguo quale sia realmente il 'favore' che il Maltese pretende da 'Ndrja), in cui sembrano decidersi le sorti della comunità.²³ Alla fine 'Ndrja acconsente, sperando con le mille lire promesse di poter acquistare una barca che permetta ai cariddoti di tornare alle loro attività quotidiane. Al momento, infatti, sembra che il loro unico interesse sia quello di eliminare l'orca e di commerciarne la carne, cosa che puntualmente avverrà grazie al provvidenziale intervento degli inglesi. Il giorno dopo 'Ndrja si reca a Messina, durante un tragitto in camion conosce gli altri ragazzi che parteciperanno alla regata e rivede per l'ultima volta Ciccina Circé. 'Ndrja muore durante una regata di prova: la barca di cui è a capo oltrepassa la linea di sicurezza sorvegliata da una portaerei inglese, una sentinella spara, un colpo solo, a caso, colpendo il protagonista mortalmente in mezzo agli occhi.

²³ Si tratta dell'interminabile 'discorso sullo sperone', sulla cui vicenda compositiva cfr. Sgavicchia 2006, in particolare il cap. 2.5. In una delle prime recensioni al romanzo, pubblicata su «Il Messaggero» quasi contemporaneamente all'uscita di *Horcynus Orca*, Alfredo Giuliani notava come questa scena, con lo sbarco del Maltese dallo zatterone, si ripetesse due volte, costituendo a suo parere «una semplice svista, una trascurabile incongruenza sfuggita alla revisione» (Giuliani 1975, 454-56, qui 455). Nella prima versione la scena si sfalda nel monologo di Luigi Orioles, nella seconda viene invece 'guidata' a un diverso esito dall'azione imperativa di 'Ndrja: mi sembra dunque più probabile che il raddoppiamento abbia la funzione di esplicitare il meccanismo di alternanza temporale che si è cercato di descrivere, il tempo 'a due velocità' che esclude definitivamente la vicenda individuale di 'Ndrja da quella della sua comunità. La scena in questione, inoltre, non venne mai significativamente rielaborata da D'Arrigo, che continuò ad apportare modifiche al romanzo anche dopo la pubblicazione del 1975 (modifiche integrate, senza segnalazione, nell'edizione Rizzoli 2003: per l'elenco degli interventi cfr. Giordano 2008, 119-21). A proposito della tecnica di «ripetizione di alcuni segmenti del *plot*» cfr. anche Episcopo 2010, 229-44 (237).

Uno sparo senza senso chiude dunque in poche righe la narrazione. Se una trama è una narrazione di avvenimenti «in cui l'accento cade sulla causalità»,²⁴ la morte inutile di 'Ndrja Cambria scivola completamente fuori dalle sue maglie. L'autore esplicita la sua completa mancanza di relazione con la storia narrata: anonima la sentinella che spara, assente la causa. Il finale del romanzo, lungi dal sancire il senso della narrazione, ne dimostra la totale parzialità: il lettore scopre che il suo attaccamento alla storia del personaggio non assicura a 'Ndrja la sorte destinata agli eroi, il protagonista muore anzi come un trascurabile danno collaterale, qualcosa che merita poco più di una menzione nei bollettini militari. Né si può dire che si tratti di un colpo di scena: le morti poco scenografiche sono un elemento quasi tipico in *Horcynus Orca*. Con poco clamore muore l'orca («una morte da gigante di cartone, da sminchiato», pp. 1007-1008); cosa di un attimo era stato lo sparo che aveva ucciso il carrista tedesco a Napoli, dopo il lungo e doloroso racconto della sua cattura da parte di una banda di scugnizzi (pp. 535-547).

La più diffusa interpretazione di *Horcynus Orca* legge la figura di 'Ndrja come un Ulisse novecentesco, antieroico, incapace di portare a termine la sua missione. La morte sottotono del protagonista è senza dubbio un elemento a favore di questa lettura; ma apre anche una nuova problematica, causata com'è da una forza palesemente estranea alla logica interna del romanzo, che preme ma non si esplicita fino al momento dello sparo. Nelle pagine che precedono il finale, infatti, il personaggio di 'Ndrja si comporta in modo tutt'altro che antieroico: la sua adesione alla morale 'antica' dei pellisquadre (l'impegno per riacquistare la barca) colpisce come un rimprovero i pescatori più anziani di lui, l'episodio dell'occholino di Luigi Orioles degrada la figura del vecchio capo facendo posto al giovane che si pone come nuova guida della comunità. 'Ndrja si sbrogia da tutte le faccende: trova un accordo col Maltese, trova il modo di arenare l'orca, trova le mille lire necessarie all'acquisto di una nuova barca per ricominciare la vita da pescatori. La scena dell'uccisione dell'orca si conclude con la ricomparsa dei pescispada nello Stretto, dimostrazione della rinascita e della ripresa del ciclo naturale delle cose; l'ultimo sguardo che 'Ndrja getta sui pellisquadre che spolpano la carogna dell'orca non è di condanna, ma di pietà, di comprensione. Ancora più significa-

²⁴ Forster 1927, 93.

tiva è la scena del camion: 'Ndrja si rifiuta di 'fare la spia' al Maltese su chi, tra i giovani raggranellati per la regata, sia capace di maneggiare il remo e chi no. Lascia che ognuno di loro si guadagni la propria giornata, ne conquista la stima dando loro una possibilità di riscatto, ricrea con i più giovani quel legame di rispetto e fiducia reciproca che tra gli uomini della sua generazione e quelli della precedente sembrava definitivamente compromesso dalla guerra. 'Ndrja si dimostra dunque in grado di ricompattare la comunità, di stabilire un nuovo sistema di valori. Resta in sospeso il suo storto innamoramento per Ciccina Circé, ma anche quest'ultimo nodo si scioglie nella scena dell'arrivo a Messina. Sbirciando verso la ballerina inglese, 'Ndrja riconosce la sagoma di Ciccina, che balla e si prostituisce per i soldati di occupazione. La sua traversata senza merce, fatta solo per lui, la retorica della donna abbandonata e quasi "tornata vergine" si dimostrano un inganno: Ciccina non contrabbanda olio né sale perché la sua merce l'ha già tutta addosso, il corpo che vende ai soldati. Triste epilogo – ma narrativamente funzionale alla stabilità della trama: l'eroe rinuncia senza rimpianto al fantasma della donna misteriosa per tornare il marito fedele della donna che aspetta, Marosa-Penelope. Per l'epica tutto torna – il finale strappa via solo il singolo alla possibilità di rientrare nella ciclicità immobile e pacificante del mito: è la discontinuità senza senso del presente, il ribaltamento di una storia paradigmatica (mitica) nel destino inutile di uno sconosciuto morto per caso. Un caso da romanzo, non da epica. La ciclicità è spezzata da un elemento estraneo, come i sottomarini che alterano il flusso delle correnti nello Stretto, pericolosissime e mortali ma note ai pescatori, parte della vita. «Sciangé la dama», dicono i personaggi di D'Arrigo per indicare il brusco cambiamento delle correnti,²⁵ e lo stesso scarto è quello che subisce il tempo in questo romanzo. Uno scarto innaturale prodotto da elementi innaturali – un sottomarino, una portaerei, uno sparo senza motivazione: il finale ne esplicita l'estraneità e non ha, almeno qui, la funzione di sancire un senso per la storia. Il tempo di *Horcynus Orca* fa «sciangé la dama» come le correnti, nel gorgo uccide solo uno, a caso, e riprende poi a scorrere col moto dell'indistinto, lasciando un unico personaggio a opporsi al flusso del tempo e senza concedergli

²⁵ L'espressione compare anche nella citata scena dell'attraversamento dello Stretto (p. 264).

neanche – ironia romanzesca – il diritto a ‘rappresentare’ storie che non siano la sua, unica, individuale, breve.

Bibliografia

AaVv. 2006

AaVv., *Passaggio all'esterno*, numero monografico di «Atelier», 43, 11 (2006).

Aa.Vv. 2009

Aa.Vv., *Stefano D'Arrigo*, numero monografico di «L'Illuminista», a cura di W. Pedullà, 25/26, 9 (2009).

Alfano 2000

G. Alfano, *Gli effetti della guerra. Su Horcynus Orca di Stefano D'Arrigo*, Sossella Editore, Roma 2000.

Alfano 2009

G. Alfano, *Ulisse al sepolcro. Per un'analisi comparativa di due Odissee del Novecento*, «L'Illuminista», 25/26, 9 (2009), pp. 81-102.

Brooks 1984

P. Brooks, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo* (1984), Einaudi, Torino 2004².

Corntini 1978

G. Contini, *Schedario di scrittori italiani moderni e contemporanei*, Sansoni, Firenze 1978.

D'Arrigo 1975

S. D'Arrigo, *Horcynus Orca* (1975), a cura di W. Pedullà, Rizzoli, Milano 2003.

D'Arrigo 2000

S. D'Arrigo, *I Fatti della Fera*, a cura di A. Cedola e S. Sgavichia, Rizzoli, Milano 2000.

Dipple 1970

E. Dipple, *Plot*. Methuen & Co Ltd, London 1970.

Episcopo 2010

G. Episcopo, *Le infrazioni alla continuità temporale e la dimensione del mito in Gravity's Rainbow e Horcynus Orca*, «Intersezioni», 2, 20 (2010), pp. 229-44.

Ferlita 2007

S. Ferlita, *Il ritorno di Horcynus Orca. D'Arrigo scrittore in scena*, «Repubblica Palermo», 12 maggio 2007, online su: <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2007/05/12/il-ritorno-di-horcynus-orca-arrigo.html>

Forster 1927

E. M. Forster, *Aspetti del romanzo* (1927), Garzanti, Milano 2000².

Kermode 1967

F. Kermode, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo* (1967), Sansoni, Firenze 2004.

Lanuzza 1985

S. Lanuzza, *Scill'e e Cariddi: luoghi di Horcynus Orca*, Lunnarionuovo, Acireale 1985.

Lukács 1920

G. Lukács, *Teoria del romanzo* (1920), Garzanti, Milano 1962.

Lukács 1936

G. Lukács, *Narrare o descrivere?* (1936), in *Il marxismo e la critica letteraria*, Einaudi, Torino 1969.

Lukács 1957

G. Lukács, *Il significato attuale del realismo critico* (1957), Einaudi, Torino 1957.

Gatta 1991

F. Gatta, *Semantica e sintassi dell'attribuzione in Horcynus Orca di Stefano D'Arrigo*, «Lingua e Stile», 3, 26 (1991), pp. 483-95.

Giordano 1984

E. Giordano, *Horcynus Orca, il viaggio e la morte*, Salerno, ESI 1984.

Giordano 2008

E. Giordano, *Femmine folli e malinconici viaggiatori. Personaggi di Horcynus Orca e altri sentieri*, Salerno, EDISUD 2008.

Manica 1987

R. Manica, *Per un commento a D'Arrigo: Horcynus, incipit e chiusa*, in *Discorsi interminabili, Altri termini*, Napoli 1987.

Marabini 1978

C. Marabini, *Lettura di D'Arrigo*, Mondadori, Milano 1978.

Pietromarchi 2002

L. Pietromarchi (a cura di), *La trama nel romanzo del '900*, Bulzoni, Roma 2002.

Ricoeur 1983-85

P. Ricoeur, *La configurazione del tempo nel racconto di finzione* in *Tempo e racconto* (1983-85), vol. III, Jaca Book, Milano 1987.

Sgavichia 2006

S. Sgavichia, *Il folle volo. Lettura di 'Horcynus Orca'*, Ponte Sisto, Roma 2006.

Šklovskij 1929

V. Šklovskij, *La struttura della novella e del romanzo* (1929), in T. Todorov (a cura di), *I formalisti russi*, Einaudi, Torino 2003².

Tomaševskij 1928

B. Tomaševskij, *La costruzione dell'intreccio* (1928), in T. Todorov (a cura di), *I formalisti russi*, Einaudi, Torino 2003².

Wood 2008

J. Wood, *Come funzionano i romanzi* (2008), Mondadori, Milano 2010.

STEFANO ZANGRANDO

TRAMA, STRUTTURA, FORMA

Tre autrici tedesche, tre modi diversi di raccontare e, in comune, il solo fatto di essere state pubblicate nell'autunno 2011 da tre piccole case editrici italiane. Eppure le tre opere in questione rappresentano forse altrettante modalità esemplari della narrativa contemporanea.

1

L'ultima in ordine di apparizione è di Birgit Vanderbeke, brandeburghese oggi residente nel sud della Francia, premio Bachmann nel 1990, che da qualche anno ha trovato in Paola Del Zoppo una traduttrice fedele. *La straordinaria carriera della signora Choi* (ed. Del Vecchio) è, fin dal titolo, una storia che fa appello alla curiosità del lettore e al suo gusto per un 'meraviglioso realistico' che è anche il tratto distintivo di tanto *mainstream*, non solo libresco. Mi riferisco a tutta quella produzione contemporanea, narrativa, fumettistica o cinematografica, che fa leva sulla forza d'attrazione di una storia ben congegnata più che su altri elementi, quali potrebbero essere un argomento particolarmente attuale, l'originalità estetica e stilistica o l'esplorazione di quelli che un tempo si sarebbero chiamati gli 'universali' umani attraverso uno studio ravvicinato dei personaggi e del loro linguaggio. È un aspetto che, di solito, contraddistingue le cosiddette opere d'evasione.

In effetti, l'attrattiva di questo breve romanzo di Vanderbeke è soprattutto nella *story*: all'inizio degli anni Novanta la signora Choi, sudcoreana, arriva all'improvviso in un tranquillo paesino del sud francese, dove si svela presto la sua aspirazione imprenditoriale: aprire un ristorante coreano dal nome impronunciabile (per un occidentale). È l'irruzione dell'imprevisto, del nuovo, per di più esotico, che smuove la piccola comunità di provincia dalla sua se-

colare sonnolenza. La signora Choi acquista una proprietà dove coltivare i prodotti necessari alla sua cucina, altrimenti introvabili, sventando in tal modo, tra l'altro, l'intenzione del governo francese di situare nei paraggi le esercitazioni militari dei droni. L'edificio del ristorante, ricalcato sullo stile di uno dei maggiori architetti giapponesi, risollewa poi il morale e le ambizioni del locale architetto. Insomma, un po' alla volta la sua impresa conduce l'intera località, che i turisti prima frequentavano soltanto d'estate, a un'insperata fioritura economica – sennonché a un certo punto le abilità della signora Choi paiono prendere una piega meno candida: la morte del giovane Marc, che fino a quel momento la narrazione ci ha abilmente presentato come uno *stalker*, quindi un cattivo, un detestabile antagonista, mette a parte il lettore di un'opzione che ai personaggi resta preclusa. È la fascinazione del *plot*, dunque, il predominio della trama e dell'empatia di superficie su ogni altro elemento del racconto, un esito senz'altro sostenuto da una scrittura scaltra e ironica, che si vuole aggraziata, ma che non è sufficiente, a conti fatti, a dissipare l'impressione di una sostanziale esilità d'insieme. La scarsa consistenza dei personaggi pare dovuta, più che alla deliberata levità dello stile, a un fraintendimento delle sue possibilità, condite d'altra parte da uno zelo persino maniacale, da ricettario, nel restituire le competenze culinarie ed erboristiche della protagonista, mentre il nucleo tematico derivante dall'incontro dell'esotico con i miti e le velleità della provincia europea non fa precisamente di questo libro, come vorrebbe l'editore nel comunicato stampa, un ricettacolo di «temi di pressante attualità sociale e culturale».

Il che, di per sé, non è necessariamente un male. Più grave è semmai il fatto che, in un romanzo del genere, non ci sia nulla da sottolineare, per così dire: nulla su cui tornare a riflettere, nessun passaggio chiave; che, insomma, la sua leggerezza non si rispecchi in una profondità dando luogo a una bellezza 'spessa', stratificata. – Anche se, a conti fatti, l'impressione è di avere a che fare con un libro sereno, compiaciuto delle proprie qualità e pacificato rispetto ai propri limiti, che non chiede altro di essere quello che è.

2

Di tutt'altro tenore il terzo lavoro in prosa della berlinese Judith Hermann, *Alice* (traduzione di Gian Marco Angelucci, ed. Socra-

tes), uscito a pochi anni di distanza dai racconti di *Nient'altro che fantasmi*, pubblicati in Italia dallo stesso editore. Anche in questo caso la pretesa di quest'ultimo è falsante, poiché non è vero quel che si legge nel comunicato stampa, e cioè che il libro «si inserisce con leggerezza nel topos letterario di eros e thanatos». Di tipico, in realtà, nelle cinque variazioni sulla perdita che sono i racconti di questo libro, c'è ben poco: la morte non nasce qui da nessuna pulsione, ma dalla sommessima ineluttabilità di una sorte naturale, mentre l'amore ne esce come un'ancella debole, subordinata gioco-forza, priva di velleità ultrabiologiche. A dominare è invece una sobria tristezza, un *pathos* somnesso che la scrittura si sforza di oggettivare, anche a dispetto dei probabili spunti autobiografici, in un realismo malinconico e partecipe, che pare rispondere essenzialmente alla necessità di far fronte alla sottrazione di senso provocata dall'altrui scomparsa: «Fare ordine, aveva qualcosa a che fare col sistemare, il riordinare, con il desiderio di sapere quali ipotesi si sarebbero potute accantonare per il futuro e quali ancora no» (p. 78).

I racconti sono intitolati con i nomi dei personaggi maschili di cui narrano la fine, e qui di concessioni al piacere della *story* se ne constatano ben poche: la narrazione in terza persona è condotta piuttosto entro la cornice breve di una fase terminale o già di lutto, tra descrizioni vivificate da un uso abile del dettaglio, rammemorazioni riflessive e dialoghi sul limitare, a intessere, più che una storia, una rete di relazioni affettive – tra chi muore e chi resta, certo, ma anche tra le stesse sopravvissute, tutte donne o quasi. A prendere corpo, dunque, più che una trama, è una struttura, e con essa un orizzonte esistenziale, il cui compimento si delinea progressivamente intorno alla vera, seppur indiretta protagonista del libro: quell'Alice che dà il titolo al volume e la cui molteplice iniziazione alla morte, dopotutto, non è che l'itinerario doloroso verso una maturità che, di fronte alla tentazione della reliquia, è anche consapevolezza della propria appartenenza a un destino comune:

Leggerle adesso le lettere o dopo, o non leggerle affatto. Qualunque cosa ci fosse stato dentro, nulla sarebbe cambiato. Ma avrebbe aggiunto qualcosa, un anello in più intorno ad un centro costante e inconoscibile. Alice strinse le lettere con più forza. "Sono solo una persona tra le tante" pensò, e si perse negli atri invernali, freddi, magnifici della stazione, tra tutti gli altri e tutte le diverse, possibili destinazioni.

Si tratta insomma, nel caso di Hermann, di una narrazione di impronta ancora ‘tradizionale’, o meglio – poiché con questo aggettivo si tende, volenti o nolenti, a indicare qualcosa di variamente associabile a quel paradigma assoluto di leggibilità e aderenza alla ‘normale’ percezione del reale che il lettore piccolo-borghese identifica con il realismo ottocentesco – di una narrazione ancora *convenzionale*. Una narrazione in cui cioè, al di là del fatto che vi siano dei personaggi, a guidare la scrittura è una sorta di monologismo stilistico che procede dalla fiducia dell’autore nelle facoltà referenziali del proprio dettato. Qualcosa di simile lo si trova, in Italia, in un certo ‘tondellismo’, ossia in alcuni autori quaranta-cinquantenni che, del variegato percorso di Pier Vittorio Tondelli, hanno ereditato soprattutto la lezione raccolta, meditativa e melanconica di *Camere separate*.¹ Nel caso di Judith Hermann, tuttavia, si ha a che fare con una riduzione radicale della componente meditativa, diluita entro una scrittura che rimane in prevalenza narrativa e che risente, in tal senso, della lezione del minimalismo.

¹ A proposito di Tondelli: è molto diffusa la convinzione critica che Tondelli incarni la riscoperta delle «storie», del «piacere della narrazione» rispetto a una non meglio precisata «crisi» delle avanguardie degli anni sessanta e settanta», come scrive il curatore delle *Opere* tondehelliane Fulvio Panzeri. Io credo che questo sia vero solo in parte, o che tale concetto vada almeno precisato. L’opera di Tondelli, oltre a rappresentare la prima consistente irruzione del pop in una letteratura per altri versi considerabile come alta, rappresenta piuttosto, essa stessa, una ritrovata fiducia dell’autore nelle facoltà referenziali del proprio dettato, che s’incarna nel suo caso in opere dove la struttura e il ritmo, la musica della lingua e la costruzione del testo sono più importanti di qualsivoglia trama. Spesso, anzi, le sue prose narrative non hanno neppure un vero e proprio *plot*: non lo hanno vari racconti di *Altri libertini*, in cui i personaggi sono consacrati a un eterno presente di marginalità e dissoluzione che si rispecchia in una *reductio ad minimum* della temporalità narrativa a favore della sperimentazione linguistica; non prevale in *Pao Pao*, che invece presenta i primi indizi di una retrospezione e quindi di una conquista tematica della temporalità che troverà compimento, parziale ma definitivo per la morte dell’autore, nel raccoglimento, nella maturità e nella composizione musicale di *Camere separate*. Neppure i racconti brillano per densità di trama o abilità ‘romanzesca’; anch’essi, invece, sono sorretti per lo più da un principio strutturale, di costruzione testuale volta a far sì che tutto si tenga, anche a dispetto di un’evoluzione narrativa minima. Insomma, se Tondelli riscopre le «storie», ciò non significa che per farlo ricorra alla *story*. Anzi.

