



**UNIVERSITÀ
DI TRENTO**

**Dipartimento di
Lettere e Filosofia**

Dottorato di Ricerca “Le Forme del Testo”

Curriculum: Linguistica, filologia e critica

Ciclo 32°

Tesi di Dottorato

L’opera inquieta

Julio Cortázar e il gioco dei generi letterari

Relatore di tesi

prof. Pietro Taravacci

Dottorando

dott. Nicolò Rubbi

Coordinatore del Dottorato

prof. Fulvio Ferrari

Anno accademico 2018-2019

NICOLÒ RUBBI

L'opera inquieta. Julio Cortázar e il gioco dei generi letterari

INTRODUZIONE. *Giocare al gioco del mondo* p. 5

0. PER UNA POETICA (CORTAZARIANA). 12

0.1 Rosalba Campra, una premessa	12
0.2 Il gioco è una cosa seria. E anche la poesia	17
0.3 Il sé come un altro e il principio di fluidità	23

1. POESIA.

Julio Denis, un poeta che avrebbe preferito fare il poeta 32

1.1 Chi è Julio Denis?	32
1.2 Escapismo e impegno	44
1.3 Una distinzione fondamentale (e precedente)	51
1.4 «El ciervo es como un viento oscuro». Sull'analogia	55
1.5 <i>L'homo novus</i> : sentieri interrotti, sentieri da riaprire	69
1.6 La lezione del camaleonte. John Keats e l'io come un altro	77
1.7 <i>Teoría del Túnel</i> . Genesi di un «inconformista»	97

2. RACCONTO.

«Questa la sto suonando domani» 117

2.1 Riavvicinare progetto letterario e progetto umano	117
2.2 Tre fasi: dall' <i>art pour l'art</i> all' <i>engagement</i>	122

2.3	Che cos'è <i>racconto</i> ?	129
2.4	Il racconto fantastico	143
2.5	<i>El Perseguidor</i> e il tempo soggettivo	157
2.6	La questione temporale	166
2.7	Letteratura e scienza, verso una nuova fusione	183
2.8	Tempo e spazio e racconto	196
2.8.1	“Casa tomada” e il fantastico dirompente di <i>Bestiario</i>	196
2.8.2	<i>El perseguidor</i> , “Autopista del sur” e problemi di <i>durée</i>	206
2.8.3	Vita, finzione e circolarità	217
2.9	Seguendo Pozuelo Yvancos: alcune considerazioni	222
3.	ROMANZO.	
	<i>Novelas, Antinovelas, Obras abiertas</i>	228
3.1	L'arte del romanzo richiama i romanzieri	228
3.2	<i>Rayuela y rayuelita</i>	236
3.3	Tre motivi per <i>Rayuela</i>	240
3.3.1	Cerchi concentrici sulla verità	242
3.3.2	A nuoto nei fiumi metafisici: Oliveira pensa	246
3.3.3	Togliere la buccia alla banana: Morelli parla	253
3.3.4	L'antidoto a Medusa: gioco, umorismo e <i>jazz</i>	264
3.3.4.1	<i>Jazz: fuera del molde y de la escuela</i>	265
3.3.4.2	Socrate, Kierkegaard e il gioco rischioso dell'ironia	272
3.3.5	Scomposto e componibile: la vulnerabilità del lettore co-autore	279
3.4	Il Grande Anticipatore	287
3.4.1	Picconate sincronizzate: l'incredibile parallelismo con Jacques Derrida	289
3.4.2	Teoria e Narrazione: Eco e Cortázar	297
	CONCLUSIONI. <i>Il gioco dei generi letterari</i>	304
	Bibliografia	310
	Ringraziamenti	323

INTRODUZIONE. *Giocare al gioco del mondo*

Julio Cortázar è un autore che, in Italia, tutti leggono e pochissimi conoscono. L'interesse a compiere un lavoro di ricerca sul suo lascito – personalmente – nacque dal fascino che mi provocò la lettura di *Rayuela*, fascino che è in verità cosa consueta tra i lettori dell'argentino, ma che per lo più diviene la linea immaginaria oltre la quale nessuno più osa spingersi.

Abbiamo così molti conoscitori del *Juego del mundo* o di *Historias de cronopios y de famas* o di *Bestiario*, ma davvero pochi cultori del suo pensiero integrale. Ciò, se riferito ai liberi fruitori delle librerie italiane, non costituirebbe di per sé un problema: al lettore medio non viene richiesta una conoscenza approfondita dell'intera parabola intellettuale di un autore, nonostante venga così senza dubbio a perdersi qualcosa dell'ammaliante riverbero che una visione d'insieme restituisce su quella singola opera che ha tanto emozionato. Ma non è tutto qui. Ciò che ha costituito una molla considerevole nella stesura del presente lavoro, nella sua progettazione, ideazione e preparazione, è in verità una seconda faccia del medesimo atteggiamento rilevato pocanzi. Ci sono moltissimi lettori di Cortázar, sì, ma esistono anche moltissimi suoi commentatori – e all'interno di questa categoria desidero riporre una ridda eterogenea di scrittori in erba, ricercatori, blogger, aspiranti critici. E non tutti propriamente competenti.

Le prime ricognizioni sul web, precedenti a un vero e proprio reperimento delle fonti necessarie, sono state da parte mia più che altro un tentativo di mappatura generale del problema, di inquadramento dello stato dell'arte. Blog, riviste, social network: un'esplosione di contributi sul gigante di Buenos Aires con l'amore per Parigi, esegesi un tantino sbrigative delle operazioni compiute in *Rayuela*, citazioni ad effetto estrapolate

dalle sue poesie. Ignoravo che l'opera cortazariana prevedesse una produzione in versi. Tutto ciò che leggevo in materia di romanzi e di racconti, però, escludeva totalmente questa intera area delle fatiche letterarie del Gran Cronopio. Avevo inoltre rilevato un'assenza di letteratura, all'interno della produzione italiana in ambito critico, che si premurasse di offrire un inquadramento generale dell'opera di Cortázar. Trovavo una grande quantità di articoli di diversa natura sul celebre romanzo del 1963, qualche saggio sulla genialità della sua narrativa breve, ma praticamente nulla che mi potesse introdurre al suo pensiero tenendo insieme tutte le sue parti, poesia compresa. Ho deciso pertanto di utilizzare l'occasione del triennio di ricerca dottorale per colmare quella lacuna e redigere una tesi che mappasse praticamente tutte le regioni del lavoro cortazariano. Mi sarei aiutato soprattutto coi testi che, in Sudamerica e Spagna, abbondavano.

Naturalmente, in corso d'opera molto è cambiato. Il mio intento iniziale era quello di concentrarmi sulla produzione in prosa, tra racconti brevissimi e lunghe riflessioni romanzesche. Durante il mio soggiorno murciano, occasione in cui ho potuto conoscere e lavorare col professor José María Pozuelo Yvancos, venni a conoscenza dei pregevoli lavori di Daniel Mesa Gancedo sulla poesia di Cortázar. Mi imbattei anche in una tesi di dottorato sul medesimo tema – caricata molti anni addietro sulla piattaforma *open-access* della biblioteca universitaria – dell'allora ricercatore Andrés García Cerdán. Mi fu subito chiaro che sarebbe stato utile, vista la concentrazione massiccia del mio paese su *cuentos* e *novelas*, partire da uno studio di *poesía y poética* dell'argentino. Tuttavia, non avevo intenzione di rinunciare a uno sguardo d'insieme, puntando all'intera opera di Cortázar; e non potevo non valorizzare il mio occhio comparatistico, mutuato forse da anni di studi in filosofia e da uno spiccato interesse per la psicologia e le scienze. L'impianto generale del lavoro ha subito – anche grazie all'aiuto e al sostegno del professor Pietro Taravacci

– ulteriori modifiche, dettate anche da ciò che la scrittura stessa sembrava suggerirmi durante la stesura. Alla fine, il lavoro si configura comunque come un tentativo di fornire una visione ampia e dettagliata dell’opera di Cortázar, senza tuttavia indulgere sul dettaglio, bensì soffermandosi soprattutto sulla ricerca di quel minimo comun denominatore che innerva la sua intera parabola intellettuale, da *Presencia* a *Alto el Perú*.

Intendevo esplorare il maggior numero di aree possibili – sia generi sia esperienze scritturali –, tralasciandone solo alcune per motivi di estensione del progetto. Al fascino inizialmente nutrito per *Rayuela* si era sostituito l’interesse più maturo per il ricorso a un così grande numero di registri e di generi letterari. Sembrava che Cortázar non si privasse di nessun mezzo per rappresentare ciò che voleva comunicare. La sfida sarebbe stata quella di individuare esattamente il nucleo del suo progetto letterario (‘minimo comun denominatore’) e il senso profondo del richiamo a un registro ogni volta diverso, dunque il movente dell’utilizzo alternato di poesia, racconto breve e lungo, romanzo. Con una certa sorpresa, ho avuto modo di scoprire che l’intenzione sottesa al lavoro dell’autore era tutt’altro che un esercizio astratto del mestiere dello scrittore, bensì un impegno letterario con un desiderio di una ricaduta concreta sul piano sociale, civile ed esistenziale. Cortázar, figlio di Nietzsche e Camus, intendeva veder sorgere un Uomo nuovo, e non poteva non contribuire alla causa nel modo che più gli apparteneva e che meglio vi riusciva. Molto di quello che avevo letto online su *Rayuela* acquisiva così una connotazione totalmente diversa, avulsa dal mero esercizio di stile, dalla *broma literaria*, dal sensazionalismo del richiamo al fantastico.

In quello che ho chiamato Capitolo 0 riprendo una prefazione di Rosalba Campra e analizzo alcuni consigli di lettura che la critica fornisce per meglio comprendere l’argentino. Li seguo, li analizzo, e li metto in discussione in vista di un’integrazione.

Cerco di evidenziare il ruolo niente affatto secondario della dimenticata opera in versi e della parallela produzione saggistica, su cui mi concentrerò – isolandone alcune direttrici essenziali, poi utili per una rilettura integrale dei racconti e dei romanzi – nel capitolo I: alcune distinzioni sulle specificità tra i generi, precedenti alla canonica e tanto celebrata contrapposizione racconto/romanzo (1.3), il richiamo a strumenti per un diverso modo di pensare, tra cui analogia, metafora, simbolo, intuizione (1.4), che sono anche gli strumenti del poeta-mago, dell'uomo rinnovato; le letture giovanili che influenzarono il progetto sull'uomo nuovo e la filiazione indiretta – perché mediata da Heidegger e Camus – da Nietzsche (1.5); la dinamica dello svuotamento, della spersonalizzazione mutuata da Keats (1.6) che poi diverrà il celebre 'Sentimento di non esserci del tutto' de *La vuelta al día en ochenta mundos*. In questo primo capitolo passo al setaccio la produzione giovanile in versi e la produzione saggistica alla ricerca di tracce del pensiero futuro, dei lavori a venire; e il risultato è davvero prezioso.

Il secondo capitolo, così come il terzo, poggiano interamente sulle fondamenta del primo. Intendo qui valorizzare quanto scoperto dallo studio di una macro-area quasi sconosciuta del lavoro dell'argentino per indagarne il peso nella produzione in prosa. Si tratta di una sorta di rilettura di *cuentos* e *novelas* della maturità alla luce delle fatiche di gioventù. Qui uno degli aspetti più innovativi di questo lavoro: la volontà di insistere sull'interpretazione del pensiero di Cortázar anche e soprattutto come progetto umano, e non solo come esercizio letterario. In *Para una poética*, del resto, era stato fin troppo esplicito nel suo dipingere i tratti di un'umanità rinnovata ad opera (anche) della letteratura. Cerco quindi di impiegare le categorie apprese nel Capitolo I per vederci chiaro sulla questione narrativa. Anche qui, però, urgeva moltissima chiarezza, poiché troppo – e sbrigativamente – si era indugiato su alcune pagine dell'opera (distinzione

racconto/fotografia vs. romanzo/film), tralasciandone altre. Ho optato per uno sviluppo molto lineare: indagare cosa sia il racconto per Cortázar (2.3); indagare cosa sia il racconto fantastico, nello specifico, e a quali esigenze rispondesse rispetto a un atteggiamento letterario freddamente realista (2.4); riflettere sulle categorie di spazio e tempo, e sulla loro distorsione (giù introdotta nei primi saggi critici), partendo dal celebre racconto *El perseguidor* (2.5); da qui, infine, indagare l'importanza della questione temporale nell'intera narrativa di Cortázar, in quanto rispondente a un'esigenza primigenia e profonda di apertura (2.6). Ho poi allargato il dibattito alle influenze sul tempo soggettivo da parte di Henri Bergson e Paul Ricoeur (2.8), nonché sull'intreccio entusiasmante di letteratura e nuove scoperte della fisica moderna (2.7). Infine, ho analizzato alcuni racconti per dimostrare come questi aspetti più delicati trovassero applicazione effettiva nell'opera narrativa, e come quest'ultima si configurasse come una sorta di continuazione o fioritura di quanto già incontrato nel Capitolo I. Un elemento di novità della mia lettura cortazariana, dunque, risiede proprio nell'individuazione di una continuità della tanto acclamata produzione in prosa con quella in versi e con la saggistica. Inoltre, il taglio comparatistico ci ha permesso di mappare gran parte dei rimandi reticolari a territori molto lontani tra loro, come la fisica quantistica, la fenomenologia husserliana. Tutto questo è presente in Cortázar, ed era doveroso fornire una geografia delle sue influenze dirette e indirette, per meglio chiarire i termini del suo progetto umano e letterario.

È la medesima intenzione a muovere verso il Capitolo 3, dedicato al romanzo. Al romanzo in quanto strumento di ricerca esistenziale e filosofica, però; non uno spoglio dettagliato dell'intera produzione romanzesca dell'argentino. Giunto a questo punto, era evidente che l'operazione di individuazione del minimo comun denominatore e del

movente del richiamo a un determinato genere esigesse ormai pochissime coordinate per essere argomentata. La lettura integrale delle *novelas* mi ha portato a scegliere *Rayuela* come banco di prova per quanto affermato in precedenza, proprio perché questo testo si impone, all'interno dell'opera di Cortázar, come punto di raccordo dei tentativi precedenti in materia di romanzo e delle successive fioriture. *Rayuela* resta il punto esatto in cui si condensa e in cui converge l'intero pensiero di Cortázar, e rileggerlo alla luce di quanto maturato finora non poteva che essere un'occasione innovativa. Dopo aver evidenziato il salto tra *El perseguidor* e il *Juego del mundo* (3.3), rivedo alcune teorie circa quest'ultimo in controluce a un testo fondamentale – di cui avevo ampiamente parlato anche in precedenza – del periodo giovanile: *Teoría del Túnel*. Rispetto dunque a quanto preannunciato con grande chiarezza nel 1947-1948, opero un confronto col ruolo dell'esistenzialismo in *Rayuela* (3.3.2), del surrealismo (3.3.3); isolo alcuni strumenti di lavoro vitali per la stesura del romanzo e fondanti per il pensiero dell'autore, tra cui musicalità, ironia e gioco (3.3.4). Infine, metto in relazione – problematizzandolo – questo desiderio di libertà e di apertura con la teoria decostruzionista di Jacques Derrida (3.4.1) e con le riflessioni dell'Umberto Eco di *Opera aperta* (3.4.2).