3

Ora, se da un lato le malie del *plot*, sorrette da uno stile brillante, fanno leva su un fondo antropologico pre-romanzesco, su quel sostrato atavico e mitopoietico in cui affonda il nostro bisogno di storie, il trattamento minimalista di una materia esistenziale ad alto peso specifico come la morte pare nascere da una scelta addirittura opposta, da un grado zero della narrazione che, di fronte all'evento ultimo, spoglia quest'ultima di ogni residua pretesa incantatoria. In entrambi i casi, tuttavia, ciò di cui si nota la mancanza è quel respiro transepocale che sempre deriva, nell'arte romanzesca, dall'incontro-scontro dell'individuo con la Storia – un aspetto, quest'ultimo, che invece è assai sviluppato nell'ambizioso e spiazzante *Di passaggio* di Jenny Erpenbeck (traduzione di Ada Vigliani, Zandonai). Nominato nel 2008 per il Deutscher Buchpreis, questo romanzo è il quinto lavoro dell'autrice e regista berlinese classe 1967 che, nei suoi studi teatrali a cavallo della *Wende*, si avvale tra l'altro del magistero di Heiner Müller – dal quale ha forse ereditato un certo gusto della 'scomposizione'.

Il titolo originale dell'opera, *Heimsuchung*, sotto il significato letterale di 'perquisizione a domicilio', 'visita' o 'visitazione' (ma anche 'disgrazia', 'tribolazione'), allude alla ricerca e il bisogno di un luogo in cui sentirsi 'a casa', e il suo centro tematico e narrativo è esattamente questo: un terreno in riva a un lago del Brandeburgo che, con l'edificazione di una residenza di villeggiatura e nel corso di circa un secolo, diviene luogo di vacanza o ritiro per diversi personaggi variamente legati fra loro, a ognuno dei quali è dedicato un capitolo e che, ciascuno a suo modo, pur entro vicende personali segnate dai grandi eventi storici della Germania del XX secolo – Weimar, la Shoah, la Seconda guerra mondiale, il socialismo reale, il Muro e il suo crollo –, vi placa temporaneamente il proprio anelito di pace e appartenenza. A pochi è concesso un nome proprio, la maggior parte è designata da una funzione: 'il possidente', 'l'architetto', 'il produttore di tessuti' ecc., e questo anonimato è condiviso con l'unico personaggio ricorrente, 'il giardiniere': una figura dallo spessore mitico, che fin dall'inizio appare come l'unica davvero vicina, anzi tutt'uno con la natura, con la sua imperturbabilità e il tempo circolare delle stagioni:

Da dove sia arrivato, in paese nessuno lo sa. Forse è lì da sempre. In primavera dà una mano ai contadini per innestare gli alberi da frutta, verso San Gio-

vanni esegue l'innesto sugli esemplari selvatici a gemma vegetante e, quando la linfa monta per la seconda volta, su quelli a gemma dormiente [...] D'estate i contadini vengono a cercarlo per mietere il grano e legare i covoni [...] d'inverno aiuta ad abbattere gli alberi e a segare i tronchi. Quanto a lui, non possiede neanche un appezzamento di terra o una parcella di bosco, vive da solo in un capanno di caccia abbandonato sul limitare della foresta, da sempre vive lì, tutti al villaggio lo conoscono eppure tutti, giovani e vecchi, lo chiamano sempre e solo il Giardiniere, come se non avesse altro nome. (p. 13)

Prima ancora del giardiniere, tuttavia, è il prologo a imporre in termini radicali il contrasto tra Storia e natura sui cui l'intera opera è imperniata: qui lo stile *sachlich*, 'oggettivo' dell'autrice si cozza ulteriormente nel registro già quasi scientifico con cui in due pagine è narrata la preistoria geologica del luogo, una premessa fin troppo esplicita sull'insignificanza, nei tempi lunghi delle ere terrestri, del mondo civilizzato in cui si svolgerà la singolare polifonia del romanzo. Eccone un brano:

Quando, più o meno diciottomila anni fa, cominciarono a sciogliersi prima le lingue del ghiacciaio e poi, con l'ulteriore riscaldamento della Terra, tutte le sue propaggini rivolte a sud, esso lasciò solo pochi accumuli sul fondo dei crepacci, isole di ghiaccio, ghiaccio abbandonato: ghiaccio morto, verrà chiamato in seguito.

Staccato dal corpo di cui in origine faceva parte e imprigionato nei crepacci, quel ghiaccio cominciò a sgelare solo molto più tardi, circa tredicimila anni prima dell'inizio dell'era cristiana tornò allo stato liquido, si disperse nella terra, evaporò nell'aria e di nuovo ricadde come pioggia, dando avvio al ciclo dell'acqua tra cielo e terra. Dove non poté spingersi più in profondità perché il terreno era già saturo, si accumulò sullo strato di argilla azzurra e riprese a salire, lo specchio dell'acqua tagliò trasversalmente la terra scura e, solo all'interno del crepaccio, tornò a farsi visibile nella luminosità di un lago. (pp. 11-12)

Un simile scrupolo nel fondere poesia del racconto e registro scientifico forgia peraltro le pagine ricorrenti sul lavoro del giardiniere, a dimostrazione che qui, diversamente dall'uso meramente tematico che del linguaggio settoriale faceva Vanderbeke, la lingua è tutt'uno con la narrazione nel fare da cerniera tra natura e cultura, tra il corso perenne del *bios* da un lato e lo splendore e la miseria della storia umana dall'altro.

Allo stesso modo il secondo capitolo, dedicato al primo possidente del terreno e alle sue figlie – la più giovane delle quali impazzisce e si suicida nel lago, favorendo la vendita del terreno al proprietario che vi costruirà la casa –, è narrato con tratti fiabeschi

volti a restituirne il carattere ancora 'pre-storico', precedente cioè l'insediamento umano, e la lingua asseconda questo intento riportando con una sfilza di congiuntivi iussivi i riti e le superstizioni che accompagnano il matrimonio in una società rurale d'altri tempi. La componente popolare, del resto, si annunciava già nella terza citazione in epigrafe al testo, il proverbio arabo che recita «Quando la casa è finita, arriva la morte» e che si staglia come un'ombra di disincantata saggezza lungo l'itinerario storico incarnato dai vari personaggi. È quanto basta, d'altra parte, a indovinare fin da subito che è proprio la casa la vera, inconsueta protagonista del libro, questa presenza più umana degli uomini, arte e sopravvivenza in uno, animata da gesti e parole le cui tracce si conservano anche proprio grazie alla memoria di chi legge, componendo un po' alla volta, sì, una trama, una rete di relazioni, una vicenda sovraindividuale – ma non solo.

Il fatto è che il romanzo, pur così elaborato, si avvale comunque delle facoltà empatiche dell'autrice nel favorire la nostra immedesimazione con i personaggi, la cui rotondità scaturisce da un uso sapiente del discorso indiretto libero e, soprattutto, dal fatto che essi consistano soprattutto di esperienze trascorse e del ricordo di queste. Ed è proprio nel ricordo che pare annidarsi la loro 'casa' identitaria più incrollabile: sia che esso ingeneri sensi di colpa, come nell'architetto per aver esteso la proprietà acquistandone una parte sottocosto ai vicini ebrei costretti ad abbandonarla dopo le leggi razziali, o nella scrittrice che nell'esilio russo durante il nazismo rifiutò di aiutare una conoscente in cerca di nascondiglio, sia che in essi siano riposti segreti mai svelati, come accade alla moglie dell'architetto nascosta nell'armadio a muro durante l'occupazione russa. Sono storie di colpa e tradimento, che poco o nulla hanno di consolante e che si svelano come tali, come 'storie', non grazie all'artificio del *plot*, né in virtù di quel potenziale di significazione e compiutezza che la narrativa trae dalla morte del personaggio, ma grazie a quell'imperativo interno alla scrittura romanzesca che è la forma: la forza costruttiva che coinvolge lingua, composizione, temi e concezione dell'uomo dell'autore in un unico e sempre nuovo processo *poetico* orientato, molto più che alle esigenze espressive dello scrittore, a quelle dell'opera: a ciò che essa, una volta iniziata, mira a significare.

Erpenbeck, cioè, non avrebbe mai potuto accontentarsi di un impianto narrativo tradizionale, che pure, in linea teorica, le avrebbe permesso un diverso respiro epico e forse anche una maggiore

leggibilità. L'impressione è invece che abbia ascoltato l'opera nel suo farsi – la sua «primavoltità», per dirla con Bobi Bazlen –, conferendole via via l'architettura originale che la materia invocava unitamente alla tensione stilistica. E questo modo di procedere, in fin dei conti, non è tanto una 'terza via' della prosa narrativa, fra *story* e indugio, quanto la sola via in grado di rigenerarla.

MIGUEL GALLEGO ROCA

LA TRADIZIONE DEL POLIZIESCO E IL POLIZIESCO SENZA
TRADIZIONE: SULLE TRACCE DI RICARDO PIGLIA

1. Il genere poliziesco è stato definito come un racconto materialista ossessionato dai fatti e dal denaro. È di tradizione nordamericana e nasce con alcuni racconti di Edgar Allan Poe che, come sappiamo, visse la sua età adulta in costanti ristrettezze economiche. In Poe, tuttavia, il denaro non è ancora un rumore di fondo continuo; se fosse nato mezzo secolo più tardi avrebbe constatato che il genere poliziesco, oltrepassati i limiti secolari del gotico, si sarebbe rivelato per più di un secolo un vero affare per la letteratura: relativamente facile da tradurre e molto appetibile per imitatori e plagari. Si tratta di un prodotto dell'industria letteraria e cinematografica che sfrutta le passioni fin troppo umane di uomini e donne per il guadagno e il protagonismo di quell'eroe della professionalità che è il detective. Quest'ultimo lavora per chi lo paga e segue senza tentennamenti un codice deontologico retto dall'unico dio del *noir*: il denaro.

Questo articolo si sarebbe potuto intitolare *Il thriller della storia argentina secondo Ricardo Piglia*. Avrei dovuto parlare di come il romanziere, in questo caso Ricardo Piglia, è sempre un detective in grado di costruire un ritmo narrativo al fine di creare quel *thriller* su crimini e segreti che è la storia di un paese, di una famiglia o di un individuo. Non ho però voluto deludere con un titolo tanto azzeccato le aspettative dei lettori, giacché ho la sola pretesa di mettere ordine in alcune riflessioni sorte a partire dalla lettura dell'ultimo romanzo del maestro argentino, *Blanco nocturno* (Piglia 2011).

Piglia, che apre il cammino al romanzo del XXI secolo, fonda la sua concezione dell'arte sulla poetica del romanzo di Macedonio Fernández. Per Macedonio essa consiste soprattutto in una serie di domande sull'uso che si può fare di un romanzo. Per l'autore di

*Museo de la Novela de la Eterna*¹ sono tre: come si scrive un romanzo? Come lo si legge? E come può un romanzo farsi realtà? Per Piglia, Macedonio Fernández inverte la direzione delle grandi teorie del romanzo del XX secolo di Auerbach, Lukács e Bachtin: il romanzo aspira a costruire una non-realtà, ciò che deve avvenire, ciò che ancora non è. In questo senso, il romanzo è un metodo artistico per la conoscenza e si inquadra all'interno del pensiero utopico. Per Fernández, tuttavia, la trama, la *suspense* e i diversi stratagemmi narrativi sono componenti della poetica del romanzo, sebbene di quello che lui chiama il «romanzo brutto».

Macedonio Fernández distingue tra romanzi «brutti» e «belli». Il romanzo brutto è facile da leggere, realista, lineare, provvisto di *suspense* e di un finale; quello bello invece è il romanzo incoerente, inconcluso, disordinato, nel quale la trama è subordinata alla tecnica. Fernández immagina il romanzo utopico come una macchina della prosa che consente di raccontare tutti i futuri: è il misterioso oggetto artistico intitolato *Museo de la Novela*. Quasi un secolo più tardi Roberto Bolaño, che sogna come il suo predecessore un romanzo utopico, annuncia nella sua poesia l'idea di un «romanzo-neve», un romanzo che nel suo modo di accadere sembra un fenomeno naturale, un romanzo che attende un nuovo lettore:

I miei lavori letterari 10 aprile 1980. Ossessionato da gambe in camere da letto dove tutto è femminile persino io che assassino un'aria da casse e segugi mummificati. Non scrittura nella cadenza dei miei giorni senza soldi, né amore, né sguardi; solo confidenze camere da letto scure dove sono la calza di seta circondato da canarini e torce di luna. Tuttavia quando posso parlare dico scrivi cose divertenti qualcosa che interessi alla gente. Pianoforti astratti nelle imboscate del silenzio, il mio stesso mutismo che circonda la scrittura. Forse sono solo cieco, mentre approdo a un terminal dove «il mio talento» possa essere espresso dai frammenti combustibili il mio collo nel romanzo-neve.

Addentrarsi nella neve del romanzo, secondo Bolaño (2007), condurrebbe direttamente al romanzo utopico del XXI secolo.

Torniamo dunque a Macedonio, che fu maestro e amico di Borges e forse uno dei pensatori letterari più influenti dell'Argentina

¹ Fernández 1992.

del XX secolo. In quanto avanguardista della prosa e sognatore di un romanzo futuro, per Fernández è imprescindibile costruire un nuovo tipo di lettore. Nei romanzi di Ricardo Piglia compare in modo ricorrente la figura di Emilio Renzi, *alter ego* dell'autore: in *Respiración artificial* (1980)² è un giovane scrittore, mentre è un ricercatore, giornalista, detective e confidente di Sofía Belladona nella risoluzione del caso di *Blanco nocturno* (2010). Renzi è concepito come il progetto di un nuovo lettore. Nelle sue *Note su Macedonio in un Diario*, Emilio Renzi sembra avere compreso il piano di Macedonio:

Il pensiero negativo in Macedonio Fernández. Il nulla: tutte le varianti della negazione (paradossi, *nonsense*, antiromanzo, antirealismo). Soprattutto negatività linguistica: il piacere ermetico. L'idioletto, la lingua in codice e personale. Creazione di un nuovo linguaggio come massima utopia: scrivere in una lingua che non esiste. [...] «Una grammatica onirica», dice Renzi. «In questo somiglia a Gadda. L'oratoria creola come pastiche. La *payada*³ filosofica. Un chitarrista. Era», dice Renzi.

Piglia racconta che Macedonio aveva in mente di pubblicare un libro segreto, un libro che sarebbe stato pubblicato dopo la sua morte. Stabili anche la data, il 1980, e che sarebbe stato pubblicato sotto falso nome, con uno pseudonimo. Lo considerava «il capolavoro intenzionalmente sconosciuto», un'opera «cifrata e nascosta nel futuro come un indovinello posto alla storia». Senza dubbio la letteratura di Macedonio è ciò che un sociologo della letteratura potrebbe definire un'anomalia, ma è anche possibile che sia un genere in codice senza interlocutori nel suo tempo. Un emigrato polacco, dominato dal caso e dall'immatunità, sarà il suo primo interlocutore artistico:

Finché Witold Gombrowicz non arriva in Argentina si può dire che Macedonio non ha nessuno con cui parlare dell'arte di scrivere romanzi. *Transatlántico*, romanzo argentino, è già un romanzo macedoniano (per non parlare di *Ferdydurke*). A partire da Gombrowicz si può leggere Macedonio. O meglio, Gombrowicz permette di leggere Macedonio.

² Renzi 1990.

³ La *payada*, o *pallada*, è una forma d'improvvisazione orale, in rima e con l'accompagnamento della chitarra, tipica del Sudamerica, che può coinvolgere una o più persone; nel caso in cui i partecipanti alla *payada* siano più di uno, essa assume la forma di un dibattito poetico [N.d.T.].

Macedonio Fernández avrebbe voluto pubblicare *El Museo de la Novela de la Eterna* come romanzo d'appendice su *La Nación*. Una decisione che definisce molto bene la tensione del romanzo moderno tra utopia e popolarità. A proposito di quel progetto Piglia annota nel suo diario:

Movimento tipico dell'avanguardia: isolamento, rottura con il mercato e al contempo ambizione di entrare nei mezzi di comunicazione di massa. Studiare questa strategia (sempre fallita) significa comprendere la tensione interna della forma nel suo romanzo.

Poco più di un decennio dopo, nel prologo a *La invención de Morel* (1940)⁴ di Bioy Casares, Borges (2000²) traccia una vera e propria poetica della 'finzione' ed esprime le ragioni della sua diffidenza nei confronti del 'romanzo psicologico'. Ricorda che R.L. Stevenson si accorse che nel pubblico del suo tempo esisteva un disinteresse sempre maggiore per la trama e aumentava invece l'attenzione per un romanzo senza intreccio o con una trama «infinitesimale». Borges, che conosce bene le idee di Ortega y Gasset, se ne allontana per difendere il rigore di un romanzo di peripezie rispetto al «tipico romanzo "psicologico"». Nel suo costante intervento per la riorganizzazione di un canone letterario, egli avverte la mancanza nella tradizione ispanica di opere frutto di un'immaginazione ragionata:

Le finzioni di natura poliziesca – un altro genere tipico di questo secolo che non può inventare argomenti – raccontano fatti misteriosi che poi un fatto ragionevole giustifica e illustra. Adolfo Bioy Casares, in queste pagine, risolve felicemente un problema forse più difficile. Dispiega un'Odissea di prodigi che non sembrano ammettere altra chiave che l'allucinazione o il simbolo, e pienamente li decifra mediante un singolo postulato fantastico ma non soprannaturale.⁵

Il fatto interessante è che le idee di Borges sul racconto poliziesco vanno al di là del genere e si possono considerare come un'idea generale della letteratura. Come osserva Martha Barboza, Borges «usa' il poliziesco per costruire uno spazio nel quale il genere funzioni come tale e come un luogo dal quale leggere i suoi stessi testi e la letteratura argentina» (Barboza 2008). Il suo progetto è quello di fondare una nuova forma di leggere e scrivere,

⁴ Borges 2000².

⁵ Borges 2000², 19-20.

una nuova tradizione argentina che aspiri ad essere parte della letteratura mondiale e a resistere alla parodizzazione delle trame. Afferma Martha Barboza:

In questo senso, si può affermare che la letteratura poliziesca argentina si crea su questo supporto 'estraneo' e 'altro' dato dai classici inglesi e dai *thrillers* nordamericani. Questo, tuttavia, non impedisce che molti scrittori 'insistano' su una produzione nazionale del genere per mezzo di plagii, imitazioni e parodie. Una delle strategie utilizzate in questa ricerca è l'eliminazione o la parodizzazione del personaggio chiave ed essenziale del genere, il detective, pur mantenendo gli altri tratti caratteristici: enigmi, misteri, crimini, investigazioni, indizi.

Due anni dopo il prologo a *La invención de Morel*, Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares scrivono a quattro mani il romanzo *Seis problemas para Isidro Parodi* (1942),⁶ nel quale il detective protagonista ha nel proprio cognome la parola 'parodia', anche se con una lettera in meno. Parodi risolve casi dalla sua cella, non ha bisogno di esaminare il luogo del delitto. Le sue soluzioni sono congetture.

2. Viviamo nel tempo della finzione, della narrazione multiorganica che domina il XXI secolo, fondata su un'onnipotente cultura visiva che cresce ad ogni riciclaggio delle trame delle tradizioni letterarie. È la *fiction*, il duro impero della trama, ma anche del complotto, della cospirazione, giacché *plot* significa anche questo. L'ossessivo scorrere della narrazione, le implosioni ed esplosioni, sono una conseguenza della *suspense*, un mezzo che nel cinema produce l'effetto narrativo attorno al quale ruota tutta l'architettura della finzione. Questa è la conclusione a cui giunge François Truffaut nell'introduzione al libro-intervista che realizzò su Hitchcock:

Come regola generale le scene di suspense formano i *momenti privilegiati* di un film, quelli che la memoria trattiene. Ma guardando il lavoro di Hitchcock, ci si accorge che lungo tutta la sua carriera egli ha cercato di costruire film in cui ogni momento fosse un momento *privilegiato*. Film, come dice egli stesso, senza *buchi né macchie*.⁷

La trama si oppone a quello che possiamo chiamare 'carattere' del romanzo moderno. Per Henry James si tratta di un falso pro-

⁶ Borges, Bioy Casares 1996².

⁷ Truffaut 2002, 14.

blema. «Che cos'è il carattere se non la determinazione di un evento? Che cos'è l'evento se non l'illustrazione del carattere?», si chiede in *The Art of Fiction* (1884). La trama, pertanto, è una forma riconoscibile della finzione popolare, la soluzione di alcuni codici che spiegano quanto è accaduto realmente. Una trama logica presuppone un mondo che, sebbene non sia controllabile, può almeno essere conosciuto e spiegato, ed è perciò in grado di sviluppare un'estetica della compiutezza e dell'unità.

Torniamo in Argentina. Ernesto Sábato, in *Sobre héroes y tumbas* (1961),⁸ parla di «un certo tipo di finzioni attraverso le quali l'autore cerca di liberarsi da un'ossessione che non risulta chiara nemmeno a lui stesso». In una Buenos Aires labirintica, sotterranea, qualcuno sospetta una cospirazione che nessuna indagine poliziesca può chiarire, ma che attraversa i sogni e gli incubi dei personaggi. *Sobre héroes y tumbas* comincia con un articolo di cronaca nera pubblicato nel quotidiano «La Razón» di Buenos Aires nel 1955. L'articolo ammette come prova un altro rapporto, il «manoscritto di un paranoico», il noto «Rapporto sui ciechi», presentato come un «nuovo elemento di giudizio». Sulla base di questa premessa, il delirio intellettuale o raziocinio allucinato rappresenta la strada verso la spiegazione. In Sábato culminano due tradizioni del mistero urbano della capitale argentina, quella chiara e geometrica di Borges e quella caotica e allucinata di Roberto Arlt.

Rispondere all'esametro di Quintiliano, *Quis, quid, ubi, quibus auxiliis, cur, quomodo, quando?*, non significa necessariamente risolvere l'enigma. I formalisti russi si interessarono molto al racconto poliziesco. In Unione Sovietica, durante la Guerra Fredda, la scuola che studiava i romanzi polizieschi americani rimandava costantemente ai lavori formalisti, soprattutto alla *Teoria della prosa* di Šklovskij (1925). Tuttavia, il detentore del segreto non viene scoperto solo rispondendo alle domande di Quintiliano o vagliando le possibilità combinatorie che costituiscono lo stimolo per le narrotologie formaliste.

Il romanzo poliziesco, tanto quello poliziesco classico quanto il *noir*, è un racconto in cui l'autore e il lettore condividono, secondo Piglia, «il feticcio dell'intelligenza pura». In seguito arriverà il denaro e l'inseguimento del suo flusso occulto, a un punto tale che Piglia considera che al *noir* si deve applicare la lente brechtiana:

⁸ Sábato 1993.

Senza avere nulla di Brecht – salvo, forse, Hammett –, questi autori devono, credo, essere sottoposti a una lettura brechtiana. In questo senso c'è una frase che può costituire un punto di partenza per questa interpretazione: «Rapinare una banca è poca cosa al confronto di fondarne una», diceva Brecht, e in quest'affermazione c'è – se non mi sbaglio – la migliore definizione che conosca del *noir*.

Proprio questa frase di Brecht apre *Plata quemada* (1997),⁹ un romanzo basato su un fatto di cronaca nera che riguarda un gruppo di rapinatori che opera a metà degli anni sessanta a Buenos Aires e a Montevideo. Piglia, all'epoca, ebbe accesso a molto materiale riservato, fascicoli giudiziari e registrazioni segrete. La vicenda, infatti, coinvolgeva poliziotti corrotti e membri di bande criminali. Lavorò sulle testimonianze e i documenti e scrisse una prima versione che lasciò nel cassetto per trent'anni: «La distanza temporale mi aiutò a lavorare sulla storia come se fosse il racconto di un sogno». Piglia pone come primo requisito per la creazione romanzesca la distanza, l'allontanamento dall'attualità. Il detective si fa romanziere, e non il contrario, come succede di solito. Sapere la verità non è sufficiente, bisogna immaginarla.

In *Blanco nocturno* (2010), si racconta dell'omicidio di Tony Durán che, all'inizio degli anni settanta, giunge in un paese della provincia di Buenos Aires inseguendo le conturbanti sorelle Belladonna. Le sorelle sono implicate in uno strano labirinto di dinastie familiari che gravitano attorno al fratello, Luca, che ha concepito un progetto demenziale nella Pampa, un'utopica macchina ottica, simile a quella che troviamo nel *Romanzo della Eterna* di Macedonio Fernández. Siamo di nuovo alle prese con il carattere fantomatico del denaro e con la trama della storia argentina, la quale è sottoposta a tre filtri interpretativi: l'investigazione di Emilio Renzi, l'analisi dei fatti del commissario Croce, la conversazione frammentaria tra Renzi e Sofia Belladonna, aiutati da sniffate di cocaina:

Sofia aveva spesso constatato che la storia della sua famiglia era patrimonio di tutti nella zona – un racconto del mistero che l'intera popolazione conosceva e riraccontava ma senza mai riuscire a decifrarla completamente – e non si preoccupava delle varie versioni e alterazioni perché facevano parte del mito che lei e sua sorella, le Antigoni – o le Ifigie? – di quella leggenda, non avevano bisogno di chiarire – «abbassarsi a chiarirle», come diceva – ma adesso,

⁹ Piglia 2000.

in mezzo a quella confusione, dopo l'omicidio, era forse doveroso tentare di ricostruire – «o capire» – quello che era successo.¹⁰

Addentrando nel mistero, il veterano commissario Croce offre al lettore una chiave in più per appurare la verità: «La certezza non è una conoscenza, pensò, è la condizione della conoscenza». Per il commissario 'comprendere' è «passare dall'ordine cronologico dei fatti all'ordine logico degli eventi». «Non bisogna tentare di spiegare quello che è successo, occorre soltanto renderlo comprensibile. Per prima cosa devo capirlo io stesso». E cosa c'è di meglio che scrivere un romanzo per capirlo? Piglia non solo scrive romanzi, ma ogni suo romanzo è un intervento critico sulla storia e la teoria del romanzo moderno. Il personaggio di Luca Belladonna, l'illuminato fratello delle conturbanti sorelle Belladonna, è descritto come un romanziere della stirpe dei Macedonio:

Lo accusavano di essere irrealista, di non avere i piedi per terra. Ma lui era uno che pensava, l'immaginario non corrispondeva all'irreale. L'immaginario era il possibile, quello che non si è ancora realizzato, e in tale proiezione nel futuro c'era, al contempo, ciò che esiste e ciò che non esiste. Quei due poli si intercambiavano continuamente. E l'immaginario costituisce questo intercambio.¹¹

Luca Belladonna usa i suoi sogni come «anticipazioni ermetiche dell'avvenire, le parti discontinue di un oracolo»; in questo si oppone al metodo dell'intelligenza pura che si riflette nel feticcio dell'immaginazione. Luca Belladonna definisce così il suo metodo:

Perché noi lavoriamo con le metafore e le analogie, con il concetto di *uguale a*, con i mondi possibili, cerchiamo l'uguaglianza nella differenza assoluta del reale. Un ordine discontinuo, una forma perfetta. La conoscenza non è la rivelazione di una essenza occulta bensì un legame, una relazione, una somiglianza tra oggetti visibili.¹²

La realtà è che il *thriller* della storia non sempre si risolve grazie a un'intuizione o a un colpo di fortuna come nei romanzi polizieschi. Anzi, è raro che si risolva. Possiamo solo avvicinarci alla verità, farci un'idea di quanto sia potuto accadere, immaginare:

¹⁰ Piglia 2011, 46.

¹¹ Piglia 2011, 197.

¹² Piglia 2011, 205-206.

Isoliamo dei dati, ci soffermiamo su alcune scene, interroghiamo vari testimoni e avanziamo a tentoni. Più sei vicino al centro, più ti invischi nella ragnatela che non ha fine. I romanzi polizieschi risolvono elegantemente o in modo brutale i crimini perché i lettori rimangano tranquillizzati.¹³

Mano a mano che ci avventuriamo verso la fine del romanzo, tutto quello che è stato chiarito si rivela in realtà più oscuro, al punto che l'unica via d'uscita è un'investigazione senza fine, quello che Renzi chiama *la finzione paranoica*:

Tutti sono sospettati, tutti si sentono indagati. Il criminale non è più un individuo isolato, ma un groviglio che detiene il potere assoluto. Nessuno capisce cosa stia succedendo; le piste da seguire e le testimonianze sono contraddittorie e mantengono i sospetti nella confusione, come se cambiassero a ogni interpretazione.¹⁴

Luca Belladonna trascorre i giorni precedenti alla sua morte ad annotare i sogni e a dettare al segretario un rapporto. Nel suo alto stato di lucidità allucinata giunge a concepire il laboratorio della trama: una macchina per tessere tutti i complotti della storia, tutti i personaggi coinvolti nel complotto. Piglia, curiosamente, gli offre anche la possibilità di abbozzare una poetica della tradizione argentina:

Stavo pensando ai tessuti creoli. Filo, nodo, filo, croce e nodo, rosso, verde, filo e nodo, filo e nodo [...]. Ricordiamo quella strofa di Fierro: *È un telaio di sventure / ogni gaucho che lei vede*. La filatura e la tessitura ineluttabile del destino! Quel tessuto mette i brividi. Da qualche parte si tesse, e la nostra vita si dipana nella trama dei fili. Ah, se potessi tornare anche solo per un istante nel laboratorio dove c'erano tutti quei telai. L'immagine non dura che un attimo, perché subito dopo ricado nel sogno brutale della realtà. Ho un sacco di cose spaventose da raccontare.¹⁵

Come quasi sempre accade, l'etimologia è un sapere molto concreto e romanzesco.

Traduzione di Daniele Crivellari

¹³ Piglia 2011, 238.

¹⁴ Piglia 2011, 239.

¹⁵ Piglia 2011, 242-43.

Bibliografía

Barboza 2008

M. Barboza, *Novelas negras argentinas: entre lo propio y lo ajeno*, «Espéculo. Revista de estudios literarios», n° 38 (2008). (<http://www.ucm.es/info/especulo/numero38/negarge.html>).

Bolaño 2007

R. Bolaño, *La novela-nieve*, in *La Universidad Desconocida*, Anagrama, Barcelona 2007.

Borges 2000²

J. L. Borges, *Prólogo a La invención de Morel* (1940), in A. Bioy Casares, *La invención de la trama*, ed. di M. Pinchon Rivière, Tusquets, Barcelona 1991 [trad. it. *L'invenzione di Morel*, Bompiani, Milano 2000²].

Borges, Bioy Casares 1996²

J. L. Borges, A. Bioy Casares *Seis problemas para Isidro Parodi* (1942) [trad. it. *Sei problemi per don Isidro Parodi*, Editori Riuniti, Roma 1996²].

Fernández 1992

M. Fernández, *Museo del romanzo della Eterna (Primo romanzo bello)* [trad. it. *il melangolo*, Genova 1992].

Piglia 2000a

R. Piglia, *Notas sobre Macedonio en un Diario*, in *Formas breves*, Anagrama, Barcelona 2000.

Piglia 2000b

R. Piglia, *Plata quemada* (1997) [trad. it. *Soldi bruciati*, Guanda, Parma 2000].

Piglia 2001

R. Piglia, *Sobre el género policial*, in *Crítica y ficción* (1986), Anagrama, Barcelona 2001.

Piglia 2011

R. Piglia, *Blanco nocturno*, Anagrama, Barcelona 2010 [trad. it. *Bersaglio notturno*, Feltrinelli, Milano 2011].

Renzi 1990

E. Renzi, *Respirazione artificiale*, Milano, Serra e Riva, 1990

Sábato 1993

E. Sábato, in *Sobre héroes y tumbas* (1961) [trad. it. *Sopra eroi e tombe*, Editori Riuniti, Roma 1993].

Truffaut 2002

F. Truffaut, *El cine según Hitchcock* (1966), Alianza, Madrid 2010 [trad. it. *Il cinema secondo Hitchcock*, il Saggiatore, Milano 2002].

SILVIA ANNAVINI

“*DEPOIS DO MODERNISMO*”. AFFABULAZIONI, FINZIONI
E UCROKIE NEL ROMANZO PORTOGHESE CONTEMPORANEO

How could we have lived authentic lives?
How could we have failed to be grotesque?
Salman Rushdie, *The Moor's Last Sigh*

Se la Storia nel senso stretto di “conoscenza di quanto storicizzabile”, è l'orizzonte proprio dove meglio si percepisce cosa è o non è la realtà nazionale, la più sommaria autopsia della nostra storiografia rivela il prodigioso irrealismo dell'immagine che i portoghesi costruiscono di se stessi.¹

Con queste parole si apre un testo-chiave del dibattito post-rivoluzionario portoghese. *Il labirinto della saudade* pubblicato nel 1978 dal filosofo Eduardo Lourenço inaugura una riflessione che sarà centrale in Portogallo durante tutti gli anni Ottanta del Novecento. Da qualche decennio ormai la produzione letteraria successiva alla rivoluzione del 1974 costituisce un oggetto di studio molto frequentato dalla critica e dagli studi culturali di matrice lusitana. Di fatto, la rivoluzione apre un nuovo spazio culturale, la necessità di ricostruire un nuovo immaginario storico-collettivo. Nel corso di questi anni, il romanzo appare come il genere più adatto a registrare la rielaborazione storico-culturale della fine del salazarismo e, allo stesso tempo, l'esaurimento dell'esperienza coloniale africana. La Storia, che per secoli aveva rappresentato il fondamento e il piedistallo dell'immaginario mitologico portoghese, inizia a costituire non solo lo scenario, ma soprattutto il soggetto privilegiato della narrazione romanzesca: «history ceases to function as a mere background for the plot, providing dramatic or

¹ Lourenço 2006, 19.

aesthetic decorum»,² come ha giustamente affermato Helena Kauffman.

La riscrittura, la parodizzazione, l'intertestualità fornita dalla Storia e dalla tradizione rappresentano ovviamente elementi piuttosto ricorrenti nell'ambito della letteratura postmoderna³ in genere, ma acquisiscono un valore aggiunto se osservati dalla prospettiva di una tradizione storico-letteraria come quella portoghese che, prendendo in prestito ancora una volta le parole di Eduardo Lourenço, ha fondato la propria *iperidentità* sull'idea della scoperta. Il Portogallo si nutre sin dagli albori soprattutto di un'anima letteraria di natura epico-storiografica che trova nella sua tardiva apertura al romanzo prima una forma di libertà e di liberazione e poi di decostruzione e ricostruzione collettiva. In opposizione alla narrazione monolitica della storiografia, volta a fornire una parabola di predestinazione e mitizzazione, il romanzo – che, non a caso, gode di scarsa fortuna rispetto ad altri generi nel contesto della storia della letteratura portoghese – si configura come l'unico genere in grado di scardinare le fondamenta di un'identità mineralizzata per secoli nelle pastoie della narrazione storiografica. Il romanzo, genere antinormativo per eccellenza, è in grado, parafrasando Bachtin, di parodiare «gli altri generi (proprio in quanto generi), smascherandone la convenzionalità delle loro forme e del loro linguaggio, soppiantando alcuni generi e introducendone altri nella sua propria struttura, reinterpretandoli e riqualificandoli».⁴ Entrando nel campo del romanzo, la Storia diventa problematica, si apre al regno della possibilità, della provvisorietà e della verosimiglianza e, allo stesso tempo, recupera il proprio valore di narrazione, di atto enunciativo. La necessità e il potere della narrazione risultano particolarmente evidenti nella strutturazione della mag-

² Kaufman, Ornelas 1997, 146

³ «Truths claims of various origins, for example scientific, religious, and ethic ones, but also those having their roots in the literary tradition, are systematically destructed by rewritings. A highly productive strategy is the making strange of the familiar by rewriting particular genres which during a long literary tradition have built up a widely accepted and apparently reliable combination of artistic, moral, historical, and spatial truths. [...] In rewriting, historical anachronisms destruct well-delimited clusters of time, space and casuality in favor of signifying analogies which exceed chronological and spatial limits; the roles of perpetrator and judge are reversed, the traditional places of shelter and protected childhood appear to be filled with crime». Ibsch 1997, 266.

⁴ Bachtin 1997, 447.

gior parte dei romanzi pubblicati in Portogallo fra la fine degli anni Settanta e i primi anni Ottanta. Primo fra tutti, *Os cus de Judas* del 1979 (trad. it. 1996) di António Lobo Antunes che avvolge il romanzo nella spirale di un esasperato flusso di coscienza. Da questo romanzo in poi la trama evaporerà progressivamente dalla sua scrittura, la Storia costituirà un percorso logico sottinteso, una trama storica condivisa e allo stesso tempo irriducibilmente soggettiva, mimata da una lingua romanzesca dialogicamente amputata che celebra nell’alternanza di discordi flussi di coscienza un lirismo esasperato.

Parallelamente, in José Cardoso Pires lo svolgimento dell’intreccio romanzesco, come accade ad esempio in *A balada da praia dos cães* del 1982 (trad. it. 1985) segue l’andamento circolare del romanzo poliziesco, seppur complicato da un mai abbandonato esercizio del sospetto nei confronti della verità e dell’attendibilità, che creano nel lettore un continuo spaesamento, mettendo non soltanto in discussione qualunque pretesa di verità, ma producendo principalmente un effetto di straniamento derivante dall’ambiguità della rappresentazione fra Storia e finzione.

È nell’opera di José Saramago, però, che la Storia entra emblematicamente in collisione con la narrativa, con il potere demistificante del linguaggio romanzesco e con la sua capacità di minare i presupposti stessi della verità storica. Saramago torna esattamente alle fonti della storiografia portoghese, ne recupera gli stereotipi, ne mima ironicamente il linguaggio in una sapiente affabulazione metalinguistica mentre, contemporaneamente, ne smaschera l’attrazione retorica, costringendo il lettore a interrogarsi sui procedimenti retorico-narrativi che ne concorrono alla costruzione. Soprattutto nell’ambito della produzione saramaghiana degli anni Ottanta, l’istanza metastorica tocca tangenzialmente quella meta-narrativa rendendosi estremamente atta a offrire un modello assai rappresentativo della narrativa portoghese di questo periodo. Conseguentemente alla ricezione ingenerosa de *O Evangelho segundo Jesus Christo* (1991, trad. it. 1998) e in coincidenza dell’ultimo decennio del Novecento, l’esplorazione romanzesca verterà sull’analisi di un’umanità più estesa in cui apparirà più evidente all’interno dell’intreccio il ricorso all’agente apocalittico in un processo di *minuscolizzazione* in cui si fa sempre più angusto lo spazio riservato alla Storia.

Nel corso di una breve intervista incentrata sul futuro del romanzo, Antonio Tabucchi individua nell’eccentrica figura di Fer-

nando Pessoa la possibilità di una rigenerazione dalla morte del romanzo celebrata nel corso degli anni Sessanta del Novecento. Non solo, infatti, grazie all'abscissione delle sue numerose personalità eteronimiche Fernando Pessoa avrebbe dato vita a una serie di possibilità romanzesche (in fondo, Bernardo Soares aveva affermato: «Sono la scena viva sulla quale passano svariati attori che recitano svariati drammi»⁵) ma, soprattutto, sarebbe stato in grado di regalare nuove possibilità di vita al romanzo grazie ai presupposti della poesia: «Ha capito che quello che restava del romanzesco non era più l'intreccio ma la struttura, ha quindi eliminato l'intreccio».⁶ Questa affermazione risulta particolarmente significativa alla luce dell'unico romanzo scritto da Fernando Pessoa e attribuito all'eteronimo Bernardo Soares, *O Livro do Desassossego* e che, nonostante l'impostazione diaristica, dissolve completamente qualsiasi presupposto di consequenzialità cronologica. Tuttavia, come afferma e ribadisce Tabucchi nel breve romanzo *Requiem*, è da rintracciare nella poesia stessa – e, soprattutto in quella del Pessoa avanguardista – il punto di raccordo con il romanzo portoghese degli anni Ottanta. L'ossessione per la Storia e per la sua decostruzione si configura, di fatto, come un'eredità sostanziale delle avanguardie storiche, come del resto sostiene Habermas nel celeberrimo saggio *Modernity- An Incomplete Project*:

[...] the time consciousness articulated in avant-garde is not simply a-historical; it is directed against what might be called a *false normativity* in history. The modern, avant-garde spirit has sought to use the past in a different way; [...].⁷

Un approfondimento sulla fortuna di Fernando Pessoa come personaggio romanzesco non farebbe che avvalorare questi presupposti. Come dimostra il precedentemente citato *Requiem*, ma, soprattutto, *O ano da morte de Ricardo Reis* di José Saramago, il fantasma di Fernando Pessoa appare sistematicamente come immagine della pluralità, dell'intertestualità, del dubbio e della finzione e, soprattutto, della trans-temporalità, caratteristiche che ne fanno un'epitome del passaggio dal modernismo alla postmodernità. A tal proposito, la definizione di *depois do modernismo*, presa in prestito dal titolo di un'esposizione d'arte moderna che si tenne

⁵ Pessoa 2000, 85.