L'iniziale desiderio di redigere una tesi monografica su Julio Cortázar mi ha condotto – se vogliamo – ad affrontare questioni di maggior urgenza. È stata la scoperta della produzione in versi a modificare massicciamente il progetto e a conferirgli una direzione differente. Personalmente, reputo non siano pochi i motivi di novità di un lavoro simile. L'intenzione di andare dritto al cuore del pensiero di Cortázar mi ha permesso di comprenderne a fondo il messaggio, e soltanto allora è stato possibile saggiare l'efficacia del ricorso a diversi generi letterari. Non solo, perché, in ultima analisi, mi ha anche dato

modo di enucleare l'intenzione civile, sociale ed esistenziale sottesa al suo lavoro, che è quanto forse più manca alla letteratura dei nostri giorni.

0. PER UNA POETICA (CORTAZARIANA)

0.1 Rosalba Campra, una premessa

Come è noto, e se escludiamo per un attimo le numerose edizioni singole e le traduzioni, l'opera completa di Julio Cortázar è disponibile per il grande pubblico in lingua originale nell'accurata collana 'box' del prestigioso editore catalano Galaxia Gutenberg. Ogni volume – e la sola opera dell'argentino ne conta sei – viene curato e introdotto da un saggio critico di uno o più esperti in materia di pensiero cortazariano: Saúl Yurkievich, Saúl Sosnowski, Jaime Alazraki – per citarne alcuni dei più celebri. Il quarto volume, che raccoglie le parti dell'opera riguardanti *Poesía y poética*, presenta, in aggiunta a un folto apparato di *compilación y notas* a cura del professor Daniel Mesa Gancedo, un prologo dell'eccellente studiosa Rosalba Campra.

Per l'abbrivio della sua argomentazione introduttiva, Campra prende le mosse da una frase di Cortázar, da una sorta di dichiarazione d'amore al verso che l'argentino nascose all'interno del saggio "*Poesía permutante: Noticia*", contenuto nella raccolta *pot-pourri* dal titolo *Último round*, e che – per quanto potente – potrebbe ancora oggi passare inosservata o poco notata. Persino al lettore competente o desideroso di una comprensione piena della poetica dell'autore potrebbero sfuggire portata e conseguenze ermeneutiche di queste pochissime righe:

Sono un vecchio poeta [...], anche se ho lasciato inediti quasi tutti i testi di quel genere scritti in oltre trentacinque anni.¹

¹ J. CORTÁZAR, *Último round*, "Poesía permutante", Roma, SUR, 2018, p. 186.

Una dichiarazione d'amore criptica, per la verità; ma pur sempre una dichiarazione d'amore in linea con la riservatezza che (soprattutto in materia poetica) lo contraddistinse. Cortázar era riuscito a vincere la sua naturale timidezza e a confessare a Evelyn Picon Garfield, durante una celebre intervista², che avrebbe desiderato scrivere unicamente in versi. Tuttavia, sappiamo anche che – eccezion fatta per la raccolta *Presencia* che pubblicò con lo pseudonimo di Julio Denis – a godere della lettura della sua poesia furono quasi solo le mogli, i suoi gatti, qualche amico, i cassetti della sua scrivania parigina. Non a caso, dunque, Cortázar si epitetava da solo come 'vecchio', poiché a quel lavoro di cesellatura aveva riservato lo spazio migliore, quello di una intimità lontana dai riflettori; e un tempo di pregio, quello lungo, limitato eppure eterno, di tutta una vita – il tutto rischiarato dalla saggezza dell'età matura. Gli elogi di un mondo che lo celebrava specialmente come narratore e – in diversa misura – come romanziere, consentirono con grande spontaneità ai versi di crogiolarsi a margine, nel tepore del proprio imbarazzo, dispensati dalla lama di una valutazione critica che non fosse quella del loro artefice, e lasciati su un ripiano a decantare. «Podría decirse, pues, que la actitud que caracteriza la relación de Cortázar con su escritura poética – al menos en lo que atañe al aspecto público – es la reticencia»³ – annota infatti la studiosa. Ciò che desideriamo sapere su questo argomento, dunque, dobbiamo andarlo a cercare sotto la pelle del Cortázar più noto e più in vista.

² E. PICON GARFIELD, *Cortázar por Cortázar*, México, Universidad Veracruzana, 1978, p. 42.

³ R. CAMPRA, *La poesía de Julio Cortázar entre reticencia y insistencia*, prologo a J. CORTÁZAR, *Poesía y poética*, S. Yurkievich (ed.), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2005, p. 11.

L'accorpamento di *poesía* e *poética* nel titolo del quarto volume sopra citato apre a una serie di considerazioni che è tanto possibile quanto opportuno estendere a molti altri autori. Se parlare di poesia significa *senz'altro* parlare di poetica, parlare di poetica può voler dire parlare *non soltanto* di poesia; specialmente per un autore così spiccatamente poliedrico, che si dilettò con giocosa serietà in trentacinque anni di corsi e ricorsi a diversi registri espressivi, modalità scritte, tecniche, moduli, generi. Ma, a ben vedere, in Cortázar il problema si fa ancora più specifico: comprenderne la poetica, intesa come intera prospettiva letteraria, come visione teorica d'insieme, significa cogliere strutture portanti di romanzi e di racconti, ossia di quella parte del lavoro letterario per la quale egli venne (e viene) maggiormente riconosciuto come autore influente a livello internazionale. Purtroppo però, per lungo tempo si è pensato di poter far passare totalmente in secondo piano questo *corpus poetico* sotterraneo: si è così finiti per scorporre l'opera, e anche la piena comprensione di *cuentos* e *novelas* è rimasta monca, priva di quegli impliciti poetici che ne costituivano un presupposto ineluttabile.

La poesia si staglia sullo sfondo della produzione cortazariana come un gioco di quinte che danno profondità; ciò resta fuori di dubbio. L'autore, per caso o per scelta, fece muovere la riflessione sulla poesia su di un piano differente rispetto a quello delle opere in prosa. È a questa conoscenza letteraria carsica che è bene attingere come punto di partenza per un approdo differente – e che mi auguro maggiormente comprensivo ed esaustivo – di testi come *Bestiario* e *Rayuela*. In caso contrario ci si dovrà per sempre accontentare di un ritratto incompleto.