⁶ Gaglianone, Cassini 1995, 23.

⁷ Habermas 1985, 5.

a Lisbona nel 1983, è volta a mettere in evidenza un elemento cruciale del discorso postmoderno portoghese. In modo significativo, all'altezza degli anni Ottanta in Portogallo si parla ancora in termini di continuità nei confronti del modernismo senza eccessive enfasi su elementi di rottura. La spiegazione è in parte dovuta all'influsso lyotardiano sul dibattito postmoderno portoghese e che, in un certo qual modo, influisce sulle sorti del romanzo prodotto in questi anni e caratterizzato da un confronto serrato con la Storia, con la sua pretesa attendibilità, con i suoi presupposti traballanti e con un'eguaglianza straniante fra storiografia e romanzo. Proprio come affermerà il protagonista de *História do cerco de Lisboa* (1989, trad. it. 1990) «tutto quello che non è vita è letteratura». Questa equivalenza viene esemplificata dallo smascheramento dei procedimenti retorici usati dalla storiografia stessa e che risulterebbero equivalenti a quelli impiegati dalla narrativa di finzione. Come sostiene Hayden White, è precisamente dal punto di vista della trama e della sua costruzione (quello che definisce *emplotment*) che cade il presupposto di verità del genere storiografico.⁸ Le opere storiche in genere, secondo il critico americano, tendono a cedere alla retorica e alla struttura della narrazione «in the sense of a coherent and ordered representation of events or developments in sequential time».⁹ È proprio nella volontà di porre totalmente sotto accusa il criterio di attendibilità delle fonti storiografiche e contemporaneamente l'intenzione di sovvertire l'arco logico e cronologico dei fatti che il romanzo perturba la trama nel suo presupposto di parabola di senso. *História do cerco de Lisboa*, pubblicato in Portogallo nel 1989, mette in scena precisamente le anfibologie che intercorrono fra Storia e storia, il cortocircuito messo in atto dal loro reciproco interferire e che non fa che mettere in luce che quello che definiamo trama corrisponde a una necessità tutta umana di controllare il tempo. Saramago pone in contrasto, infatti, un tempo percepito come *kronos* (un tempo, cioè, che sfugge in modo irredimibile) ma anche come *kairos* (e quindi intessuto di significato in relazione alla sua finitudine). Citando le parole dello stesso protagonista del romanzo:

⁸ «[...] plot structures are purportedly projective and fictive, perhaps politically and ideologically motivated, constructs that “endow” inherently meaningless events with meaning and structure». White 1992, 17.

⁹ *Ibidem*.

[...] i luoghi comuni, le frasi fatte, le locuzioni trite, i preamboli obsoleti, le frasi da almanacco, i detti e i proverbi, tutto può apparire come una novità, è solo questione di saper maneggiare adeguatamente le parole che vi siano prima e dopo».¹⁰

Come afferma Frank Kermode a tal proposito, la trama con la sua parabola tutta volta verso la fine, risponde alla necessità di una costruzione temporale circoscritta e quindi 'rassicurante' ma anche naturalmente finzionale: «In every plot there is an escape from chronicity, and so, in some measure, a deviation from this norm of reality».¹¹

Si tratta dello stesso punto di vista del protagonista de *História do cerco de Lisboa*, Raimundo Silva, correttore di bozze alle prese con un resoconto storiografico dell'assedio di Lisbona. Alla presunta versione ufficiale, secondo cui i crociati si resero disponibili ad aiutare il futuro re portoghese Affonso Henriques a liberare la capitale dai mori portando, così, a termine la riconquista del territorio lusitano, il correttore oppone un no, un *deleatur* per la precisione. Da questa negazione prende vita una seconda narrazione. Il correttore diventa, a sua volta, autore di una contro-narrazione romanzesca. Si sovrappongono, in tal modo, due trame: quella della narrazione storiografica e quella narrativo-romanzesca in grado di mettere in discussione la fondatezza del supporto storiografico. La negazione sembra far mutare di segno non solo la logica della narrazione dei fatti ma anche e soprattutto il contenitore di questi eventi. Il 'non' di Raimundo Silva si configura come un'apertura al romanzesco che ha per sua natura uno statuto semanticamente ambiguo, contraddistinguendosi per una profonda natura polifonica. Il *deleatur* che appare profeticamente nell'*incipit* del romanzo ha una natura duplice: negando afferma e viceversa, è uno spiraglio verso la possibilità e la molteplicità, conferisce, non a caso, al correttore di bozze la possibilità di 'eteronimizzarsi' (termine certamente non casuale nella sua specificità pessoana). La volontà di problematizzare il genere storiografico facendolo cedere a quello che Bachtin definisce *criticismo di genere*, colloca la narrazione di Saramago in una dimensione temporale definibile come *ucronica*, rappresentando «una fantasia contro fattuale che produce delle alternative entro i confini della storia ufficiale».¹² Della carica oppositiva ti-

¹⁰ Saramago 2000, 5.

¹¹ Kermode 1967, 50.

¹² Wesseling 1997, 204.

pica del postmoderno, infatti, Saramago mantiene una serrata opposizione alla testualità della Storia, la volontà di insinuare perennemente il dubbio nei confronti della certezza che «ciò che è scritto diventa verità».¹³

Sarà, tuttavia, sufficiente prendere in esame *O ano da morte de Ricardo Reis* (trad. it. 2010), pubblicato da Saramago nel 1984, per poter rendere evidente la volontà di far scaturire la narrazione e, quindi la *fabula*, da quel tempo che abbiamo definito precedentemente come *kairos*, che ha un’accezione di crisi e allo stesso tempo sintetizza e sussume un momento carico di significato. La contro-narrazione si genera da un’altra deviazione dalla storia reale, ovvero dalla sopravvivenza di un eteronimo di Fernando Pessoa, Ricardo Reis, alla morte del suo creatore, avvenuta nel 1935. L’anno della morte di Ricardo Reis è, quindi, il 1936, anno paradossalmente mai reso noto, ma filtrato attraverso la retorica fascista dei giornali dell’epoca, la grandiosità della cinematografia del tempo ma soprattutto sottolineato da un continuo ricorso al metalinguaggio. Anche *O ano da morte de Ricardo Reis* si configura come un cedimento al romanzesco. L’eteronimo pessoano acquisisce consistenza umana così come la donna ispiratrice della sua poesia, Lidia, viene declassata dall’empireo delle muse delle sue odi oraziane e calata nei panni di una cameriera d’albergo.

Anche in questo romanzo, la trama viene volontariamente deviata dal suo naturale corso logico e, in un certo senso, allegorizzata dal libro che il protagonista porta sempre con sé, *The God of the Labyrinth*. Questo titolo lascia già presagire che è proprio la trama a costituire il labirinto di fronte al quale si trova Ricardo Reis in una sorta di tardiva parabola di formazione al romanzesco. In fondo, cosa può esserci di più paradigmatico e metanarrativo della rappresentazione della trama come labirinto, basti pensare a Borges, Pynchon, Bart, ecc. Ma, allo stesso tempo, per Saramago la trama è necessariamente labirintica:

Sono così i labirinti, hanno vie, traverse e vicoli ciechi, c’è chi dice che il modo più sicuro di uscirne è di continuare a camminare e girare sempre dallo stesso lato, ma questo, come siamo obbligati a sapere, è contrario alla natura umana.¹⁴

¹³ Saramago 1990, 384.

¹⁴ Saramago 1996, 76-77.

In tal senso, Saramago sembra soddisfare le aspettative esposte da Calvino nel celeberrimo saggio del 1962, *La sfida al labirinto* con il quale proponeva di disfarsi delle chiavi del labirinto e dedicarsi piuttosto a «definire l'atteggiamento migliore per trovare la via d'uscita, anche se questa via d'uscita non sarà altro che il passaggio da un labirinto all'altro».¹⁵ Sin dall'inizio, Ricardo Reis si mostra affascinato dall'immagine del labirinto che capiamo immediatamente essere connesso, dal suo punto di vista critico, ad una complicazione della trama:

Il tedio del viaggio e la suggestione del titolo lo avevano attratto, un labirinto con un dio, che dio sarà, che labirinto era, che dio labirintico, e alla fine si era rivelato un semplice romanzo poliziesco, una comune storia di delitto e indagine, l'assassino, la vittima, a meno che al contrario la vittima non preesista all'assassino, e infine il detective, tutti e tre complici della morte [...].¹⁶

Ricardo Reis si mostrerà insofferente nei confronti della linearità della trama poliziesca e nel corso di tutto il romanzo non riuscirà a leggere che qualche riga del libro in questione, puntualmente distratto dalle proprie congetture e fascinazioni che prendono vita da quelle stesse righe. Parallelamente, la percezione talvolta claustrofobica della città, triangolarmente circoscritta tra la statua di Camões, l'Adamastor e il mare, imponenti *topoi* della tradizione letteraria lusitana, rispecchia in un certo qual modo la volontà di fuggire dai tre punti cardinali di una trama già scritta, allegoria di una tradizione storico-epica stantia e polverosa sulla quale si regge, fra l'altro la finzione salazarista perpetrata esattamente durante gli anni in cui è collocata la narrazione. Il labirinto della trama è fortemente legato a Lisbona, vero generatore narrativo dei romanzi di questi anni e che rappresenta una vera 'trama geografica'. Ciò che accade non potrebbe accadere altrove. La trama de *L'anno della morte di Ricardo Reis* prende vita dallo sbarco del protagonista nella capitale portoghese e, significativamente, l'*incipit* e l'*explicit* del romanzo sembrano coincidere, rispecchiandosi reciprocamente nella citazione camoniana «qui il mare finisce e la terra comincia». Ma si tratta di un'illusione. L'*explicit*, infatti, varia impercettibilmente la frase che chiude il romanzo e che recita invece: «Qui, dove il mare è finito e la terra attende». È la terra, quindi, ad attendere la sua celebrazione, non più il mare, vero ed

¹⁵ Calvino 1980, 116.

¹⁶ Saramago 1996, 20.

unico interlocutore della Storia e unico generatore narrativo della tradizione epico-storiografica portoghese. Questa piccola variazione, però, ci dice molto anche sulla volontà di disattendere un finale coerentemente geometrico in cui la fine coinciderebbe puntualmente con l’inizio.

D’altra parte, con il suo ‘non’ Raimundo Silva non aveva soltanto aperto al romanzesco ma si era contemporaneamente situato entro i confini della metanarrativa. Al discorso monolitico della Storia – «Ha voluto il caso, o è stata piuttosto la fatalità, che in queste univoche parole fossero riunite in una sola riga, presentandosi così con la forza di un’iscrizione, sono come un distico, un’inappellabile sentenza»¹⁷ – non solo oppone il dubbio e la possibilità ma anche una problematizzazione dell’intreccio poiché «suonano anche come una provocazione, come se stessero dicendo ironicamente, «Fai di me un’altra cosa se sei capace».¹⁸ L’insofferenza nei confronti della Storia e della tradizione si equivalgono e la deviazione dell’intreccio da questo sviluppo necessario, ci ricorda Kermode parafrasando Hannah Arendt, fa sì che la Storia funzioni come sostituto fittizio dell’autorità e della tradizione, «a maker of concords between past, present and future, a provider of significance to mere chronicity».¹⁹

L’opera di Saramago è costantemente permeata da un elemento ideologico latente che agisce problematizzando la trama con lo scopo di generare nel lettore un’intelligenza polemica, un atteggiamento critico, quasi concordando con Jameson secondo il quale:

our satisfaction with the completeness of the plot is therefore a kind of satisfaction with society as well, which has through the very possibility of such an ordering of events revealed itself to be a coherent totality, and one with which, for the moment, the individual unit, the individual human life itself, is not a contradiction.²⁰

L’affabulazione romanzesca portata avanti dal narratore è volta a istigare nel lettore la necessità della revisione, di una rivalutazione costante delle verità precostituite, di cambiare, insomma, possibilmente la trama di quanto è stato già detto. Ne è già un sintomo l’epigrafe iniziale de *História do cerco de Lisboa*: «finché

¹⁷ Saramago 2000, 42.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Kermode 2000, 56.

²⁰ Jameson 1988, 9.

non raggiungi la verità, non potrai correggerla. Ma se non la correggi, non la raggiungerai». La Storia si piega quindi alla finzione, all'ordito del racconto per recuperare, attraverso la deviazione della trama, una molteplicità di senso e riscatto:

[...] le narrative che contano, si fanno tutti e tutte col dubbio, con un affermare reticente, soprattutto con l'inquietudine di sapere che nulla è vero e che bisogna fingere che lo sia, almeno per un po' finché non si possa resistere all'evidenza incancellabile del cambiamento, allora si passa al tempo già trascorso, poiché solo quello è veramente tempo, e si tenta di ricostruire il momento che non abbiamo saputo riconoscere, che trascorreva mentre ne ricostruivamo un altro, e così via, momento dopo momento, ogni romanzo consiste in questo, disperazione, tentativo frustrato che il passato non sia una cosa definitivamente perduta.²¹

La finzione si presenta, conseguentemente, come la condizione necessaria a rendere il tempo umano, l'unico presupposto della trama che dà al narratore l'illusione e la possibilità di rincorrere il tempo, di racchiuderlo in una parabola semantica provvisoria. Pur smascherando la natura completamente umana di tale illusorietà logico-cronologica, Saramago valorizza un aspetto non secondario di questo amalgama temporale, che, come afferma Ricoeuer, arricchisce l'esperienza del tempo quale lo percepiamo nel corso della vita ordinaria. Il romanzo non perde la propria innata propensione alla ricerca della conoscenza e, per l'appunto, è la sua ricerca e non il suo compimento che costituisce il vero scopo della narrazione (e, allo stesso tempo, della lettura). In tal senso, in una pagina de *O ano da morte de Ricardo Reis* si afferma che l'unico superstite alla fine della lettura di un romanzo è il lettore stesso. Parallelamente, l'*explicit* de *História do cerco de Lisboa* pone in questione lo stesso problema. Sarà utile, a tal proposito, citare le ultime righe di questo romanzo in cui il correttore di bozze volge al termine della propria narrazione che decide di concludere in modo inaspettato e logicamente incoerente:

Vuoi dirmi come termina, Con la morte del muezzin, E Mogueime e Ouroana che cosa gli è successo, Secondo me, Ouroana se ne tornerà in Galizia e Mogueime andrà con lei, e prima di partire troveranno a Lisbona un cane nascosto, che li accompagnerà nel viaggio, Perché pensi che debbano andarsene,

²¹ Saramago 2000, 50-51.

Non so, secondo la logica dovrebbero rimanere, Lascia perdere, rimaniamo noi.²²

Come lo stesso Saramago spiega in una pagina dei *Quaderni di Lanzarote*, al romanziere non resta che tornare a tre, quattro questioni umane – talvolta solo due, solo la vita e la morte non tanto per capire “da dove veniamo o dove stiamo andando” ma più che altro “che cosa siamo”. Quella che Saramago definisce «questione umana» costituisce molto spesso nei suoi romanzi una trama che si affianca alle due che si sovrappongono, ovvero, quella derivata dal discorso ufficiale dalla quale scaturisce la contro narrazione. La morte come anche l’amore, temi intrecciati e protagonisti indiscussi dei romanzi di José Saramago, rappresentano in un certo senso l’unica trama possibile.

Il breve dialogo finale sopracitato ci dice in fondo che pur frustrando le aspettative di senso del lettore, è il lettore che sopravvive a questa ricerca, alla finzione, tenendo viva la possibilità di una pluralità interpretativa. Come ha affermato Chvatik nella sua introduzione al mondo romanzesco di Kundera, «la creazione romanzesca non è un’operazione attuabile con elementi prefabbricati di intrecci, temi, e generi, è invece interrogazione, ricerca, scoperta, creazione di un nuovo senso nell’oscillazione tra “mondo vissuto” e mondo del senso».²³

Bibliografia

Bachtin 2000

M. Bachtin, *Estetica e letteratura*, Einaudi, Torino 2000.

Calvino 1980

I. Calvino, *La sfida al labirinto*, in I. Calvino, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Einaudi, Torino 1980, pp. 99-117.

Chvatik 2004

K. Chvatik, *Il mondo romanzesco di Milan Kundera*, Università degli Studi di Trento, Collana Labirinti, Dip. Scienze Filologiche e Storiche, Trento 2004.

²² Saramago 2000, 338.

²³ Chvatik 2004, 28.

Gaglianone, Cassini 1995

P. Gaglianone, M. Cassini, *Conversazione con Antonio Tabucchi. Dove va il romanzo?*, Nuova Omicron, Palermo 1995.

Habermas 1985

J. Habermas, *Modernity – An Incomplete Project*, in H. Foster, *The Ideologies of Theories*, Pluto Press, London 1985.

Ibsch 1997

E. Ibsch, *The Refutation of Truth Claims*, in H. Bertens, D. Fokkema *International Postmodernism: theory and literary practice*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam 1997, pp. 265-72.

Jameson 1988

F. Jameson, *Metacommentary*, in F. Jameson, *The Ideologies of Theory. Essays 1971-1986. The Syntax of History*, Vol. 2, Routledge, London 1988, pp- 3-16.

Kaufmann, Ornelas 1997

H. Kaufmann, J. Ornelas, *Postrevolutionary Portuguese Fiction* in H. Kaufmann, A. Klobucka, *After the Revolution. Twenty Years of Portuguese Literature, 1974-1994*, Bucknell University Press, Lewisburg 1997, pp. 145-67.

Kermode 2000

F. Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*, Oxford University Press, Oxford 2000.

Lourenço 2006

E. Lourenço, *Il labirinto della saudade. Portogallo come destino*, Diabasis, Reggio Emilia 2006.

Pessoa 2000

F. Pessoa, *Il libro dell'inquietudine di Bernardo Soares*, Feltrinelli, Milano 2000.

Saramago 1996

J. Saramago, *L'anno della morte di Ricardo Reis*, Einaudi, Torino 1996.

Saramago 2000

J. Saramago, *Storia dell'assedio di Lisbona*, Einaudi, Torino 2000.

Wesseling 1997

- E. Wesseling, *Historical Fiction: Utopia in History*, in J. Willem Bertens, H. Bertens, D. Fokkema, *International Postmodernism. Theory and Literary Practice*, ed. John Benjamins Publishing Company, Amsterdam 1997, pp. 203-12.

White 1992

- H. White, *Historical Emplotment and the Story of Truth*, in S. Friedlander, *Probing the Limits of Representation: Nazism and the “Final Solution”*, Harvard University Press, Cambridge (Mass) 1992, pp. 37-53.

ROBERTO FRANCAVILLA

COSTRUIRE DALL'INTERNO / PROCEDERE A SPIRALE.
SULLA NARRATIVA PORTOGHESE CONTEMPORANEA

Personalmente amo leggere i romanzi con la trama e lavorare su quelli senza. Mi occupo di letterature lusofone e dunque ho provato a ragionare sulla narrativa portoghese contemporanea e sul suo rapporto con la trama. Sono giunto a qualche conclusione, certamente non definitiva, che vi espongo.

A mio giudizio abbiamo due questioni legate alla trama: la prima è esterna al testo, ha a che vedere con la ricezione, con il lettore, con il piacere della lettura e a monte con i gradi di comprensione di un testo letterario da parte di quella figura olistica e definita a tutt'ondo che nel campo sociale della letteratura è, o dovrebbe essere, il lettore medio. La seconda è interna, ed è connessa – nulla di nuovo – all'argomento del tempo e di conseguenza al tema della morte.

Tenterò di mettere queste due questioni in rapporto con la letteratura portoghese contemporanea e di verificare con quali modalità vengono affrontate e rese centrali nelle loro opere dagli scrittori delle ultime generazioni.

Si parlerà più avanti di un autore portoghese, giovane, prolifico e assai dotato, Gonçalo M. Tavares, al quale devo la mia prima citazione: «La felicità umana è un meccanismo» (*A máquina de Joseph Walser*). Ma anche la trama è un meccanismo. La mia deduzione, o meglio constatazione, non è prodotta da nessun sillogismo forzato e consiste nel fatto che, fuor di dubbio, la trama produce felicità nel lettore. Il romanzo con la trama ci spalanca le porte di un universo euforico prodotto non dal testo in sé, beninteso, ma dal nostro rapporto con il testo; quello senza trama, disforico. Bisogna aggiungere che la letteratura portoghese – specie moderna – è di per sé connotata da un forte apparato disforico. Il

che vuol dire che un romanzo portoghese senza trama raddoppia le proporzioni di grigio depressivo. Impossibile, impostate queste premesse, non ravvisare ne *Il libro dell'inquietudine* di Bernardo Soares, semi-eteronimo di Fernando Pessoa, il canone novecentesco lusitano e di conseguenza il punto di partenza di questo percorso.

Molto schematicamente e con facile approssimazione: proviamo gratitudine, emozione o perfino paura quando sospettiamo che la nostra vita possa essere guidata da una trama che ci conduce lungo un cammino già segnato. In apparente contraddizione, se la trama è un destino, in essa proviamo l'illusione di essere demiurghi: dominiamo il presente, ricordiamo il passato, conosciamo il futuro. L'assenza di trama, al contrario, ci provoca panico da disordine, ma anche molti stimoli e molta poesia.

Harold Bloom, il quale ultimamente sembra, forse involontariamente, elaborare una specie di contrappunto ai romanzi più recenti di Philip Roth impostati, come è noto, sulla parabola discendente dell'esistenza (vecchiaia, malattia, morte), chiude l'ultima antologia da lui curata (dal titolo emblematico *Till I end my song*) e dedicata precisamente all'estremo punto di quella stessa parabola (la poesia dell'atto finale, del commiato dalla vita, del frangente in cui si intravede l'abisso), con il poeta di origine indiana Agha Shamid Ali (morto a 52 anni nel 2001) e con la sua *The veiled suite* soffermandosi proprio sull'esorcismo dell'ossessione della morte attraverso la letteratura. Esorcismo che avviene non solo grazie alla ripresa *ad infinitum* di una narrazione (dunque non solo secondo il modulo di Sherazade), ma anche attraverso il testo letterario in quanto corpo vitale dotato di ordine, dove è chiaramente identificabile lo sviluppo di una vicenda secondo i nostri canoni di ricezione e in cui il supporto di ogni possibile lettura metatestuale sia un valore aggiunto e non una condizione di base. Nel caso del romanzo: conosciamo la trama, sappiamo già "come va a finire", se morte c'è, è quella decisa dallo scrittore. Si ribadisce lo statuto dello scrittore demiurgo, dunque, il quale è in grado di vincere sul tempo e sulla morte, di creare lo sviluppo di una vicenda e, secondo il suo estro, di intervenire per modificarla alla stregua degli dei del mito oppure accostandosi, forse più semplicemente, a quegli autori di *feuilleton* che attendevano il responso del pubblico per decretare o meno la scomparsa di qualche loro personaggio.

Di sicuro la trama non è morta così come – nonostante Lyotard – non sono morti gli intellettuali e non è morto neppure il ro-

manzo (dice Tabucchi: «alcuni decenni or sono il funerale era stato fatto al romanzo, poi risorto: e qualche maligno osservò che i celebranti lo seppellivano perché non erano capaci di scriverlo»¹). L'esistenza e l'individuazione immediata della trama esalta la competenza del lettore e gli concede con chiarezza la produzione di senso implicita nell'atto della ricezione. In più, come ha ricordato Barthes, partecipa alla produzione di desiderio e di conseguenza all'erotismo della lettura che si realizza nell'aspirazione totalizzante a possedere il testo nella sua interezza, accogliendole le forme, l'interazione a livello psichico instaurata con il ricettore e, per l'appunto, la logica degli avvenimenti, la *fabula*, il *plot*. A proposito di tutto ciò, come è noto, Lacan suggerisce l'esistenza esplicita di un'erotica del testo. Questo aspetto, non senza una certa dose di ambiguità, si potrebbe racciardare a quella esortazione programmatica, che sembra ancora oggi fornire una possibile chiave di lettura del postmoderno, secondo la quale l'opera non dovrebbe essere affatto interpretata ma semplicemente capita. Torna in mente la celebre frase manifesto di Susan Sontag, cifra epocale di quella avversione dichiarata nei confronti del significato (e della sua tradizione) in nome di una 'nuova sensibilità': *In place of a hermeneutics of Art we need an erotics of Art*. E torna in mente – con un sottile disagio prodotto dall'ambiguità di cui prima, dalla giustapposizione di arsenali teorici così distanti – anche lo stesso Harold Bloom:

La lettura, se attiva e interessante, non è meno aggressiva del desiderio sessuale [...] Quando si legge si affronta se stessi e gli altri e in ciascun confronto si va in cerca di potere.²

A proposito di postmoderno e di letteratura portoghese, secondo l'opinione – largamente approvata – formulata pochi anni or sono da Ana Paula Arnaut, il romanzo portoghese postmoderno si innerva su un catalogo tutto sommato generazionale in cui spiccano alcuni nomi e alcune opere di riferimento dalle quali sembra impossibile prescindere: *A balada da praia dos cães* (*La ballata della spiaggia dei cani*, 1982) di José Cardoso Pires, romanzo costruito attorno a un *plot* di genere poliziesco in cui lo sfondo politico, a differenza de *O Delfim* (*Il Delfino*, su cui si tornerà più avanti) è

¹ Tabucchi 1998, 35.

² Bloom 1992, 35 (devo questa citazione all'introduzione di Andrea Cortellessa all'edizione Bur de *Il canone Occidentale*).

concreto, di immediata percezione e non affidato a uno sforzo interpretativo; *Manual de pintura e caligrafia* (*Manuale di pittura e calligrafia*, 1977) e *História do cerco de Lisboa* (*Storia dell'assedio di Lisbona*, 1989) di Saramago; *Amadeu* (1984) e *As batalhas do Caia* (1995) di Mário Cláudio; *A paixão do Conde de Fróis* (1986) e *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto* (1995) di Mário de Carvalho.

Arnaut sceglie volutamente un repertorio testuale in cui risalti il rapporto fra mimesi e metanarrativa (esemplare il *Manuale* di Saramago) nonché il definitivo allontanamento dalla Storia intesa secondo la tradizione del grande romanzo ottocentesco:

Já não se trata [...] de utilizar os grandes nomes e os grandes acontecimentos do passado com intuítos moralizantes, pedagógicos ou didáticos: trata-se, sim, e a cima de tudo, de o modalizar e de o parodiar (por vezes de o apresentar do avesso), no sentido de desmitificar a importância concedida a certos determinados episódios.³

Insistendo su questo utile progetto di catalogazione e periodizzazione, dovremo giocoforza ritornare alla data di inizio del postmoderno nel romanzo portoghese, che si inaugura nel 1968 con il già citato *Il Delfino* di José Cardoso Pires, vero e proprio spartiacque: è infatti opinione tutto sommato condivisa che a partire da quel momento, il romanzo in Portogallo non sarà più quello di prima tanto dal punto di vista formale quanto tematico, ideologico e perfino stilistico.⁴ Debuttero i paradigmi di un universo narrativo apparentemente nuovo: mistura di generi, polifonia, frammentazione narrativa, metanarrativa, ripresa parodistica della Storia, sovversioni latenti, implosione disordinata dei codici che, nella tradizione, stabiliscono 'il comportamento' della trama (specie nella narrativa di genere, di cui caso esemplare è il poliziesco). Ne *Il Delfino*, tuttavia, la trama funziona da guscio, da contenitore di una materia complessa e multiforme che deve essere interpretata soprattutto sul piano dell'allegoria politica. La storia è costruita nel luogo geometrico del dramma disegnato da morte e crimine.

³ Arnaut 2002, 21 («Non si tratta più [...] di utilizzare i grandi avvenimenti del passato con intento moralizzante, pedagogico o didattico; si tratta piuttosto, e soprattutto, di modellarlo e di parodiarlo – a volte presentandolo al contrario – in modo da smitizzare l'importanza attribuita a determinati episodi»). Trad. mia).

⁴ Cfr. *ibidem*.

L'enigma poliziesco, per l'appunto, corrisponde allo schema classico della ricerca che conduce, normalmente a partire da un cadavere e seguendo il filo (logico) dell'indagine attraverso supposizione e deduzione, al responsabile della morte. In Cardoso Pires, tuttavia, supposizioni e deduzioni si articolano in un labirinto di sentieri incrociati praticabili soltanto grazie alla complicità di un lettore partecipe: ogni svolta del circuito diegetico può elevarsi ad allegoria. Il crimine e soprattutto l'indagine che ne segue, nella linea di Dürrenmatt e Sciascia, rappresentano prima di tutto un discorso da decodificare e nel quale individuare, oltre alla vicenda umana che ne costituisce la causa, il segno di un'epoca, l'ombra della Storia, i codici secolari eppure corruttibili che regolano il rapporto fra Uomo e Potere.

Pur segmentata attraverso un'abile sovrapposizione di piani temporali in cui le analessi configurano l'andamento simbolicamente ciclico della narrazione, la trama de *Il Delfino* non prescinde dal procedimento classico della configurazione iniziale di un quadro di insieme: «l'assetto armonioso, eminentemente dialettico, del romanzo balzacchiano, il quale si apre su un discorso statico, lungamente sincronico, vasto concorso immobile di dati iniziali che è chiamato quadro»,⁵ così Roland Barthes. Certo, il quadro piresiano appare costellato di dettagli dall'ingombrante carico allegorico, seppure composto e dettagliato nella descrizione e tuttavia saldato, proprio attraverso il particolare simbolico (nella fattispecie la coda di una lucertola), alla scena finale al quale proprio la trama conduce inevitabilmente: l'implicita lettura politica accosta all'improvviso movimento del rettile immobile da secoli la prospettiva rivoluzionaria e, di conseguenza, la transizione di un Paese e di un intero popolo dalla dittatura alla democrazia.

Cardoso Pires (insieme ad Augusto Abelaira, Fernando Namora, Lídia Jorge) si colloca in una linea che Roxana Eminescu, ancora negli anni Ottanta (e riprendendo il filo esattamente dal 'punto della situazione' configurato una decina di anni prima da Álvaro Manuel Machado con *A novelística portuguesa contemporânea*), ha voluto definire dostoievskiana, ovvero rispettosa – fatte salve le sovversioni che si andranno a incasellare nell'archivio di un postmoderno *in fieri* – alla tradizione dello 'schema classico', sistemandola in concreta opposizione a una linea di ascendenza tol-

⁵ Barthes 1982, 143.

stoiana in cui verrebbero inclusi invece Agustina Bessa-Lúis e Nuno Bragança.⁶ A sparigliare questa utile ma assai schematica tassonomia hanno contribuito, con prove assai distanti fra loro nella forma, nella poetica e nell'intenzione, i romanzi di altri scrittori ormai assurti nel canone della narrativa del secondo Novecento portoghese. Fra questi, ad esempio, David Mourão-Ferreira, scrittore raffinato e dalle grandi qualità stilistiche, sicuramente attratto – perlomeno in parte – dalle suggestioni francesi del *nouveau roman*; Maria Gabriela Llansol, al contrario indifferente tanto alle sirene parigine quanto al neorealismo di matrice lusitana così radicato nella generazione a lei precedente, e invece assertiva promulgatrice di un ritorno al soggettivismo, alla narrazione in forma di diario, a una narrativa scomposta in pensieri contraddittori e caratterizzata da una certa frammentazione discorsiva. Tuttavia, è la definitiva affermazione di José Saramago e di António Lobo Antunes a segnare il vero punto di svolta e lo sgretolamento pressoché irreversibile della catalogazione di cui sopra.

Proprio in quegli anni Ottanta, la maggior parte della critica sottolineava polemicamente la mancanza di originalità nel romanzo portoghese: statico, addirittura ancorato alla stagione simbolista e decadentista, pervicacemente refrattario all'innovazione e sempre troppo sensibile al funesto richiamo dell'imitazione. Su «Letras & Letras», con impietosa ironia, si osservava che il romanzo 'nuovo' era ancora *Humus* di Raul Brandão (che era stato pubblicato negli anni Trenta!). Certo quella critica non considerava volutamente la stagione neorealista, archiviata come una risposta doverosa all'urgenza di una letteratura vincolata all'*engagement* e alla dimensione sociale e in cui era vistosamente latente ogni percezione del 'nuovo' (o, peggio, erano ancora una volta troppo ingombranti certe suggestioni imitative), né José Cardoso Pires, che rappresentava l'eccezione alla regola, né – per l'appunto – i due astri nascenti Saramago e Lobo Antunes, entrambi arrivati alla gloria (pubblico e critica unanimi) e alla canonizzazione proprio all'inizio di quel decennio e per i quali mancava dunque la necessaria prospettiva storica per ipotizzarne una possibile periodizzazione.

C'era stata, a dire il vero, una breve parentesi abbastanza omologata e ancora una volta dalla evidente matrice esogena eppure non priva di alcune eccellenti rivelazioni. Era coincisa con l'irra-

⁶ Cfr. Eminescu 1983.

di diazione del *nouveau roman* in Portogallo, ovvero una delle fonti ancora oggi più frequentate e riconosciute in quella linea immaginaria che dal romanzo modernista giunge a Lobo Antunes⁷ (e ai suoi epigoni⁸) via Esistenzialismo: assenza di trama e perfino di storia, sfuggevole individuazione dei personaggi (che sono quasi sempre deboli o eletti a paradigma, o ancora volutamente sovrapposti al narratore), alterazione sistematica di ogni orizzontalità cronologica, narrazione che procede per blocchi spesso autonomi e autoreferenziali dissolvendo ogni possibile linearità del *plot*. Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute e Michel Butor producono Almeida Faria e il suo notevole *Rumore bianco* (Don DeLillo sicuramente non l'avrà mai letto). Siamo nel 1962.

A parte poche eccezioni quali appunto Almeida Faria e Mário Dionísio ci troviamo però di fronte a un *collage* di precetti riproposti in chiave lusitana, l'applicazione di un manuale di istruzioni col miraggio parigino (nel modo in cui già a fine Ottocento, ma con grande genio, aveva operato il Realismo del romanzo di Eça de Queirós, che avidamente divorava Flaubert). Miraggio evocato dai lembi iberici di un Portogallo periferico e desolatamente autar-

⁷ Se buona parte della critica, anche accademica, per facilità e convenienza ha avallato una tassonomia del romanzo portoghese moderno e contemporaneo organizzata in linee, possiamo dire che la linea che a un certo punto interseca Lobo Antunes ha prodotto autentici mostri di imitazione. Alcuni di questi, assai goffi e programmaticamente nemici della trama, sono messi impietosamente alla berlina. Basterebbe l'esempio illuminante (e la conseguente esilarante stroncatura a opera di Pedro Mexia apparsa sul numero 92 di «Ler») rappresentato dal recente romanzo di Vitor Serpa, dal titolo banalmente pessoano *Tanta gente em mim* (*Tanta gente dentro di me*) il cui *incipit* affidato a un narratore maschile – che di per sé ha meritato grasse risate – è: «Doem-me horrivelmente os mamilos» («Mi dolgono orribilmente i capezzoli»).

⁸ Paradigmatica, in questa linea, è sicuramente l'opera forse più ambiziosa di José Luis Peixoto: *Cemitério de pianos*. Sicuramente un buon romanzo, sebbene prolisso e inciso da incastri spesso superflui. La struttura estremamente complessa si costruisce su un gioco continuo di anacronie che ne alterano sistematicamente la percezione temporale provocando nel lettore un senso di straniamento. A ciò si aggiunge l'oggettiva difficoltà nel rendere i fatti per la costante sovrapposizione delle voci narranti, che finiscono spesso per ricordare le vicende ad un unico monologo. Tuttavia, ad un certo punto, in *Cemitério de pianos* subentra la presenza assai ingombrante di Lobo Antunes: licenze apparentemente provocatorie ma tutto sommato poco originali (l'abuso fin troppo spavaldo di libertà nella punteggiatura e perfino nella sintassi) difficilmente si possono recepire senza che subentri il sospetto di un inutile meccanismo imitativo.

chico, quello dell'*orgogliosamente soli* di Salazar, degli intramontabili e anacronistici vagheggiamenti imperiali che sboccano in una guerra devastante, vera e propria cicatrice di un'intera generazione. Dato il contesto, appare forse sorprendente il fatto che, fra i fili conduttori di un possibile catalogo tematico, non sia *sempre* così rilevante l'intreccio con le contingenze della Storia e di conseguenza non *sempre* risulti immediato individuare il desiderio di sgretolare ogni saldatura al giogo del regime di Salazar, di superare il disastro della guerra coloniale ma anche di elaborare una riflessione intorno agli eventi oltre il *climax* euforico del 25 aprile⁹ e oltre i complessi frangenti della transizione alla libertà politica e alla democrazia.

Ma un trauma scaturito dalla Storia è sufficiente a provocare un radicale sovvertimento dell'arte? In altri termini: per un salto che non sia solo generazionale è necessario un trauma epocale? Gli anni che separano *Resurrezione*, ultimo romanzo di Tolstoj (1899) dall'*Ulisse* di Joyce (1922) sono gli stessi che passano fra *Libra* di Don DeLillo (1987) e *Libertà* di Jonathan Franzen (2010). Fra i primi due c'è una guerra mondiale e una sorta di svolta epistemologica, come direbbe Jameson, che investe i territori dell'arte e della letteratura; fra i secondi il crollo del muro di Berlino (e il conseguente sgretolamento del comunismo come politica nazionale) e delle Torri gemelle, eppure la materia e la forma del narrare proseguono nel segno di una salda e imperturbabile continuità.

Il romanzo portoghese per eccellenza dedicato al trauma della guerra coloniale è forse *Os cus de Judas (In culo al mondo)* di Lobo Antunes, pubblicato nel 1979 e seconda opera narrativa dello scrittore dopo *Memória do Elefante*. *In culo al mondo* appartiene a quella scarna serie di romanzi in grado di attribuire personalità e originalità a un'intera letteratura nazionale. Salutata immediatamente da pubblico e critica come un capolavoro, proietta il suo autore in quella dimensione internazionale, culminata con l'attribuzione del Premio Nobel a Saramago nel 1998, che così tanto mancava a un contesto culturale per lo più marginale – a discapito di un glorioso passato di 'centralità' ecumenica – come quello portoghese. Appena pubblicato in Francia, ad esempio, merita pro-

⁹ Il 25 aprile del 1974 il Portogallo, a seguito della cosiddetta "Rivoluzione dei Garofani" decreta la fine del regime tornando a essere un paese democratico.

fuse e favorevolissime critiche su «Le Monde» e su «Libération». Pierre Léglise-Costa lo definisce «opera-faro». L'editore Christian Bourgois accostandolo a un'altra opera di Lobo Antunes, *Fado Alessandrino*, afferma che si tratta dei più forti romanzi che lui abbia mai letto.

In cosa consiste la trama di *In culo al mondo*? Il lettore modello, con pertinenza, risponderebbe: di infanzia, di apprendistato, della guerra coloniale, del ritorno, della polarizzazione ideologica intorno alla critica al fascismo, dell'assurdità della guerra e della sua crudeltà, dell'aberrazione storica del colonialismo. Tuttavia, se al virtuale teorico del lettore modello si sostituirà la proiezione sociale del 'lettore medio' (altra figura olistica) e si insisterà con la domanda "di cosa parla il romanzo?" o "qual è la storia?", allora sorgeranno alcuni problemi. Anziché individuare una trama in quanto narrabilità logica, consequenziale, della storia, saremo piuttosto costretti a decifrare l'amplificazione, la dilatazione di un frammento appartenente a una trama che in qualche modo lo comprende. La linea antunesiana, e dunque la linea dell'assenza della trama, obbliga a un'oggettiva difficoltà di ricezione. Il discorso è implicito e si evince solo dalle congetture del narratore mediante una forma di discorso diretto occluso. Siamo invero assai lontani dall'erotica di Lacan. Tutt'altro: sul piano della lettura l'effetto immediato (e non solo immediato) è un'opprimente sensazione di angoscia.

A questo quadro poi, a complicare ulteriormente la situazione, si aggiunge l'ipotesi autobiografica, venatura centrale nella costruzione e nella strategia narrativa di Lobo Antunes. Nel caso de *In culo al mondo*, tenendo a vista le insidiose paludi dell'*autofiction*, converrà rilevare l'adesione fra la vicenda esistenziale dello scrittore e quella del suo io narrante (entrambi giovani medici radicati in un confortante e illusorio microcosmo piccolo borghese e precipitati improvvisamente dalla Storia nell'estrema abiezione della guerra nelle foreste dell'Angola). Il discorso si opacizza, l'identità soggettiva non 'si fa' nell'elaborazione della storia come vorrebbe Ricoeur, che insiste molto sulla funzione connettiva della trama in quanto elemento intelligibile e organico che governa, in ogni racconto, la successione degli eventi. Il fatto che sia proprio grazie alla trama che gli eventi entrano nella storia ci rimanda all'esemplare paradigma di Tomasevskij, attinto dal repertorio del formalismo russo: se un personaggio pianta un chiodo nel muro nel

primo atto, bisogna che lui stesso o qualcun altro ci si impicchi nel terzo.¹⁰

L'identità soggettiva, dunque, non si costruisce nelle connessioni di una trama, bensì nel ricorso sistematico alle congetture generate da una memoria sempre aleatoria prodotta dal flusso continuo della coscienza: il risultato è una *texture* di frammenti segmentata in elenchi scomposti e nel reiterato decentramento dei cronotopi attraverso l'utilizzo della divagazione. I segni dominanti, dunque, sono quelli dell'irregolarità, dell'incompiutezza, del frammento, dell'ipotesi.