Campra, che questa profonda conoscenza dell'autore la possiede, intravede questa via 'di completamento'; via che naturalmente non può trovare espressione nella forma e nell'intenzione di un prologo, per quanto ben fatto. «Quien quisiera rastrear las

manifestaciones explícitas de esta poética dispone hoy de un amplio material de consulta, pues tanto los textos inéditos como los publicados en revistas de difícil acceso han sido recogidos en este volumen en su forma originaria»⁴: inevitable pensare che qui il termine «poética» soffra ancora del limite del suo riferimento quasi unico alla produzione in versi, ma è altrettanto indubbio che il susseguirsi di un'allusione all'«ampio material» dia respiro e speranza verso una lettura più approfondita e totale dell'opera dell'argentino. Poetica, dunque, non è un'allusione all'apparato teorico e concettuale che innerva la *sola* produzione in versi di Cortázar; ben di più: è la condizione di possibilità sotto cui si è data la sua intera produzione letteraria, e sotto cui noi oggi possiamo tentare di dare una lettura totale di questo stesso lascito.

Intuendo e sperando, forse, che l'operazione editoriale di Galaxia Gutenberg possa avvalorare e diffondere l'opera di Cortázar anche raggiungendo lettori non esperti, Rosalba Campra delinea tra le righe i punti di una bibliografia scarna ed essenziale per la comprensione básica dell'autore argentino:

Tratando de señalar los textos indispensables para la identificación del recorrido de Cortázar en este territorio, una lista mínima debería incluir «*La urna griega en la poesía de John Keats*», (publicado en 1946 en Revista de Estudios Clásicos de Mendoza), «*Del sentimiento de no estar del todo*» (en *La vuelta al día en ochenta mundos*) y «*Poesía permutante: Noticia*» (en *Último round*). En esta constelación, el centro irradiante está constituido por *Imagen de John Keats* (escrito entre 1951 y 1952, publicado en forma completa solamente en 1996). Los núcleos fundamentales de este texto pueden

⁴ *Ivi*, p. 13.

identificarse en «Carta del camaleón» (ampiamente reelaborado en *La vuelta al día* con el título «Casilla del camaleón», y en especial en las indagaciones deslumbrantes de «Analogía», «Intermedio mágico», «Enajenarse y admirarse», «El canto y el ser», reunidos en 1954 en la revista *La Torre* de Puerto Rico bajo el título «Para una poética»).⁵

Riportare qui questa breve rassegna bibliografica può significare rendicontare un duplice atteggiamento della critica, vecchia e nuova. Da un lato, una profonda conoscitrice del pensiero cortazariano offre al lettore del prologo – chiunque esso sia – una breve lista di testi essenziali per comprendere la poetica dell'autore. Da una seconda prospettiva, però, accogliere questo consiglio può anche essere vissuto, da parte di chi scrive e di chi legge, come un indirizzamento nell'alveo di un metodo di lettura specifico, consolidato e un po' vetusto, che si presenta come un inquadramento di massima e che finisce suo malgrado per perimetrare l'autore. Come una gabbia. Questa, naturalmente, non dev'essere stata l'intenzione originaria di Campra, che tuttavia resta figlia o epigona di una generazione di critici che Cortázar lo ha letto, capito e divulgato, sì, ma pur sempre secondo certe strutture care al tempo in cui si trovò a commentare quest'opera ricchissima. L'obiettivo del seguente lavoro di ricerca è, in definitiva, quello di riprendere i contorni attribuiti da certa critica (onesta⁶) all'opera dell'argentino e di espanderli, dilatarli, cercando appoggi nei consigli di lettura di ottimi conoscitori dell'autore – come quelli di Rosalba Campra – per implementarli, nella speranza di rimettere ordine in un sistema apparentemente

⁵ *Ivi*, pp. 10-11.

⁶ L'aggettivo 'onesta' è qui riferito alla critica di Campra e di altri studiosi come Saúl Yurkievich, Saúl Sosnowski, Jaime Alazraki, la cui qualità intrinseca è fuori di dubbio, ma sulla cui ampiezza di riferimenti vorremmo apportare – con il presente lavoro – qualche correzione di prospettiva.

disordinato e volutamente privo di schema. Nel tentativo di mappare molte più vie di una diramazione assai complessa e assai stimolante.

Se l'abbrivio di Rosalba Campra per introdurre il lettore all'opera poetica di Cortázar è stato quello appena descritto, i consigli bibliografici della studiosa si configurano qui come il punto da cui – a mia volta – io stesso ho scelto di partire. I titoli sopra elencati costituiscono un basamento, che sarebbe naturalmente errato scambiare per l'intero edificio della poetica cortazariana. Essi, tuttavia, ci forniscono un utile inquadramento generale dell'autore, una rampa di lancio, un'ossatura attorno a cui potremo arrivare a erigere questo approfondimento che ci siamo prefissi come obiettivo del presente studio. Pertanto, seguendo il contenuto dei saggi di riferimento, sarà opportuno per prima cosa vedere quale immagine dell'autore questi testi restituiscano. Soltanto in seguito potremo capire su quanto di ciò che sarà emerso sia opportuno insistere per conoscere a pieno la sua cosmologia letteraria, quanto sia da lasciar andare, quanto ancora da approfondire e da rivedere alla luce di prospettive differenti.

0.2 Il gioco è una cosa seria. E anche la poesia

La vuelta al día en ochenta mundos e *Último round* sono due 'libri-urna' ricolmi di primizie. A lungo nel cono d'ombra della più potente produzione narrativa e romanzesca, al loro interno è possibile ritrovare perle di assoluto valore sia per la comprensione del pensiero del loro autore, sia in qualità di prodotti letterari di fattura indiscutibilmente eccellente. Rosalba Campra ne individua due, come abbiamo visto; due saggi che – ben amalgamati insieme – restituiscono la temperatura del nucleo incandescente della visione di Cortázar in materia di scrittura, ispirazione, etica del lavoro letterario. In essi,

l'argentino si muove all'interno del territorio concettuale a lui caro con una maestria senza eguali, quasi con leggerezza, con la spontaneità (ludica e seria) di un bambino dedito al suo gioco:

Dico giochi con la serietà che hanno i bambini quando pronunciano questa parola, Ogni poesia degna di questo nome è un *gioco*, e solo una tradizione romantica ormai obsoleta continua ad attribuire a un'ispirazione difficilmente definibile e a un privilegio messianico del poeta prodotti in cui le tecniche e le fatalità di un pensiero magico e ludico si applicano naturalmente (proprio come fa il bambino quando gioca) alla rottura dei normali condizionamenti, all'assimilazione, alla riconquista o alla scoperta di tutto ciò che si trova al di là della Grande Abitudine.⁷

Cortázar – e in questo, dopo anni di letture e una ricerca attenta, possiamo dire essere molto simile a Borges – non amava la complessità intesa come mistura letale di tecnicismi, accademicismi e serietà. Il livello di elaborazione dei propri testi, romanzi, racconti, poesie, deriva senza dubbio più dal guizzo creativo dell'intuizione infantile, che dal lavoro instancabile, maniacale, ossessivo del poeta adulto che ricerca la perfezione. I due testi – “Poesia permutante” e “Del sentimento de no estar del todo” – si compenetrano così bene che la chiave di lettura definitiva di questo secondo paragrafo appena riportato si trova proprio nelle prime righe del secondo saggio, quello contenuto in *La vuelta al día*:

⁷ J. CORTÁZAR, *Último round*, cit., p. 183. *Último round* è l'unico testo di cui non siamo riusciti a reperire la traduzione spagnola. La traduzione italiana è di Eleonora Mogavero.