La stessa ibridità congenita e le stesse lacune di trasparenza si ripropongono nell'ordinamento dei piani temporali. Se il prima e il dopo, pur con le analessi, le riprese e i rimandi del caso, seguissero una scansione cronologica alla maniera del romanzo ottocentesco (i connotati del tempo nelle trame di Flaubert, ad esempio, sono semplici: il vettore del tempo sembra trascinarsi con cedevolezza nello spazio), l'effetto angustiante sarebbe sicuramente diluito. La lettura dei due tempi, invece, è concomitante per allargamento semantico e per continue osmosi e incongruenze. Le stesse strategie vengono utilizzate da Lobo Antunes nella sua prova a seguire, il romanzo *As naus* (*Le navi*). Ancora una volta l'onirico caotico prende il sopravvento e non resta che decifrare a fatica la riformulazione del sogno nel tessuto narrativo restando come in equilibrio sul testo, e bendati.

Come accennavo all'inizio, nella narrativa portoghese il punto focale sembra essere rappresentato dal rapporto fra trama, tempo e Storia: e qui qualcosa si inceppa.

Ricorro all'analisi che Eco faceva di *Finnegans Wake* (per definizione testo dell'assenza della trama) plasmando il suo discorso critico proprio intorno al tema della reversibilità del tempo a partire dalle teorie dello scienziato americano Hans Reichenbach (*The direction of time*, del 1956). Secondo Eco, Joyce aveva sconvolto la lettura tradizionale della concatenazione logica degli eventi (come ne *I Promessi sposi*, un fatto A determina la concatenazione degli eventi B, C e D ecc.). Questo "sviluppo della trama" in *Finnegans Wake* precipita in una dimensione entropica nella quale, a seconda di come viene inteso un termine, cambia completamente la situazione prospettata nelle pagine precedenti.

¹⁰ Cfr. Brooks 2004.

Qualcosa di simile avviene – per ragioni che affondano nella dimensione dell'inconscio collettivo più che nella poetica individuale di uno scrittore – con il rapporto fra trama e scansione cronologica in una letteratura come quella portoghese tradizionalmente segnata da un tempo pre-parmenideo, in cui salvo (e solo in parte) in occasione delle parentesi romantica e realista, subentra e decide, imponendosi, il tempo del mito

Il “tempo portoghese della *saudade*”, infatti, non è collocato nella Storia, né corrisponde alla concezione del tempo che con Agostino (e in generale con il pensiero cristiano) si conforma ad una direzione lineare-progressiva: tempo come condizione della storia mondiale. Il “tempo portoghese della *saudade*” si riporta invece ad una dimensione pre-moderna, ovvero quella centrata sul mito, sulla ciclicità pagana e sulle speculazioni cosmogoniche, divinatorie: il tempo della ruota del destino nel quale ogni essere resuscita eternamente. Ad alimentare questa concezione nostalgica e fortemente evocativa del ‘grande ritorno’ partecipa il mito sebastianista, vero e proprio sottotesto che, a partire dalla sua elaborazione cinque e secentesca, ha alimentato una serie pressoché infinita di riscritture e di riferimenti intertestuali. Dom Sebastião, giovane erede della corona portoghese segna, con la disfatta marocchina di Alcácer-Quibir (1572) l'inizio dell'inesorabile declino lusitano: il mancato ritrovamento del suo corpo sul campo di battaglia, tuttavia, origina immediatamente le suggestioni di un mito messianico secondo il quale un giorno, in un'alba velata di nebbia, le navi dell'Infante riappariranno sulla foce del Tago per condurre l'Impero all'antico splendore.

L'annullamento di ogni adesione a un tempo kantiano, forma a priori dell'intuizione empirica (cui si riduce anche lo spazio), cioè la condizione soggettiva del molteplice sensibile, è esplicito nelle parole di João Medina:

[...] A forma portuguesa da esperança profética. Somos quando seremos, o Futuro esperado funda o Ser que há em nós, redescobre a nossa íntima e óptica Memória colectiva, transforma a História, que é tempo que se corrompe e passa, em *parusia*, que é ser absolutamente feito, absoluto, perfeito.¹¹

¹¹ Medina 1990, 229. («La forma portoghese della speranza profetica, Siamo quando saremo, il Futuro atteso fonda l'Essere che risiede in noi, riscopre la nostra íntima e óptica memoria collettiva, trasforma la Storia, che è tempo che si corrompe e passa, in *parusia*, che è essere assolutamente compiuto, assoluto, perfetto». Trad. mia).

Per questi motivi possiamo identificare nel tempo della *saudade* uno spazio affiancato ma mai incidente sul moto lineare della Storia: cronosofia e non cronologia.

La crudele gabbia ontologica del *somos quando seremos* («siamo quando saremo») di cui parla Medina è la cifra essenziale del rapporto tra Storia e memoria (in cui si nega con forza ogni possibile identificazione fra i due termini) e soprattutto fra presente e desiderio; è il cardine su cui si appoggia *Mensagem* di Fernando Pessoa; è l'orizzonte (nefasto, luminoso o semplicemente insondabile) che si osserva dal molo dell'*Ode marittima* di Álvaro de Campos, di Lobo Antunes (*In culo al mondo*), di Saramago (*L'anno della morte di Ricardo Reis*) e, più vicini a noi, di Gonçalo M. Tavares (*Viagem à Índia*).

La trama si accosta alla Storia, ne capta prima di tutto la struttura sequenziale in cui la progressione cronologica costituisce il vincolo saldissimo alla logica. Tuttavia, quando subentra la frammentazione della Storia in quanto episteme, in quanto narrazione degli eventi reali dell'uomo, il testo corre il rischio di assorbirne l'incongruenza e la casualità precipitando nel caos, nel senso dell'assurdo, palesando ulteriormente l'incompetenza del nostro sguardo. È la trama, allora, a partecipare alla costruzione di un mondo possibile, un simulacro prodotto per prima cosa dal processo di mimesi. È il carattere unitario e coerente del *mythos* (aristotelicamente sovrapponibile se non al concetto di trama sicuramente a quello di racconto) a opporsi alla frantumazione caotica del tempo reale. La connessione fra tempo e trama, fra tempo e racconto, ci riporta ancora a Ricoeur, il quale a proposito parla di «sintesi dell'eterogeneo» (l'operazione tentata dal romanzo moderno?)¹² e ci riporta alla narrativa postmoderna, con il suo rifiuto progettuale di unità nel nome di un mondo di epifaniche contingenze, privo di salde roccaforti ontologiche e nel quale, di conseguenza, i personaggi, come vagando in zone d'ombra beckettiane, si rivelano spesso inadeguati.

Chomsky (che a occhio e croce mi sembra schierato pro trama) ha accusato molti fautori della cosiddetta “rivoluzione postmoderna” – specie gli intellettuali di sinistra (categoria che, come ben sappiamo, presta il fianco per tradizione a ogni possibile strale) – di negare perfino l'esistenza dei fatti e di un “mondo di fatti”. Dunque, se la Storia è priva di fatti, come può la sua rappresenta-

¹² Cfr. Fusillo 2009.

zione costruirsi in trame? Tutto ciò mi pare tuttavia entrare in collisione con Benjamin, il quale fa guardare la Storia agli occhi dell'*Angelus Novus* di Klee. Come è noto, ciò che agli occhi degli umani appare come una catena di avvenimenti, agli occhi dell'angelo si configura invece come una catastrofe unica, assoluta: il tutto tragico (certo correva il 1940 e Benjamin era in fuga dai nazisti).

Detto ciò, e per concludere, qual è il rapporto con la trama negli scrittori appartenenti alla nuova generazione di scrittori portoghesi? Parlo, fra gli altri, di: Manuel Jorge Marmelo, José Riço Direitinho, José Luís Peixoto, Jacinto Lucas Pires (forse il meno debitore dei maestri citati), Gonçalo M. Tavares (tutti nati dopo la metà degli anni Sessanta); e ancora Inês Pedrosa, Filipa Melo, Valter Hugo Mãe, Mafalda Ivo Cruz, Pedro Rosa Mendes.

Il tentativo di definire una serie di possibili analogie fra le opere di questi autori si incaglierebbe immediatamente sull'ipotesi, di fatto assai labile, di un comune deposito tematico. Al contrario, un certo scollamento dal dato sociale e dal contesto portoghese *strictu sensu* e la lezione di maestri vicini nel tempo come Saramago e Lobo Antunes, presenze talvolta (specie nel secondo caso) fin troppo ingombranti, sembrano tracciare le coordinate di un territorio condiviso. Nell'ipotesi di una riflessione più ampia converrà intanto ricordare la scomparsa di gruppi e movimenti organici (fondamentali soprattutto a partire dal periodo delle avanguardie, spesso impostati nel nome dello sperimentalismo e attivi fino agli anni Settanta: i surrealisti, i neorealisti ecc.) oggi non più presenti nel concreto ma trasformati in riferimenti che ormai non implicano alcun tipo di aggregazione collettiva.

Nel 2008, all'interno di un convegno organizzato in memoria del critico portoghese Eduardo Prado Coelho, il Centre Culturel Calouste Gulbenkian di Parigi (appendice dell'omonima fondazione lisbonese) invitava a un confronto diretto sulla «Nuova letteratura portoghese» molti dei nomi sopracitati. Una testimonianza interessante ci viene offerta dalle parole di una scrittrice inclusa in questo catalogo: Mafalda Ivo Cruz. Qualche tempo fa, la scrittrice si candida all'ottenimento di una borsa presso un'istituzione che appoggia progetti di creazione artistica. L'istituzione la informa che, a tale scopo, deve presentare, a mo' di progetto, la trama del romanzo che ha intenzione di scrivere. L'autrice non ha ancora il romanzo in testa e accenna un abbozzo di *plot* che la obbliga – a causa della borsa – a una sorta di 'aderenza' alla proposta. La con-

seguenza, in termini di scrittura, è l'obbligo di un procedimento a spirale, partendo dall'interno, da un nucleo quasi imposto che a mano a mano finisce per diventare secondario rispetto alla spirale che vi si crea intorno.

Scrivere un romanzo, ricorda Mafalda Ivo Cruz, è come costruire un oggetto di cui si ignora tutto, come se si costruisse una barca che prende forma dall'esterno mentre a noi, che ci troviamo all'interno, non è dato captarne la forma. Eppure la stiamo realizzando. La storia si costruisce da sé, in modo armonico, a partire da un dato molto spesso autobiografico. A un critico che le fa notare quanto sia complessa la forma dei suoi romanzi, la Ivo Cruz risponde:

[...] c'est une sorte de spirale. Quand je commence je n'ai presque rien. Et alors je sai que tous les presque riens qui arrivent vont trouver une raison. C'est le subconscient qui structure, c'est une forme de rêve; ça a une structure de rêve, peut-être. Et j'ai appris à ne rien jeter de tout ce qui arrive, même si ça n'a aucun sens. Par la suite cela sera utile et même crucial. C'est comme ça que j'écris.¹³

Come è agevole notare, la latenza dichiarata di ogni progetto legato alla trama – scelta praticata da molti scrittori portoghesi contemporanei – non fa che confermare l'ipotesi di una solidissima linea lusitana della narrativa che procede con decisione dal *Libro dell'Inquietudine* di Pessoa.

Atteggiamento simile è quello di Inês Pedrosa, la quale dichiara in maniera a poco dire disinibita di avere pregiudizi nei confronti di autori di *best-sellers* come ad esempio Kundera, la cui lettura è stata rimandata di anni e anni solo perché tutti dicevano “bisogna leggere Kundera”. Il rifiuto della trama talvolta coincide con un atteggiamento snobistico verso le narrazioni di grande respiro, spesso accostate alla letteratura popolare, di successo ma – accusa che denota non di rado sottili forme di presunzione – di scarsa raffinatezza intellettuale. A un critico che anelava il ritorno alla trama, l'esistenza della trama nella narrativa portoghese, Inês Pedrosa ha risposto: «Allora lei detesterà sicuramente il mio ultimo romanzo poiché in esso non avviene nulla».¹⁴

Accanto a queste impostazioni decisamente evasive nei confronti di una coerenza narrativa che si costituisca a partire da un

¹³ Aa.Vv. (Mafalda Ivo Cruz), 2008, p. 77.

¹⁴ Cfr. *ibidem* (Inês Pedrosa),

plot, vi sono tuttavia altre voci che, pur non aderendo agli stilemi classici del romanzo classico, producono opere nelle quali è maggiormente evidente l'intenzionalità implicita nel testo, seppur negoziata con la realtà e con il tempo, e dove è più agevole cogliere i meccanismi attraverso i quali ci sforziamo di comprendere il mondo, l'uomo, la Storia. È il caso, ad esempio, di alcuni dei romanzi di Gonçalo M. Tavares (in particolare *Jerusalem, A máquina de Joseph Walsler, Aprender a rezar na era da técnica*). Sicuramente uno degli scrittori più dotati della sua generazione, Tavares elabora il suo tessuto narrativo innervandolo di incastri di grande spessore epistemologico (riflessioni di natura filosofica sulla scienza, sul rapporto fra Essere umano e Natura, sulla costruzione e la pratica del Potere nell'individuo) esplicitando, attraverso reiterate allusioni intertestuali, il suo debito nei confronti della tradizione mitteleuropea (soprattutto il Musil de *L'uomo senza qualità*): la trama costituisce allora una sorta di piano di organizzazione macro strutturale del testo narrativo da cui si dispiega un ventaglio di motivi raccordati, attraverso *excursus* intenzionali, a una progressione (anche cronologica) facilmente decifrabile, a un ordine lineare e credibile.

Bibliografia

Aa.Vv. 2008

La nouvelle littérature portugaise, Centre Culturel Calouste Gulbenkian, Paris 2008.

Arnaut 2002

A. P. Arnaut, *Pós-modernismo no Romance português contemporâneo*, Almedina, Coimbra 2002.

Barthes 1982

R. Barthes, *Da dove cominciare (Saggi critici)*, in *Il grado zero della scrittura*, Einaudi, Torino 1982.

Bertens 1993

H. Bertens, *The postmodern Weltanschauung and its relation to Modernism: an introductory survey*, in J. Natoli, L. Hutcheon eds., *The postmodern reader*, State University of New York Press, Albany 1993.

Bloom 1992

H. Bloom, *I vasi infranti*, Mucchi, Modena 1992.

Brooks 2004

P. Brooks, *Trame – Intenzionalità e progetto del discorso narrativo*, Einaudi, Torino 2004.

Eco 2003

U. Eco, *Le poetiche di Joyce*, Bompiani, Milano 2003.

Eminescu 1983

R. Eminescu, *Novas coordenadas no romance português*, ICALP, Lisboa 1983.

Fusillo 2009

M. Fusillo, *Estetica della Letteratura*, Il Mulino, Bologna 2009.

Medina 1990

J. Medina, *Fernando Pessoa e o Messias: sobre a visão messiânica de Pessoa e o seu ideário político*, in Aa.Vv., *Encontro Internacional do Centenário de Fernando Pessoa*, Secretaria do Estado da Cultura, Lisboa 1990.

Tabucchi 1998

A. Tabucchi, *La gastrite di Platone*, Sellerio, Palermo 1998.

POSTFAZIONE

IL MUSEO, LA CRITICA E LA TRAMA. PROSPETTIVE D'INDAGINE SULL'ORLO DELLA MODERNITÀ

1. *Esperienza romanzesca*

I saggi contenuti in questo libro hanno illustrato i diversi approcci al problema della trama nel romanzo contemporaneo. Se polemica c'è stata – e c'è stata, indubbiamente – essa è dovuta alla convinzione che accomuna, al di là delle differenze metodologiche e d'impostazione critica, gli autori dei diversi saggi: cioè che il romanzo non sia un passatempo, un 'prodotto' del mercato, un tassello nel *puzzle* dell'*entertainment*, ma che al contrario esso ancora oggi – e se dobbiamo credere ad alcuni critici, come Rizzante e Mazzoni, oggi ancor più di ieri – condensa in sé uno sguardo affatto peculiare sul mondo che permette al lettore di esplorare combinazioni di possibili di cui non ha fatto diretta esperienza. La perdita dell'esperienza non è un problema di questi ultimi decenni, infatti, ma una condizione propria della modernità che il tardo capitalismo ha semmai esasperato; e il romanzo è la forma che, meglio di ogni altra, reagisce a tale stato di cose. Ricordo ancora, nei giorni dell'invasione dell'Afghanistan, che il collettivo di cui facevo parte s'impegnava in un volantinaggio contro la «guerra imperialista» mentre il campo nomadi della mia città veniva sgomberato brutalmente senza che quasi nessuno, nemmeno tra noi, ne sapesse nulla. Oggi che l'esperienza è sempre più dematerializzata, ridotta a simulacro, oggi che l'informazione domina le nostre vite e siamo a conoscenza di eventi lontani prima e con più esattezza di quanto siamo informati sui fatti locali, situazione già registrata a suo tempo da W. Benjamin, il romanzo gioca un ruolo centrale, tanto più fondamentale quanto meno i fenomeni che determinano la nostra esistenza sono sensibili.

L'attacco frontale mosso più volte (non sempre) nel corso di queste pagine a un romanzo fatto di sola trama è pertanto un tentativo di rompere dei confini che, aumentata l'importanza di generi contigui, per posizione nell'immaginario e caratteristiche tecnico-formali, al romanzo, sembrano sorgere sempre più numerosi, vincolando il possibile romanzesco ad alcune modalità espressive. Si può inoltre sottolineare che la possibilità romanzesca sembra ridursi progressivamente a possibilità tematica, non più formale; la libertà del lettore sta nel scegliere il libro in base all'argomento o ai personaggi, come se la verità e il senso di un'opera fossero contenuti esclusivamente nei significati manifesti. L'invenzione, la fantasia romanzesca sembrano tutte qui. Questo stato di cose riduce le possibilità che ha il romanzo di esplorare il radicalmente diverso. «Scrivi di ciò che sai», il vecchio adagio del romanziere, s'intende sempre più in senso letterale – le donne parlano di donne, gli ispanici parlano di ispanici, gli italiani cresciuti negli anni Ottanta parlano di *Drive-in* e il romanzesco diviene puro *décor* per una realtà che è esprimibile in un grado zero, quello della cronaca. Ciò, dal punto di vista dell'arte romanzesca, avviene a causa della compressione delle possibilità espressive in una *koiné* formale, globale, il cui modello è il *best seller*.¹

2. Una storia complessa

Negli ultimi decenni abbiamo infatti assistito all'avvento di forme narrative non verbali – penso al cinematografo e soprattutto alla *fiction* televisiva – che in qualche modo entrano in concorrenza con il romanzo: non solo perché essi gli sottraggono pubblico, e non solo il pubblico che consuma opere di puro intrattenimento, *lowbrow*, ma anche il pubblico colto, quello che più concorre a creare il gusto di un'epoca, ma soprattutto perché tali forme, data la pervasività del *medium* televisivo nella nostra società, riescono a condizionare il campo culturale imponendo le proprie strutture narrative a scapito di altre. Così sembra riprendere vita «il soggetto estetico kantiano, che prende per qualità estetica ciò che in effetti è una deliziosa coordinazione dei suoi propri poteri, che proietta in un cieco universo meccanico una figura di unità

¹ Cfr. Calabrese 2005.

idealizzata, il quale è in effetti il narcisista infantile della fase dello specchio lacaniana».²

Così se molti scrittori, anche di quelli che vogliono *contare*, ricorrono a strutture narrative molto chiuse, legate a quello che Rizzante chiama il principio epico del romanzo (la *story*) e fortemente orientate nello spazio e nel tempo, ciò avviene perché interferiscono con l'immaginazione romanzesca altre immaginazioni, altre modalità espressive. In primo luogo l'idea di *saga*: relegata per anni alla letteratura di genere, essa sta riscoprendo una seconda giovinezza grazie al successo delle trilogie cinematografiche e delle serie televisive, dalle quali mutua la sostanziale linearità e la tendenziale chiusura del mondo d'invenzione, che è davvero un *piccolo mondo*,³ anzi spesso un mondo claustrofobico, basato sulla figura retorica della ripetizione di strutture narrative su temi e situazioni diversi (mentre, almeno fino agli anni Ottanta-Novanta, il romanzo sembrava più interessato alla variazione sul tema). Ma si potrebbe pensare anche all'influenza del documentario cinematografico e delle inchieste televisive (in Italia: *Report* o forse ancor di più *Blu notte*) sulla *non fiction*; o a quella del *reality show* sulla narrativa romanzesca (*Troppi paradisi*) e di denuncia (*Gomorra*). Del resto, come si è detto sopra, cinema e televisione fanno parte della vita quotidiana della maggioranza delle persone e concorrono alla costruzione dell'immaginario estetico e pertanto anche dello spazio artistico.