Siempre seré como un niño para tantas cosas, pero uno de esos niños que desde el comienzo llevan consigo al adulto, de manera que cuando el monstruito llega verdaderamente a adulto ocurre que a su vez éste lleva consigo al niño, y *nel mezzo del camin* se da una coesistenza pocas veces pacífica de por lo menos dos aperturas al mundo.⁸

Una volta sceso a patti con questa diarchia interna all'autore, solo allora ci si potrà domandare – dopo aver sostituito l'immagine di Cortázar quale miniaturista paranoico con quella dell'artigiano spontaneamente visionario, istrionico e non per questo meno preciso – cosa lo scrittore intenda per poesia.

Cortázar, che con la trama ci sapeva giocare eccome, deve aver senz'altro previsto l'eventualità che qualcuno, un lettore magari, o un intervistatore famoso, un giorno avrebbe potuto rivolgergli la faticosa domanda “che cos'è per lei la poesia?”. Ma questo tipo di domanda, si sa, non si presenta mai sola. Si trascina altri quesiti laterali e non meno sottili, apre a domande circa l'identità del poeta, il suo statuto, le tecniche e gli eventi che meglio suscitano la sua ispirazione. Le raccolte di saggi *La vuelta al día... e Último round* sono probabilmente tentativi di esaurimento di tutte queste domande latenti, future, potenziali, o risposte in ritardo a domande affiorate qualche tempo addietro. E la forma del *pot-pourri* – se vogliamo – è funzionale all'autore anche per mascherare il desiderio di lasciare una risposta precisa sotto una confusione *voluta*.

⁸ ID., *La vuelta al día en ochenta mundos*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 1968, p. 21. [«Per tante cose sarò sempre come un bambino, ma uno di quei bambini che fin dall'inizio portano dentro di sé l'adulto, in maniera che quando il mostriciattolo diventa adulto davvero succede che a sua volta questo porta dentro di sé il bambino, e *nel mezzo del cammin* si verifica una coesistenza raramente pacifica fra almeno due aperture sul mondo»⁸. ID., *Il giro del giorno in ottanta mondi*, “Del sentimento di non esserci del tutto”, Roma, SUR, 2017, p. 27.]

Questo “*no estar del todo*” è esperienza primitiva dell’autore, una cicatrice fanciullesca che lascia segni indelebili del suo passaggio persino sulla pelle viva dell’adulto. Cortázar confessa di aver affondato presto i piedi in questo inferno di dislocazione, inferno in cui ha imparato a sguazzare neanche fosse un mare caraibico: «Vivo y escribo amenazado por esa lateralidad, por ese paralaje verdadero, por ese estar siempre un poco más a la izquierda o más al fondo del lugar donde se debería estar para que todo cuajara satisfactoriamente un día más de vida sin conflictos»⁹. Resta da capire come si completi l’auto-narrazione di colui che sperimenta questa sensazione terribile e ispiratrice, quale spiegazione si dia colui che la sente nella carne; e qui Cortázar è oltremodo esplicito. «Adolescente, creí como tantos que mi continuo extrañamiento era el signo anunciador del poeta, y escribí los poemas que se escriben entonces y que siempre son más fáciles de escribir que la prosa a esa altura de la vida»¹⁰. Chi è dunque il poeta? Facile: colui che percepisce dentro di sé questa lateralità. Troppo facile, per la verità; e per quanto Cortázar ami il gioco, ama anche prendere molto sul serio l’oggetto del suo studio e della sua passione. Il chiarimento non tarda ad arrivare e scende come una lama che vuole sfrondare generazioni e generazioni di tentativi poetici fallimentari poiché artificiali:

⁹ *Ivi*, p. 22. [Vivo e scrivo minacciato da questa lateralità, da quella parallasse effettiva, da questo essere sempre un po’ più a sinistra o più sul fondo rispetto al posto in cui si dovrebbe essere perché tutto si risolve in modo soddisfacente in un altro giorno di vita senza conflitti». *Ivi*, p 30].

¹⁰ *Ivi*, pp. 23 [«Da adolescente, come tanti altri, credetti che il mio continuo estraniamento fosse il segno premonitore del poeta, e scrissi le poesie che si scrivono a quell’età e che, in quella fase della vita, sono sempre più facili da scrivere della prosa». *Ivi*, pp. 31-32].

Con los años descubrí que si todo poeta es un extraño, no todo extraño es poeta en la acepción genérica del término.¹¹

E poi, dopo la provocazione, arriva per amore di chiarezza la spiegazione:

Si por poeta entendemos funcionalmente al que escribe poemas, la razón de que los escriba (no se discute la calidad) nace de que su extrañamiento como persona suscita siempre un mecanismo de *challenge and response*; así, cada vez que el poeta es sensible a su lateralidad, a su situación extrínseca en una realidad aparentemente intrínseca, reacciona poéticamente [...]. Dudo de que exista un solo gran poema que no haya nacido de esa extrañeza o que no la traduca.¹²

Oscurare questa precisazione significherebbe cadere, seguendo le parole e l'esperienza dell'autore, in un meccanismo circolare: percepisco la lateralità e la interpreto come il marchio della vocazione poetica; sono poeta perché porto sulla fronte il marchio della dislocazione. Ma naturalmente questo non basta, e a questa circolarità immatura va aggiunta la riflessione matura che porta – appunto – a questa distinzione profonda. Non ogni dislocazione che cerca di farsi poesia vi riesce. Questa, se vogliamo, è la distinzione tra poesia autentica e parola generica in versi.

¹¹ *Ibid.* [«Con gli anni scoprii che se tutti i poeti sono estraniati, non tutti gli estraniati sono poeti nell'accezione generica del termine». *Ivi*, p. 32]

¹² *Ivi*, pp. 23-24 [Se per poeta intendiamo alla lettera chi scrive poesie, la ragione per cui le scrive (non stiamo discutendo la qualità) nasce dal fatto che il suo estraniamento come persona innesca sempre un meccanismo di *challenge and response*; così, ogni volta che il poeta è sensibile alla propria lateralità, alla propria situazione estrinseca in una realtà in apparenza intrinseca, reagisce poeticamente [...]. Dubito che esista una sola grande poesia che non sia nata da questa estraneità o che non la traduca». *Ibid.*]

Ma perché *challenge and response*? La poesia o la filosofia costituiscono, in un'ultima istanza, un tentativo di risposta (*response*) alla sfida (*challenge*) della lateralità. Poesia e filosofia divengono così sorelle di presupposti e d'intenzioni. Eppure, la ramificazione delle distinzioni sottili non finisce qui. Tenendo stretta al petto la celebre riflessione cui la filosofa spagnola María Zambrano dedicò le pagine di *Filosofía y poesía*¹³, Cortázar introduce una differenza di metodo tra l'atteggiamento del filosofo e quello del poeta dinanzi al *daimon* della dislocazione: il primo la combatte cercando uno schema che la spieghi, una casella razionale in cui poterla fare entrare per gestirla, controllarla; il secondo, invece, vi aderisce, e aderendovi la sublima in una forma poetica che non conosce lotta.

Pienso en Jarry, en un lento comercio a base de humor, de ironía, de familiaridad, que termina por inclinar la balanza del lado de las excepciones, por anular la diferencia escandalosa entre lo sólito u lo insólito, y permite el paso cotidiano, sin *response* concreta porque no hay *challenge*, a un plano que a falta de mejor nombre seguiremos llamando realidad sin que sea ya un *flatus vocis* o un *peor es nada*.¹⁴

¹³ M. ZAMBRANO, *Filosofía e poesía*, Bologna, Pendragon, 2010.

¹⁴ J. CORTÁZAR, *La vuelta al día en ochenta mundos*, cit., p. 24 [«Penso a Jarry, a una lenta negoziazione a base di umorismo, ironia, familiarità, che finisce per far pendere la bilancia dalla parte delle eccezioni, per annullare la scandalosa differenza fra solito e insolito, e permette il passaggio quotidiano, senza una *response* concreta perché non c'è più *challenge*, a un piano che in mancanza di un nome migliore continueremo a chiamare realtà, ma senza che si riduca a un *flatus vocis* o a un ripiego». ID., *Il giro del giorno in ottanta mondi*, cit., pp. 33-34].

Quest'ultimo passaggio costituisce, di fatto, l'implicita spiegazione della sublimazione cui, parlando di poesia, Cortázar faceva riferimento in precedenza. Il fatto che egli associ alle modalità di *response* della filosofia il verbo 'combattere' significa che egli riconosce a questa disciplina il sottile demerito di un distacco, a fronte di un atteggiamento maggiormente sano – quello poetico – dove l'adesione sembra creare uno spazio di cura e di quiete perfettamente in linea con alcune, preziose considerazioni del *Tao te ching* di Lao-tzu: «Ciò che si flette resta integro, | ciò che si torce viene raddrizzato, | ciò che è cavo viene riempito [...]». Ossia: solo ciò che aderisce vanifica la lotta, poiché non alimenti l'avversario, spegnendo il conflitto.

Di fatto, alla luce di quanto si evince è forse addirittura possibile fornire una lettura junghiana delle ultime considerazioni di Cortázar in materia di poesia – ricordando, naturalmente, che nella temperie culturale della Parigi novecentesca egli ebbe modo di apprezzare tanto Lacan quanto Freud e gli studi di Carl Gustav Jung. Il lessico utilizzato pare vertiginosamente simile a quello utilizzato dalla psicanalisi per la cura delle nevrosi.

Se la filosofia è il tentativo (hegeliano) della ragione di spiegare la realtà, anche quella insolita, il tentativo della logica di spiegare ciò che è illogico, la poesia si sublima nell'immagine dell'eterno Tao, dove Yin e Yang si alternano e si compenetrano.

0.3 Il sé come un altro e il principio di fluidità

Nel decalogo di Campra, “Del sentimento de no estar del todo” e “Noticia” seguono in verità un primo saggio datato 1946 e intitolato *La urna griega en la poesía de John Keats*. Tuttavia, Campra individua in un altro celebre testo, *Imágen de John Keats*, il fulcro di questa *constelación poética*; il primo saggio, “*La urna griega*” – va da sé, vista la

vicinanza tematica – è direttamente correlato con la stravagante monografia sul poeta inglese. Interrogarsi sul primo, dunque, significa prendere in considerazione anche quest’ultimo, operando un intreccio, e curandoci assai poco – in verità – delle disposizioni cronologiche o esplicative per come utilizzate dalla prefatrice: in Cortázar, come vedremo, i nuclei tematici sono così ben collegati che perde di significato (*stricto sensu*) attribuire a *Imágen* un primato su *Noticia*, dal momento che uno costituisce la base per l’altro, ma anche il suo completamento; questa non-univocità, multi-direzionalità pone tutto sullo stesso piano e ci invita a indagare i testi come se fossero stati scritti simultaneamente. Naturalmente, “Sentimiento de no estar del todo” e “Noticia: Poesia permutante” si abbeverano alla fonte delle precedenti (e giovanili, ma niente affatto immature) considerazioni sull’opera di John Keats, che ora prenderemo in considerazione per chiudere questo primo inquadramento di massima di Julio Cortázar e della sua poetica.

Imagen de John Keats non fu unicamente un libro scritto in preda al fortissimo desiderio, da parte del suo autore, di ottenere una cospicua borsa di studio per un soggiorno di studio in Francia; cosa che peraltro avvenne, e si tramutò successivamente in un vero e proprio trasferimento parigino che perdurò – inframezzato da numerosi viaggi internazionali – fino alla morte di Cortázar. In verità, questa metaforica *promenade* riprendeva un confronto letterario (immaginario e approfondito) tra l’aspirante scrittore argentino e il celebre poeta inglese, già avvenuto – come detto – nel 1946, tra le battute del saggio *La urna griega de John Keats* – che oggi troviamo raccolto, insieme alla restante opera critica, nel volume *Obra crítica* dell’editore Debols!llo¹⁵.

¹⁵ ID., *Obra crítica*, Barcelona, Debols!llo, 2017.

Fu in quel primo testo, e non unicamente in esso, che l'argentino cominciò a porre le basi della sua cosmovisione poetica riguardante la vita e la letteratura. Per farlo, naturalmente, aveva bisogno di un complice, di una guida, un maestro cui rifarsi per dimostrare di non essere solo un pioniere entusiasta nella terra di nessuno. O meglio: più che un bisogno, a fargli prendere coraggio per il confronto fu forse il piacere di vedere l'impellenza del suo stesso bisogno già concretizzata nella poetica organizzata e programmatica, ma *intuitiva*, di un genio delle passate lettere anglosassoni. Se non tutti, almeno un aspetto; e uno dei più importanti. In un passo particolarmente significativo, si spiegano molte cose, molte di quelle che possiamo intuire parlando di Keats, e molte di quelle che riguardano una visione più ampia dell'opera di Cortázar:

Curiosa paradoja: el racionalismo clasicista no estaba esencialmente interesado por lo helénico; su interés era preferentemente técnico e instrumental, búsqueda de los órdenes que permitieran exhumar, en beneficio de una temática moderna, esa «sofrosine» perdida en la Edad Media. Por el contrario, había de ser el romanticismo (mejor, alguno románticos) quien reaccionando contra la subordinación de valores estéticos a garantías instrumentales, aprehenderá el genio helénico en su total presentación estética.¹⁶

Le parole introduttive di questo paragrafo potrebbero far credere a un lettore neofita che chi scrive prenda le distanze dal rapporto del romanticismo col pensiero ellenista *in quanto* interessato al pensiero ellenico. Cortázar passerebbe così per un filologo, per un

¹⁶ ID., *Obra crítica*, "La urna griega de John Keats", cit., pp. 137-138.

appassionato purista della mitologia e dell'agone greco. In verità, Cortázar è piuttosto autenticamente interessato al rapporto di certo romanticismo con l'estetica ellenistica: essersi sentito vicino ad alcuni poeti romantici per i quali risultava fondamentale la *mirada estética de lo helénico* lo fa avvicinare al tesoro della visione greca, certo; ma il suo sguardo è sempre fisso sulla contemporaneità o, – specialmente – il suo sguardo è fisso sullo sguardo che apre a una visione estetica del mondo per mezzo della poesia.

Recuperare il Keats della *Urna griega* significa, sì, recuperare alcuni valori poetici della greicità, ma significa innanzitutto tentare di capire cosa abbia permesso a Keats di maturare quella prospettiva autentica. E capire, in ultima istanza, le condizioni di esistenza di quella stessa unicità. Per Cortázar, dunque, capire e far capire Keats – poeta col quale si sentì sempre in totale sintonia – non fu nient'altro che un modo per capirsi e farsi capire.