Al contempo, però, nelle forme contigue si diffonde sempre più l'esigenza di costruire sistemi narrativi complessi non solo per numero di sottotrame, personaggi o misteri e colpi di scena, ma complessi nell'accezione che il termine assume per biologi, fisici o sociologi: sistemi dinamici composti da molti sistemi, con molteplici relazioni all'interno di ogni sistema e tra diversi sistemi, la cui strutturazione è difficilmente prevedibile. Così la saga televisiva acquista uno spessore romanzesco (l'affresco storico di *Mad Men* o quello sociale di *The Wire*); il documentario e la *docu-fiction* si fanno *mock-documentary*, riconoscendo la propria struttura narrativa e, implicitamente, il potere dell'invenzione come critica e azione sul mondo (*Bôrat* almeno quanto *Death of a President*); mentre la poetica della «presa diretta» e del *biopic* subisce, proprio nel *medium* che le è più congeniale, un ribaltamento in *fiction* che

² Eagleton 1988, 331-332.

³ Eco 1990.

permette una più estesa produzione di senso (*Gomorra* di M. Garrone o *Il divo*). Dunque un percorso complesso quello della trama fra cinema, televisione e romanzo, che non si lascia ricondurre a fattori in ultima istanza determinanti di qualsivoglia natura e la cui analisi richiede diversi tipi di competenze. Complessità a parte, però, è impossibile non rilevare la scomparsa, o almeno la diminuita produttività, di strategie compositive che si appoggiano su altri pilastri, in particolare quelli più elaborati e meno lineari.

3. I critici e i becchini del romanzo

La reazione può essere quella, un po' scomposta, di chi grida alla morte della forma e si straccia le vesti. La morte del romanzo (cui la morte della forma equivale) è stata gridata più volte ai quattro venti, dai numerosi 'becchini del romanzo' di cui sembra che l'accademia non possa fare a meno. Oggi potrebbe venire la tentazione di ripetere questo gesto, oggi più di ieri perché accanto al romanzo si sviluppano forme elaborate, come *autofiction* o *non fiction* o *docudrama* o qualsiasi altro aggeggiamento insolito che attraversa una libreria. Ma, ci ricorda Rizzante sulle orme di Bachtin, il romanzo è sempre stato un genere ibrido, «una forma integrale in grado di inglobare le altre forme»: ⁴ ogni nuovo genere arricchisce e modifica lo stato di cose; solo vecchi professori incarogniti in un ideale estetico rimasto fermo agli anni Cinquanta (dell'Ottocento o del Novecento: non c'è differenza) possono starnazzare «Oh mio dio!» davanti alle nuove forme che avanzano; di converso solo giovani studiosi incarogniti nell'evitare il loro destino da *travet* possono osannare qualunque idiozia che abbia la parvenza di novità.

Oppure si può analizzare lo stato delle cose senza pregiudizi (il che non vuol dire, e gli interventi delle pagine passate sono lì a ricordarcelo, senza senso critico: non mera descrizione dello stato di cose, non pavida accettazione di una realtà che si esalta indistintamente per spirito cerchiobottista) e cercare di capire cosa di quello che il passato del romanzo ci ha lasciato merita di essere conservato e tenuto in vita per chi ne avrà bisogno un giorno. Quest'intento, che è militante nel senso più nobile del termine, ed è tanto più militante quanto più scava nel passato, è essenziale in una

⁴ Rizzante 2012b, 16.

società che sta mutando, lenta e inesorabile, il suo sistema di valori, in uno spazio letterario che muta a sua volta attraverso movimenti invisibili che Benjamin paragonava a quelli delle placche tettoniche.⁵

4. *Le due modernità*

Da qualunque punto la si guardi, infatti – dalla prospettiva storica o da quella tipologica, attraverso i capolavori o la peggior paccottiglia *à la page* –, la questione rimane la stessa: la spinta moderna alla novità che ha mosso compulsivamente gli scrittori,⁶ una spinta che ha trovato la sua apoteosi nella logica dell'avanguardia,⁷ secondo la quale non si può scrivere come si scriveva vent'anni fa,⁸ sembra esaurirsi lentamente. Il ruolo del postmodernismo, il quale ha preso forma nello spazio contraddittorio di un tentativo d'innovazione attraverso il riciclo di forme passate, non può essere qui oggetto di discussione; né lo sarà il parallelo tra la c.d. "fine delle ideologie", in particolare quelle che teorizzavano un progresso inarrestabile ancorché non lineare, leggi l'ideologia socialista. Ci si limita a constatare che la novità come categoria assiologica, metro di giudizio e gusto, è un'espressione della modernità tanto quanto il romanzo: nasce e si sviluppa insieme alle forme capitaliste, e l'esaurimento di quella in ambito artistico forse si lega al declino, materiale se non ancora ideologico, di queste, cioè del modo di produzione cui è legata.

Nondimeno la modernità non è solo isterica distruzione del vecchio: è anche tradizione, cernita attenta, catalogazione forse, ma guidata da principi sovraindividuali – chiamateli 'estetici', 'ideologici', come volete – che mal si conciliano con l'epoca individualista di cui sopra.⁹ Il compito del critico è organico a questa seconda natura del moderno: solo la perdita di prestigio delle strutture di senso che la critica sottende può spiegare perché oggi l'attività critica è considerata con disprezzo ortopedia artistica, normalizzazione della fantasia. (Per la verità: solo la perdita di prestigio, ma

⁵ Benjamin 1936, 252.

⁶ Cfr. Jameson 2002.

⁷ Cfr. Calinescu 1987.

⁸ Robbe-Grillet 1963, 10.

⁹ Cfr. almeno Habermas 1981.

ci hanno messo del loro anche le due categorie, opposte e speculari, dei «critici, personaggi austeri, militanti severi» pronti a mangiarsi qualsiasi polpetta tirata loro dal mercato, e dei saggisti *wannabe* i quali, privi di ogni forma d'ironia, desiderano solo occuparsi dell'Arte e ripetono con Gozzano «non concedo mi si parli | quando parlo con le Stelle»). Ecco allora che l'opzione di cui sopra è essenziale: non *archeologia*, recupero di una preistoria, ma organizzazione di un percorso nella storia, quasi allestimento museale – e il museo, ricordiamolo, non è mero deposito, ma viva persistenza del passato nell'oggi. L'attività museale della critica segnala organizza recupera quanto sembrava perso nella nebbia del tempo; ci ricorda sempre le origini delle opere e, dunque, anche le nostre; riporta alla presenza ciò che si era dimenticato e così ci permette di ripensarlo, riadattarlo, riciclarlo.

5. *Elenco delle cose da fare*

Una volta messo in piedi, il museo non può limitarsi ad aprire negli orari stabiliti e assicurarsi che nessuno tocchi gli oggetti esposti. Esso deve crescere, trasformarsi, arricchirsi. Dunque piace concludere questo libro con un'apertura, un'idea per una nuova ala. Nelle righe che seguono si illustrano alcuni temi che la futura riflessione sull'arte della trama dovrà prendere in considerazione. Perché al di là delle smanie decostruttivo-filologiche, che mirano a portare alla luce la genealogia dei termini frammentandone il significato, la trama è un insieme coerente di stratagemmi che strutturano un testo coordinandone l'architettura e la storia, la forma e il contenuto, che: fa parte dell'orizzonte d'attesa del lettore; è presente come elemento strutturale anche in testi che hanno altri principi strutturanti;¹⁰ determina un percorso di lettura che è essenziale alla costruzione del senso (Kermode: «Quando non si può sentire il tempo come successione, la fine non ha più alcun effetto»)¹¹; si può porre l'accento ora sull'intreccio ora sulla *fabula*, osservare soltanto la *story*, discutere il *récit*, ma il principio narrativo cui queste cose rispondono è, nell'arte del romanzo – arte come pratica – sempre lo stesso.

¹⁰ Mazzoni 2011 sottolinea che «l'uccisione del romanzesco», di cui il principio della trama fa parte, «è sempre incompleta» (p. 296).

¹¹ Kermode 1967, 139.

Innanzitutto sarà necessario continuare a studiare la trama come elemento peculiare del testo narrativo all'interno delle riflessioni di semantica modale:¹² il mondo possibile della *fiction* si distingue, oltre che per altri tratti, per il suo avere un percorso al suo interno, perché in esso non vi è ordine logico, categorizzazione aristotelica, né mero ordine crono-logico, successione *sequenziale*, cronachismo, forma minimale quant'altre mai, e piuttosto si riscontra un disordine programmatico. La pertinenza della categoria di «mondo possibile», mutuata dalla logica, a opere narrative è strettamente legata a tale analisi. Se per alcuni autori, come Doležel, l'antica opposizione tra personaggio e trama viene meno nello studio dei mondi possibili in quanto essa è sostituita da un concetto che racchiude entrambi, quello di azione,¹³ non si può sottovalutare che il mondo d'invenzione è centrato intorno a quel vettore in uno spazio multidimensionale che è la somma delle singole azioni (o eventi). Il senso della narrazione deriva dal percorso, mobile, instabile, sempre pronto ad essere sovvertito, che il lettore compie attraverso il testo.

Un secondo aspetto che richiederà attenzione riguarda la composizione di macrostrutture a partire da unità narrative: racconti che si aggregano in forma-libro, nella tradizione modernista (*Go Down, Moses* e *Winesburg, Ohio* sono due declinazioni di questa modalità narrativa), oggi ripresa da molti autori tra cui ricordo soltanto *La frontiera di cristallo* di C. Fuentes (1996) e *L'ubicazione del bene* di G. Falco (2009); ma anche romanzi che si aggregano in ur-romanzi (qui l'esempio per eccellenza è il Bolaño di 2666, 2004); nonché produzioni romanzesche che l'autore caratterizza con una rete di rimandi incrociati, interni a tale produzione, che danno consistenza al mondo d'invenzione, lo prolungano al di fuori dello spazio del singolo testo e creano una risonanza di senso simile per effetto a quella prodotta dalle isotopie all'interno della singola opera¹⁴ – e qui penso non al ciclo coeso e chiuso, *Il signore degli anelli*, né a quello convintamente biografico che Updike mette in piedi con *Rabbit*, ma a quello labilmente intrecciato che Faulkner compone con i suoi libri ambientati nella contea di Yoknapatwpha, nonché al modello della *Commedia umana*. Si tratta di una modalità espressiva che riprende una tradizione antica,

¹² Cfr. almeno Pavel 1986, Eco 1990, Ronen 1994 e Doležel 1998.

¹³ Doležel 1998, 31-38, 57-77.

¹⁴ Cfr. Pagnini 1974 e l'elaborazione di Corti 1976, 125-130.

rivitalizzata negli ultimi anni da numerosi contributi letterari di alto livello, ma che si diffonde anche all'interno di un *medium* solitamente refrattario alla complessità narrativa come quello televisivo, come dimostra l'esempio di *The Wire* (2002-2008).

D'interesse sarà anche il travaso del principio compositivo della giustapposizione di materiali eterogenei mantenuti nella loro specificità (l'intervista, il lacerto d'atto giudiziario, il breve commento, l'articolo di giornale) in una forma di confine come il *non fiction novel*, specie quello italiano che si caratterizza per maggiore elaborazione formale rispetto ai cugini (soprattutto) americani.¹⁵ E bisognerà capire se e come distinguere tale forma da quella che Rizzante chiama «saggio romanzesco», che caratterizza gli scrittori recenti più interessati alla composizione, alla trama come *non-story*, alcuni dei quali (Bolaño, Fuentes) sono già stati richiamati al punto precedente, cui si devono aggiungere Sebald, Kundera, Goytisolo.¹⁶

6. *La critica oltre Narciso*

Bisognerà infine considerare il legame tra le strutture di senso che governano la nostra epoca e le forme artistiche dominanti, approfondendo la riflessione sulla modernità fatta fin qui. Viviamo in ciò che Lakis Proguidis chiama «il regno di Narciso»¹⁷ e Charles Taylor «società espressivista»:¹⁸ un mondo composto di monadi, ognuna della quale vive nella propria bolla di valori assoluti e non negoziabili, incapace di aggregazione e ostile ai tentativi di sintesi. In quest'ottica la predilezione per trame lineari riproduce e amplifica l'interesse intrinseco che proviamo per ogni forma di vita individuale – nella cui ricerca, singolare e idiosincratia, della felicità vediamo riflettersi la nostra, e ci sentiamo legittimati a proseguirla –: l'elaborazione formale potrebbe in tal senso considerarsi superflua e anzi pernicioso al tipo di fruizione qui delineato, poiché rielabora il modello minimo della nostra percezione della vita, la freccia del tempo che scorre inesorabilmente verso la fine. Rielaborare questo modello, questo realismo ingenuo su cui si fondano

¹⁵ Cfr. Donnarumma 2011.

¹⁶ Cfr. Rizzante 2012b, 18.

¹⁷ Proguidis 2012, 114.

¹⁸ Cfr. Taylor 1989, 451-476, 505-519, 563-586.

le nostre percezioni irriflesse, significherebbe uscire da sé, sovrapporre a un centro d'interesse un altro, sostituire il fenomenico-eventuale con lo storico, e storico-critico: lo scopo del romanzo, direi, più o meno da quando è nato, ma anche la violazione di un tabù, l'unico vero tabù della nostra epoca. Siamo tornati al punto: morte del romanzo? Semmai sua estrema mutazione, possibilità espressiva anch'essa recuperata dal passato – stavolta remoto ed extra-romanzesco, forse popolare o epico, certo possibilità concreta e produttiva entrata con forza nello spazio letterario.

Un'altra conseguenza del nostro vivere in un'epoca di monadi è la pluralità di posizioni, artistiche come politiche, che hanno diritto di parola nello spazio pubblico. In tal senso si potrebbe pensare che si è giunti a una condizione di vera fine della storia, perché ogni idea, ogni forma artistica, ha pari diritti di cittadinanza, e di conseguenza il giudizio di valore – inteso qui non come mero giudizio di gusto soggettivo, né tantomeno come opzione normativa che mira all'ortopedia artistica – diviene anch'esso residuo di un'epoca passata, intollerabile prevaricazione della libertà individuale ed espressione della violenza sulle 'soggettività' ('classi' no, 'classi' è *demodé*) subalterne, 'minori' o marginali. Proprio in un contesto simile, credo, l'operazione che il Seminario internazionale sul romanzo e l'Osservatorio sul romanzo contemporaneo hanno portato avanti con questo volume diviene essenziale perché propongono un percorso storico che dà l'idea delle proporzioni artistiche e riflette la rete delle possibilità romanzesche in tutta la sua complessità.

Così diversi segnali che ci giungono da varie parti del mondo (la 'scoperta' di Bolaño in anni recenti da parte di critica e pubblico, le prove romanzesche di Adam Thirlwell, l'imprevedibile 'svolta' comico-rothiana compiuta da Ian McEwan con *Solar* o, per restare in Italia, la stratificazione temporale di *Piove all'insù* e la rappresentazione suburbana come spazio del sempreuguale di *L'ubicazione del bene*) sono altrettanti tentativi romanzeschi per uscire dal *mainstream* che è il vero oggetto polemico del libro che avete letto, e non semplicemente singolarità narrative in mezzo ad altre singolarità, perché possono fare sistema all'interno della riflessione sul romanzo. La critica, anche quella del presente, non può essere che storicizzazione e giudizio di valore, e non può che partire da qui.

CARLO TIRINANZI DE MEDICI

Bibliografia

Benjamin 1936

W. Benjamin, *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows*; trad. it. *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikola Leskov*, in Id., *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1962.

Calabrese 2005

S. Calabrese, *www.letteratura.global. Il romanzo dopo il postmoderno*, Einaudi, Torino 2005.

Calinescu 1987

M. Calinescu, *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Duke UP, Durham 1987²,

Corti 1976

M. Corti, *Principi della comunicazione letteraria. Introduzione alla semiotica della letteratura*, Bompiani, Milano 1976.

Doležel 1998

L. Doležel, *Heterocosmica*; trad. it. *Heterocosmica*, Bompiani, Milano 1999.

Donnarumma 2011

R. Donnarumma, *Ipermodernità. Ipotesi per un congedo dal postmoderno*, «Allegoria», n. 64 (2011).

Eagleton 1988

T. Eagleton, *The Ideology of Aesthetics*, «Poetics Today», n. 2, vol. 9 (1988), pp. 327-338.

Eco 1990

U. Eco, *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano 1990.

Habermas 1981

J. Habermas, *Modernity Versus Postmodernity* [aka *Modernity: an Incomplete Project*, NdA], «New German Critique», n. 22 (Winter 1981), pp. 3-14.

Jameson 2002

F. Jameson, *A Singular Modernity. Essay on the Ontology of the Present*; trad. it. *Una modernità singolare. Saggio sull'ontologia del presente*, Sansoni, Milano 2003.

Kermode 1967

F. Kermode, *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*; trad. it. *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, Sansoni, Milano 2004.

Mazzoni 2011

G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Il Mulino, Bologna 2011.

Pagnini 1974

M. Pagnini, *Il sonetto A Zacinto. Saggio teorico e critico sulla polivalenza funzionale dell'opera poetica*, «Strumenti critici», 23 (1974), pp. 41-64.

Pavel 1986

Th. Pavel, *Fictional Worlds*; trad. it. *Mondi d'invenzione*, Einaudi, Torino 1992.

Proguidis 2012

L. Proguidis, *L'anima numerica. L'uomo senza qualità di R. Musil*, in Rizzante 2012a, pp. 95-130

Rizzante 2012a

M. Rizzante (a cura di), *Scuola del mondo. Nove saggi sul romanzo del XX secolo*, Quodlibet, Macerata 2012.

Rizzante 2012b

M. Rizzante, *Introduzione*, in Rizzante 2012a, pp. 9-20.

Robbe-Grillet 1963

A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Éditions de minuit, Paris 1963.

Ronen 1994

R. Ronen, *Possible Worlds in Literary Theory*, Cambridge UP, Cambridge 1994.

Taylor 1989

Ch. Taylor, *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*; trad. it. *Radici dell'io. La costruzione dell'identità moderna*, Feltrinelli, Milano 1993.

NOTE BIO-BIBLIOGRAFICHE

SILVIA ANNAVINI si è laureata in filologia moderna presso l'Università degli Studi di Siena e ha conseguito un dottorato di ricerca in Studi Letterari, Linguistici e Filologici con una specializzazione in letterature comparate e studi culturali presso l'Università di Trento con una tesi dal titolo *Intertextuality and Intratextuality in the Pessoaan Epic: Mensagem*. È stata *visiting lecturer* di lingua e letteratura italiana presso l'Università di Delhi. Si è occupata soprattutto di letteratura italiana, angloamericana, portoghese e brasiliana. Ha iniziato recentemente a occuparsi di letteratura indiana contemporanea di lingua inglese e collabora mensilmente con la rivista «L'Indice» come corrispondente letteraria da New Delhi.

DARIA BIAGI ha studiato Lettere Moderne a Bologna e Francoforte, laureandosi con una tesi sulla scrittrice tedesca Terèzia Mora. È stata *visiting researcher* presso le Università di Reading e Londra (UCL) ed è attualmente dottoranda in Letterature Compare all'Università di Trento.

SIMONA CARRETTA (Bari, 1981) vive tra Bari, Trento e Parigi. Nel 2005 si è laureata in Teoria della Letteratura presso l'Università degli Studi di Bari. Ha svolto un dottorato di Letterature Compare in cotutela tra l'Università degli Studi di Trento e l'Université Sorbonne - Paris IV, durante il quale ha lavorato a una tesi sul tema della *Variazione su tema come principio compositivo nel romanzo del Novecento*. È membro del CRLC (Centre de Recherche en Littérature Comparée dell'Università Sorbonne) e, dal 2011, cultrice della materia in Letteratura italiana contemporanea presso l'Università di Trento. A Parigi, ha seguito i seminari di letteratura comparata e letteratura francese di Pierre Brunel e Antoine Compagnon e, nel 2010, ha ideato e diretto presso l'Université Sorbonne - Paris IV il seminario di ricerca dal titolo *Le*

propre du roman. Y a-t-il une connaissance spécifiquement romanesque? Suoi saggi critici, prevalentemente incentrati sulle forme e le poetiche del romanzo contemporaneo italiano e francese, sono apparsi su riviste universitarie specializzate e sulla rivista online «Zibaldoni e altre meraviglie». Già relatrice a diversi convegni in Italia e in Francia, nel marzo 2012 ha partecipato al convegno intitolato *La mémoire du roman*, organizzato dall'équipe di ricerca TSAR ("Travaux sur les arts du roman") dell'Università McGill di Montréal.