Quanto detto può considerarsi questione da circoscrivere al solo rapporto di Cortázar con lo studio dell'opera del poeta inglese. In queste poche righe, tuttavia, si nasconde la battaglia di tutta una vita contro il razionalismo, contro il pensiero che annulla la magia sotto il bisturi del raziocinio, "l'altro lato delle cose" di cui parlerà in diverse parti della sua opera in riferimento ai versi di Federico García Lorca. I due aspetti – ritorno alla visione puramente estetico-intuitiva della greicità e intellettualismo raziocinante – vanno di pari passo, anche se in forma antitetica. Quella «visión de la que nada se abstrae, en la que todo es acatado y asumido por una obediente identificación intuitiva»¹⁷ si impone, agli occhi di Cortázar, come cura «al camino preceptivo de la reconstrucción y

¹⁷ *Ivi*, p. 138.

la tipificación sintéticas – tarea de grupo, escuela, generación, cumplida por agregaciones culturales sucesivas y capaz de comunicación y divulgación»¹⁸.

Rovistando tra i carteggi di Keats, un passaggio della lettera a Benjamin Bailey (22 novembre 1817) tocca il cuore dello scrittore argentino:

The setting sun will always see me to rights or if Sparrow come before my window I take part in in its existence and pick about the Gravel.¹⁹

Dopo aver comunicato all'amico Bailey di non conoscere momento di turbamento che non sia la totale partecipazione al momento presente, il poeta inglese accenna sotto traccia a un principio di impersonificazione dell'oggetto poetico da parte del poeta, che abbandona il proprio Ego – per utilizzare un linguaggio caro tanto all'Oriente quanto alla Psicanalisi – per partecipare dell'esistenza, in questo caso, del passero. Farsi vuoto per lasciarsi riempire dall'altro da sé²⁰. A questo proposito, Cortázar aggiunge una postilla di non secondaria importanza: «Un poeta es lo menos poético de cuanto existe, porque carece de identidad; continuamente está yendo hacia – y llenando – algún otro cuerpo»²¹. Se contiamo dunque che l'altro termine di paragone è l'atteggiamento del filosofo –

¹⁸ *Ivi*, p. 139.

¹⁹ Abbiamo utilizzato il testo di Keats riportato nel testo di Cortázar dedicato al poeta anglosassone, che citeremo nella nota successiva. Le traduzioni delle poesie dall'inglese sono di Elido Fazi.

²⁰ «Perdersi, annullarsi... Termini che generano confusione e la pungolano. Applicati qui, significano salto poetico che, infrangendo gli ostacoli dell'io personale, permette di applicare una sensibilità speciale a un ordine essenzialmente estraneo alla realtà, come se un uomo, per la durata della poesia, prestasse la sua sensibilità lirica alla rosa, consentendole (e questa sarebbe a poesia) di dirsi da sé». J. CORTÁZAR, *A passeggio con John Keats*, Roma, Fazi, 2014, p. 487.

²¹ *Id.*, *Obra crítica*, cit., p. 153.

«A quello che choca al filósofo virtuoso, deleita al poeta camaleónico»²² –, e se teniamo conto della data di stesura di questo primo saggio su Keats (1946), possiamo benissimo scorgere come tra queste pagine vengano contenute *in nuce*, come quercia nella ghianda, le riflessioni già analizzate, ossia quelle contenute negli altri due testi citati da Campra: “Del sentimento...” e “Noticia”.

Come abbiamo visto, l’immagine del poeta e la concezione della poetica, in Cortázar, crescono avviluppandosi in un progetto che prende vita gradatamente sin dalle prime battute saggistiche dedicate alle appassionanti letture giovanili. Ciò che lo affascina di Keats, che è poi in definitiva anche ciò in cui egli si riconosce quale artigiano della parola, è questa capacità elevata ad arte di «detener el instante – movimiento, acción, deseo, drama – sin petrificarlo poéticamente, preservando su gracia fugitiva»²³, gemmandolo in «istante eterno»²⁴ fluido. Dunque, si vede come la poetica cortazariana venga costruendosi attorno a un’intuizione estetica che il romanticismo mutuava dalla greicità; un principio di compartecipazione all’oggetto percepito come se si fosse l’oggetto stesso, in verità caro anche a quel pensiero orientale cui l’argentino silenziosamente si

²² *Ibid.* Gran parte di quanto detto in questo primo saggio su Keats venne naturalmente ripreso e ampliato da Cortázar nella monografia *Imagen de John Keats*. Pertanto, abbiamo preferito arginare il riferimento a uno solo dei testi, per non ripeterci. Naturalmente, proprio in virtù di questo ripensamento ampliato di temi di gioventù, alcuni passaggi risultano assai più chiari e illuminanti nel secondo lavoro. Uno tra tutti, quello sulla capacità poetica di assorbire l’urto senza opposizione: «Il poeta rinuncia a difendersi. Rinuncia a conservare un’identità, un io sottomesso solamente a una lenta valutazione rispetto al suo asse invariabile; piuttosto, il segno inconfondibile e imperioso della sua predestinazione poetica glielo conferisce il fatto di sentirsi a ogni passo un altro, di uscire da sé per entrare in entità che lo attraggono. Quel che abbiamo cominciato a chiamare – a proposito di Keats – l’impersonalità del poeta non è altro che questo perdersi volontario, uscire da sé o lasciarsi espellere, abbandonando le dimensioni dell’io per alienarsi nell’oggetto che canterà, la materia la cui combustione lirica provoca la poesia o il poema». ID., *A passeggio con John Keats*, cit., p. 485.

²³ ID., *Obra crítica*, cit., p. 162.

²⁴ *Ibid.*

rifaceva; nel suo confrontarsi con l'attitudine filosofica di lotta nel principio di sfida-risposta (*challenge-response*), l'atteggiamento del poeta differisce da quello del filosofo per il suo carattere non oppositivo, secondo un'intuizione – declinata, sì, letterariamente – che seguiva le piste della coeva psicanalisi, specialmente di matrice junghiana, nei suoi punti di contatto col pensiero orientale. A confermarlo, sotto l'abito del testo, questo passaggio del primo saggio su Keats, dove a parlare sembra Lao-tzu e di certo non Julio Cortázar:

No podía escapar a la sensibilidad de Keats que lo eterno, por opuesto al orden humano, no se muestra poéticamente sin una obligada pérdida de valores estéticos próximos y caros a la sensibilidad del hombre. Las figuras de la urna no alcanzarían eternidad sin ser inhumanas, non podrían mostrar perfección sin acusar a la vez su absoluto aislamiento temporal.²⁵

Cortázar sta naturalmente proseguendo il suo discorso sul principio di compartecipazione all'oggetto poetico così come formulato da Keats nella *Oda*. Il mostrarsi dell'eterno nell'ordine umano, che comporta una perdita di valore da parte dell'eterno, coincide – se vogliamo – con la perdita dell'eterno stesso. Un eterno, un Assoluto privato di alcuni suoi attributi (valori, in questo caso), non è già più l'Assoluto di partenza, perfetto in sé e per sé. Si pensa alla narrazione cristiana sulla duplice natura di Cristo: uomo e Dio. È Dio, ma la sua forma umana lo costringe – appunto – a una forma. Quando Lao-tzu scrisse il Tao Te-Ching, fu attanagliato dal dilemma cardine di tutte le riflessioni sull'assoluto: se non lo si può imprigionare, dire che “non lo si può imprigionare” è comunque imbrigliare

²⁵ *Ivi*, p. 166.

l'assoluto in una forma precisa, forma per sua natura escludente di fatto tutte le altre possibili forme che questo infinito potenziale potrebbe attuare. «Il Tao chiamato Tao non è Tao»²⁶ – per dirla col Taosimo. Cortázar è perfettamente a conoscenza di questa *impasse*. Costruire un sistema razionale filosofico-razionale significherebbe – e qui sta tutta la differenza tra i due atteggiamenti – escludere in partenza l'unica soluzione che riesca a stare nel paradosso: la soluzione poetico-intuitiva di cui la poesia è portatrice.