GIANNI CELATI (Sondrio, 1937), narratore, traduttore di opere letterarie di autori capitali, da Swift a Céline, da Stendhal a Conrad, da Melville a Jack London, da Mark Twain a Michaux, da William Gerhardie a Roland Barthes. Tra i fondatori della rivista «Il Semplice» (1996-1997), ha esordito con *Comiche* (1970), presentato da Italo Calvino, pubblicando in seguito *Le avventure di Guizzardi* (1972, 1994), il saggio *Finzioni occidentali* (1975, 1986, 2001), *La banda dei sospiri* (1976, 1998), *Lunario del paradiso* (1978, 1996), *Narratori delle pianure* (1985, 1998), *Quattro novelle sulle apparenze* (1986, 1996), *La farsa dei tre clandestini. Un adattamento dai Marx Brothers* (1987), *Verso la foce* (1990, 1992), *Parlamenti Buffi* (1990), *L'Orlando innamorato raccontato in prosa* (1994), *Recita dell'attore Vecchiatto nel teatro di Rio Saliceto* (1996), *Avventure in Africa* (1998, 2000), *Cinema naturale* (2001, 2003), *Fata Morgana* (2005), *Vite di pascolanti* (2006), *Costumi degli italiani, vol. 1: un eroe moderno* (2008), *Costumi degli italiani, vol. 2: Il benessere arriva in casa Pucci* (2008), *Sonetti del Badalucco nell'Italia odierna* (2010), *Conversazioni del vento volatore* (2011), *Passar la vita a Diol Kadd. Diari 2003-2006* (2011). Ha curato con Daniele Benati l'antologia *Storie di solitari americani* (2006) e l'edizione definitiva di *Alice disambientata* (2007, prima edizione 1978). È autore documentari: *Strada provinciale delle anime* (1991), *Il mondo di Luigi Ghirri* (1998) e *Visioni di case che crollano* (2002) e *Dioll Kadd* (2011). L'editore Einaudi sta per pubblicare la sua nuova traduzione dell'*Ulysses* di Joyce.

ROBERTO FRANCAVILLA è professore associato di Letteratura e cultura portoghese e brasiliana al Dipartimento di Lingue e Culture Moderne presso la Scuola in Scienze umanistiche dell'Università degli Studi di Genova. Collabora con l'Universidade Estadual (UNESP) di San Paolo. Già ricercatore borsista della Fundação

Gulbenkian, dell'Instituto Camões e professore all'Università di Siena, ha pubblicato volumi e articoli su Gil Vicente (di cui ha curato un'edizione del *Pianto di Maria Parda*), sulla Picaresca, su Fernando Pessoa, su José Cardoso Pires, sul Modernismo brasiliano, sulle letterature africane e sugli studi postcoloniali. È fra i curatori del progetto della Commissione Europea *Les relations Europe-Afrique*. È traduttore e critico letterario. Di recente ha curato il volume *Voci dal margine. La letteratura di ghetto, favela, frontiera* (Artemide).

ANDREA INGLESE (1967) vive a Parigi. Ha pubblicato il saggio di teoria del romanzo *L'eroe segreto. Il personaggio nella modernità dalla confessione al solipsismo* (2003), i libri di poesia *Prove d'inconsistenza*, in *VI Quaderno italiano* (Marcos y Marcos, 1998), *Inventari* (Zona, 2001), *Colonne d'aveugles* (Le Clou Dans Le Fer, 2007), *La distrazione* (Luca Sossella, 2008; premio Montano 2009), le raccolte di prose *Prati / Pelouses* (La Camera Verde, 2007) in parte confluite nel volume collettivo *Prosa in prosa* (Le Lettere, 2009), *Quando Kubrick inventò la fantascienza. 4 capricci su 2001* (La Camera Verde, 2011) e *Commiato da Andromeda* (Valigie Rosse, 2011; premio Ciampi). La raccolta di saggi *La confusione è ancella della menzogna* è apparsa nel 2012 presso l'editore digitale Quintadecipertina. È uno dei fondatori del blog letterario *Nazioneindiana* ed è redattore di *GAMMM*. È nel comitato di redazione di "alfabeta2".

WALTER NARDON, nato a Zurigo nel 1970, vive a Cembra. Si è laureato in Lettere Moderne e ha conseguito il titolo di Dottore di ricerca in Narratività e Letterature comparate. Ha scritto racconti e saggi apparsi su varie riviste cartacee e on line. Nel 2009 è uscito il suo libro di racconti *Il ritardo* (Quiedit, Verona) e nel 2007 il saggio *La parte e l'intero. L'eredità del romanzo in Gianni Celati e Milan Kundera* (Università degli Studi di Trento, Trento). Assegnista di ricerca e più volte professore a contratto di Letteratura Italiana contemporanea presso l'Università di Trento, è uno dei coordinatori del *Seminario Internazionale sul Romanzo* fin dalla prima edizione. Con Massimo Rizzante e Stefano Zangrando ha curato i volumi, *La poesia della prosa* (Università degli Studi di Trento, Trento 2011), *Al di là del genere* (Università degli Studi di Trento, Trento 2010), *Finzione e documento nel romanzo* (Università di Studi di Trento, Trento 2008) e *La scoperta del romanzo*

(Metauro, Pesaro 2005). È redattore della rivista on line «Zibaldoni e altre meraviglie». Abilitato all'insegnamento sia in Lettere, sia in Storia e Filosofia, docente di ruolo in un Liceo, attualmente lavora presso l'Università degli Studi di Trento.

LAKIS PROGUIDIS è nato a Volos, in Grecia, nel 1947 e vive a Parigi. Critico letterario e saggista, ha fondato nel 1993 la rivista letteraria «L'Atelier du Roman» e ha pubblicato *Un écrivain malgré la critique. Essai sur l'oeuvre de Witold Gombrowicz*, Gallimard, Paris 1989; *La conquête du roman. De Papadiamantis à Boccace*, Les Belles Lettres, Paris 1997, *De l'autre côté du brouillard. Essai sur le roman français contemporain*, Nota bene, Montréal 2002; *Guerres et roman*, Flammarion, Paris 2005 (con Michel Déon).

MASSIMO RIZZANTE (1963) ha studiato a Urbino, Leuven, Nijmegen, Klagenfurt, Parigi, Granada. È poeta, saggista, prosatore e traduttore. Ha fatto parte dal 1992 al 1997 del "Seminario sul Romanzo Europeo" diretto da Milan Kundera a Parigi. Dal 1993 al 1996 è stato redattore della rivista letteraria «Baldus». Dal 1994 è redattore della rivista «L'Atelier du roman». Nel 1999 ha pubblicato la raccolta di poesie *Lettere d'amore e altre rovine* (Prefazione di S. Richterová), Biblioteca cominiana; dal 2004 dirige la collana «Biblioteca di poesia» che ha al suo attivo le antologie in italiano di Jan Skácel, Haroldo De Campos, Tadeusz Rózewicz, José Ángel Valente, Jean-Jacques Viton, Gabriel Ferrater; nel 2005 ha tradotto *Il sipario* di M. Kundera, Adelphi; nel 2007 è uscita la sua seconda raccolta di poesie, *Nessuno*, Manni (Postfazione di P. Král), e la raccolta di saggi sul romanzo del XX secolo, *L'albero*, Marsilio (Presentazione di M. Kundera); nel 2008 ha tradotto e curato O. V. de L. Milosz, *Sinfonia di novembre e altre poesie* (Adelphi); nel 2009 ha tradotto *Un incontro* di M. Kundera (Adelphi) e ha pubblicato il saggio *Non siamo gli ultimi* (Premio Dedalus) (Effigie); nel 2010 ha tradotto e curato M. Crnjanski, *Lamento per Belgrado*, Ponte del Sale, curato H. Broch, *I sonnambuli* (traduzione italiana di C. Bovero, Prefazione di M. Kundera e Postfazione di C. Fuentes, Mimesis) e ha pubblicato la novella *Ricordi della natura umana* (La Camera Verde); nel 2011 ha tradotto e curato M. Torga, *L'universale è il locale meno i muri* (Murene); nel 2012 sono usciti a sua cura *Scuola del mondo. Nove saggi sul romanzo del XX secolo* (Quodlibet), N. Kachtitsis, *Punto vulnera-*

bile. Quattordici poesie della giovinezza (La Camera Verde); O. Lamborghini, *Il ritorno di Hartz e altre poesie* (Scheiwiller Libri). Insegna all'Università di Trento e alla Tokyo University of Foreign Studies di Tokyo.

MIGUEL GALLEGO ROCA è nato a Granada nel 1964. Saggista, critico letterario e professore di letteratura spagnola e latinoamericana all'Università di Almeria, ha studiato a Granada, Leuven, Boston e New York. Fra i suoi libri, *Traducción y literatura*, Madrid 1994; *Poesía importada*, Almería 1996; *Poesía en traducción*, 2006. Collabora a diverse riviste spagnole e straniere con saggi sul romanzo moderno e contemporaneo.

CARLO TIRINANZI DE MEDICI (Novara, 1982) è assegnista di ricerca presso l'Università di Trento. Ha studiato a Siena e a Montpellier e ha conseguito il dottorato di ricerca in Studi Letterari, Linguistici e Filologici - curriculum Letterature comparate e Studi culturali a Trento nel 2011. È stato *visiting researcher* alla Brown University (Providence, RI), negli USA e ha tenuto conferenze in diverse università italiane ed europee. Si occupa di teoria del romanzo, letteratura italiana, storia del realismo, narratologia, letterature comparate e, ultimamente, di traduttologia. Collabora con le riviste «Allegoria», «Belphégor», «L'Immaginazione» e con i *blog* «Nazione indiana» e «Le parole e le cose». Di recente ha pubblicato il suo primo libro, *Il vero e il convenzionale* (Utet, 2012), sul realismo nel romanzo contemporaneo, mentre nel 2013 uscirà per Carocci un volume sul romanzo italiano dal 1980 a oggi. Nel 2009, con alcuni colleghi, ha fondato l'Osservatorio sul romanzo contemporaneo.

GIORGIO VASTA è nato a Palermo nel 1970. Editor, consulente editoriale, ha insegnato scrittura narrativa presso diversi istituti tra i quali la Scuola Holden e lo IED di Torino. Dal 1999 è stato curatore e poi direttore della collana di saggistica Holden Maps di Rizzoli. Ha lavorato al programma radiofonico *Atlantis* (Radio 2 Rai). È coautore di *NIC. Narrazioni in Corso. Laboratorio a fumetti sul raccontare storie* (Holden Maps/Rizzoli 2005). Ha curato l'antologia *Deandreide. Storie e personaggi di Fabrizio de André in quattordici racconti di scrittori italiani* (Bur 2006) e nel 2007, con Edoardo Novelli, il libro fotografico di Alberto Negrin, *Niente resterà pulito. Il racconto della nostra storia in quarant'anni di*

scritte e manifesti politici (Bur). Suoi interventi sono apparsi in *Best off 2006*, nell'antologia *I persecutori* (Transeuropa 2007). Il suo primo romanzo, *Il tempo materiale* è stato pubblicato da minimum fax nel 2008 ed è stato candidato al Premio Strega 2009. Ha poi curato l'antologia *Anteprima nazionale* (minimum fax 2009). Nel 2010 presso Laterza è uscito *Spaesamento*. Con Emma Dante e in collaborazione con Licia Eminentissimi ha scritto la sceneggiatura di *Via Castellana Bandiera*, primo film di Emma Dante. Ha fatto parte della redazione di «Nazione Indiana», collabora con il quotidiano «La Repubblica» e con la rivista culturale on line «minima & moralia».

WADA TADAHIKO è nato a Nagano e si è laureato all'Università di Kyoto. Italianista, prorettore della Tokyo University of Foreign Studies, traduttore in lingua giapponese di alcuni dei principali autori del Novecento italiano (Montale, Sereni, Giudici, Amelia Rosselli, Roversi, Zanzotto, Calvino, Tabucchi, Eco), ha ricevuto nel 2011 il Premio Nazionale per la Traduzione, conferito dal Ministero dei Beni Culturali della Repubblica Italiana. In italiano, con Matteo Casari ha curato *Giappone e Italia: le arti del dialogo* (2010) ed ha pubblicato le due raccolte di saggi *Voce, mai significato* (2004) e *Fascismo e...* (2008).

STEFANO ZANGRANDO (Bolzano 1973) è traduttore, critico e prosatore. Nel 2005 ha pubblicato *Il libro di Egon* (Greco & Greco) e ha conseguito il dottorato di ricerca con una tesi sulla teoria del romanzo (*Aspetti della teoria del romanzo. Ortega y Gasset, Lukács, Bachtin*, Università di Trento 2006). Fra i fondatori del *Seminario Internazionale sul Romanzo* presso l'Università degli Studi di Trento, ha tradotto, tra gli altri, Peter Handke, Ingo Schulze (*Bolero berlinese*, Feltrinelli 2008; *Adam e Evelyn*, Feltrinelli 2009), Peter Kurzeck e prose di Durs Grünbein. Nel 2009 ha pubblicato il volume di racconti *Quando si vive* (Keller). Collabora con il supplemento settimanale *Alias* de «il manifesto».

COLLANA «LABIRINTI»

I titoli e gli *abstract* dei volumi precedenti sono consultabili sul sito
<http://www.unitn.it/dslf/publicazioni>

- 100 Charles Bauter, *La Rodomontade*, texte établi, annoté et présenté par Laura Rescia, 2007.
- 101 Walter Nardon, *La parte e l'intero. L'eredità del romanzo in Gianni Celati e Milan Kundera*, 2007.
- 102 Carlo Brentari, *La nascita della coscienza simbolica. L'antropologia filosofica di Susanne Langer*, 2007.
- 103 Omar Brino, *L'architettura della morale. Teoria e storia dell'etica nelle Grundlinien di Schleiermacher*, 2007.
- 104 *Amministrare un Impero: Roma e le sue province*, a cura di Anselmo Baroni, 2007.
- 105 *Narrazione e storia tra Italia e Spagna nel Seicento*, a cura di Clizia Carminati e Valentina Nider, 2007.
- 106 Italo Michele Battafarano, *Mit Luther oder Goethe in Italien. Irritation und Sehnsucht der Deutschen*, 2007.
- 107 *Epigrafa delle Alpi. Bilanci e prospettive*, a cura di Elvira Migliario e Anselmo Baroni, 2007.
- 108 *Sartre e la filosofia del suo tempo*, a cura di Nestore Pirillo, 2008.
- 109 *Finzione e documento nel romanzo*, a cura di Massimo Rizzante, Walter Nardon, Stefano Zangrando, 2008.
- 110 *Quando la vocazione si fa formazione. Atti del Convegno Nazionale in ricordo di Franco Bertoldi*, a cura di Olga Bombardelli e Gino Dalle Fratte, 2008.
- 111 Jan Władysław Woś, *Per la storia delle relazioni italo-polacche nel Novecento*, 2008.
- 112 Herwig Wolfram, Origo. *Ricerca dell'origine e dell'identità nell'Alto Medioevo*, a cura di Giuseppe Albertoni, 2008.
- 113 Italo Michele Battafarano, Hildegart Eilert, *Probleme der Grimmlinghaus-Bibliographie*, 2008.
- 114 *Archivi e comunità tra Medioevo ed età moderna*, a cura di Attilio Bartoli Langeli, Andrea Giorgi, Stefano Moscadelli, 2009.
- 115 Adriana Anastasia, *Ritratto di Erasmo. Un'opera radiofonica di Bruno Maderna*, 2009.
- 116 *Il Bios dei filosofi. Dialogo a più voci sul tipo di vita preferibile*, a cura di Fulvia de Luise, 2009.

- 117 Francesco Petrarca, *De los sonetos, canciones, mandriales y sextinas del gran poeta y orador Francisco Petrarca*, traduzidos de toscano por Salomón Usque (Venecia: 1567), Estudio preliminar y edición crítica de Jordi Canals, 2009.
- 118 Paolo Tamassia, *Sartre e il Novecento*, 2009.
- 119 *On Editing Old Scandinavian Texts: Problems and Perspectives*, edited by Fulvio Ferrari and Massimiliano Bampi, 2009.
- 120 *Mémoire oblige. Riflessioni sull'opera di Primo Levi*, a cura di Ada Neiger, 2009.
- 121 Italo Michele Battafarano, *Von Andreas Gryphius zu Uwe Timm. Deutsche Parallelwege in der Aufnahme von Italiens Kunst, Poesie und Politik*, 2009.
- 122 *Storicità del testo, storicità dell'edizione*, a cura di Fulvio Ferrari e Massimiliano Bampi, 2009.
- 123 Cassiodoro Senatore, *Complexiones in epistulis Pauli apostoli*, a cura di Paolo Gatti, 2009.
- 124 *Al di là del genere*, a cura di Massimo Rizzante, Walter Nardon, Stefano Zangrando, 2010.
- 125 Mirko Casagrande, *Traduzione e codeswitching come strategie discorsive del plurilinguismo canadese*, 2010.
- 126 *Il mondo cavalleresco tra immagine e testo*, a cura di Claudia Demattè, 2010.
- 127 Andrea Rota, *Tra silenzio e parola. Riflessioni sul linguaggio nella letteratura tedesco-orientale dopo il 1989. Christa Wolf e Kurt Drawert*, 2010.
- 128 *Le Immagini nel Testo, il Testo nelle Immagini. Rapporti fra parola e visualità nella tradizione greco-latina*, a cura di L. Belloni, A. Bonandini, G. Ieranò, G. Moretti, 2010.
- 129 Gerardo Acerenza, *Des voix superposées. Plurilinguisme, polyphonie et hybridation langagière dans l'œuvre romanesque de Jacques Ferron*, 2010.
- 130 Alice Bonandini, *Il contrasto menippeo: prosimetro, citazioni e commutazione di codice nell'Apocolocyntosis di Seneca*, 2010.
- 131 *L'allegoria: teorie e forme tra medioevo e modernità*, a cura di Fulvio Ferrari, 2010.
- 132 Adalgisa Mingati, *Vladimir Odoevskij e la svetskaja povest'. Dalle opere giovanili ai racconti della maturità*, 2010.
- 133 Ferruccio Bertini, *Inusitata verba. Studi di lessicografia latina raccolti in occasione del suo settantesimo compleanno* da Paolo Gatti e Caterina Mordegli, 2011.
- 134 *Deutschsprachige Literatur und Dramatik aus der Sicht der Bearbeitung: Ein hermeneutisch-ästhetischer Überblick*, a cura di F. Cambi, F. Ferrari, 2011.
- 135 *La poesia della prosa*, a cura di M. Rizzante, W. Nardon, S. Zangrando, 2011.
- 136 S. Fusari, «Flying into uncharted territory»: *Alitalia's crisis and privatization in the Italian, British and American press*, 2011.
- 137 *Uomini, opere e idee tra Occidente europeo e mondo slavo*, a cura di

- A. Mingati, D. Cavaion, C. Criveller, 2011
- 138 *Les visites guidées. Discours, interaction, multimodalité*, Jean-Paul Dufiet (éd.), 2012.
- 139 Nicola Ribatti, *Allegorie della memoria. Testo e immagine nella prosa di W. G. Sebald*, 2012.
- 140 *La comprensione. Studi linguistici*, a cura di Serenella Baggio e del gruppo di Italiano scritto del Giscel trentino, 2012.
- 141 *Il prisma di Proteo. Riscritture, ricodificazioni, traduzioni fra Italia e Spagna (sec. XVI-XVIII)*, a cura di Valentina Nider, 2012.
- 142 Serenella Baggio, «Niente retorica». *Liberalismo linguistico nei diari di una signora del Novecento*, 2012.
- 143 *L'acquisizione del tedesco per i bambini parlanti mòcheno. Apprendimento della terza lingua in un contesto bilingue di minoranza*, a cura di Federica Ricci Garotti, 2012.
- 144 *Gruppi, folle, popoli in scena. Persistenza del classico nella storia del teatro europeo*, a cura di Caterina Mordeglia, 2012.
- 145 *Democracy and Difference: The US in Multidisciplinary and Comparative Perspectives. Papers from the 21st AISNA Conference*, edited by Giovanna Covi and Lisa Marchi, 2012.
- 146 Maria Micaela Coppola, *The im/possible burden of sisterhood. Donne, femminilità e femminismi in «Spare Rib. A Women's Liberation Magazine»*, 2012.
- 147 *Persona ficta. La personificazione allegorica nella cultura antica fra letteratura, retorica e iconografia*, a cura di Gabriella Moretti e Alice Bonandini, 2012.