Ma come non cristallizzare, dunque? In verità, Cortázar nei passaggi analizzati ci ha già dato la risposta: «preservando su gracia fugitiva». Il poeta, che può divenire narratore o romanziere o semplicemente tenere insieme tutte queste anime, deve tenere ben stretto accanto al suo inconscio questo principio fondamentale di fluidità (e qui di nuovo “la via dell'acqua che scorre”²⁷). Solo così potrà dimezzare il prezzo del suo dire l'indicibile: dirlo in modo che cambi di continuo.

Le parti successive del lavoro, forti di questo primo, decisivo inquadramento di massima attraverso i consigli bibliografici di Rosalba Campra, verteranno sulla verifica testuale di questi punti.

²⁶ LAO TZU, *Tao Te Ching. Una guida all'interpretazione del libro fondamentale del taoismo*, A. Shantena Sabbadini (a cura di), Milano, Feltrinelli, 2018, p. 40. È una delle traduzioni alternative a quella che presenta la più tradizionale dicitura ‘Dao’.

²⁷ Ci stiamo implicitamente riferendo, data la natura della somiglianza di prospettive, al bel testo di ALAN W. WATTS, *Tao. La via dell'acqua che scorre*, Roma, Ubaldini, 1977.

1. POESIA. *Julio Denis, un poeta che avrebbe preferito fare il poeta*

1.1 «Chi è Julio Denis?»

Per un lettore italiano di Cortázar che alimenti la sua curiosità filologica negli anni Duemila, per accorto e appassionato che sia, questa domanda rimarrebbe presumibilmente senza alcuna risposta. Al crescente interesse per la letteratura del Cono Sur, catalizzato da nuove edizioni e traduzioni di autori, dalla riscoperta (forse anche di tendenza) di pietre miliari quali *Cien años de soledad* e *2666*²⁸, e da ristampe sempre più accurate di opere celebri come *Ficciones*²⁹ e *Rayuela*, non corrisponde – evidenze alla mano – una maggior profondità di lettura, una comprensione più ampia del contesto culturale in cui germinò una letteratura tanto affascinante quanto esotica, e una conoscenza dettagliata dell’opera di uno dei qualsivoglia autori di facile reperibilità sulle scaffalature di una libreria italiana.

Ciò, naturalmente, è tanto più comprensibile quanto più il lettore in questione si pone sul piano di una fruizione amatoriale della letteratura. La ‘passione’, così, lo libera dall’onere di quella conoscenza minuziosa che in ambienti accademici ha assunto le tinte di una vera e propria specializzazione, circostanziata al punto da rendere sconosciuti molti aspetti di un autore o di un pensiero anche da parte di chi si occupa di scrittori a lui coevi o provenienti dallo stesso sostrato culturale, storico, politico. Così, può capitare che

²⁸ A tal proposito, segnaliamo la pregevole nuova traduzione di Ilide Carmignani dell’opera di Gabriel García Márquez ad opera di per i tipi di Mondadori e la recente ristampa del libro di Roberto Bolaño per i tipi di Adelphi.

²⁹ J. L. BORGES, *Ficciones*, Madrid, Alianza, 1971.

chi è in grado di muoversi con dimestichezza e mestiere all'intero della produzione di Jorge Luis Borges sappia dire poco o nulla su Roberto Arlt o Juan Carlos Onetti.

La rete, le riviste cartacee e digitali pullulano di scrittori, ricercatori, studiosi che si spendono in disamine dettagliate – nel caso di Cortázar, che è poi quello ci interessa – di raccolte quali *Bestiario* e di romanzi quali (di nuovo) *Rayuela*. Non che questa operazione non sia necessaria, naturalmente; ma, a ben vedere, la saggistica in questione eccelle in uno spoglio dettagliato *tutto interno* alle opere in esame e difetta sovente di un fondamento ermeneutico più ampio – individuazione del quale personalmente ritengo sia l'unico, vero compito di una critica letteraria che scelga di tenere gli occhi fissi sull'obiettivo di una comprensione autentica ed esaustiva del proprio oggetto di studio. Occupandomi da tempo di Cortázar, e cercando il confronto con questi studiosi di cui ho potuto apprezzare (in misure differenti) i lavori, ho potuto spesso constatare la totale mancanza di conoscenza di intere zone della produzione dell'autore da parte di chi, in verità, già presentava un discreto numero di pubblicazioni in materia. Zone che diventano di conseguenza necessariamente 'd'ombra', oscure, in quanto pressoché totalmente ignorate; non prese in carico, poiché di esse nemmeno si sapeva l'esistenza; intere regioni dove, in realtà, la stessa consapevolezza letteraria dell'autore era cresciuta, si era formata, e di cui l'opera somma costituiva soltanto la punta di un iceberg dalla base ben più larga, massiccia e complessa.

Dunque, alla domanda «*Chi è Julio Denis?*» ne segue una seconda, che non prevede un nome proprio ma che sottende una velata critica oramai più che appropriata: è possibile parlare di un'opera finale, della maturità di uno scrittore, senza conoscere il rizoma in cui essa ha potuto germogliare? La risposta, per chi scrive, è naturalmente negativa. Per tornare al nostro autore, è pressoché impossibile parlare con autorevolezza

di *Rayuela* senza tenere conto di *Teoría del Túnel* o *Presencia* o *Imagen de John Keats*. E ritengo pertanto impossibile avanzare persino la pretesa di poterne parlare con originalità una volta tolto questo *background* ineluttabile. Il rischio potenziale, già ampiamente trasformatosi in danno attuale, è quello di girare in tondo e finire per riciclare sempre i medesimi concetti, le medesime intuizioni su testi sui quali ci sarebbe ancora molto di nuovo da dire.

Possiamo richiamare alla mente un esempio su tutti per dare corpo a queste prime considerazioni. Lo possiamo fare proprio tentando di approcciare un capitolo – denso e fondamentale – della celebre *novela* intitolata *Rayuela. El juego del mundo*. Il novantanovesimo è un dialogo serrato in materia di linguaggio tra alcuni dei personaggi del romanzo. Alcuni sono presenti, mentre gli assenti e le loro posizioni intellettuali vengono portati nella conversazione dai primi, così da avere una sorta di completezza corale di riferimenti nonostante manchino le voci dirette di alcune figure. Ad introdurre la questione *in medias res* è Etienne, che mette in chiaro l’oggetto del dibattito ponendolo con nettezza sotto l’enorme cappello tematico generale di «empobrecimiento del lenguaje»³⁰. Da questo punto in poi, il lettore intuisce in poche righe il fulcro del dibattito, lo sviluppo di una riflessione a partire dalle posizioni di tal Morelli – di cui, chi ha letto i precedenti novantuno capitoli, ha avuto modo di farsi un’idea – sul linguaggio e i suoi diritti.

Se ogni personaggio possiede qualcosa – in atto o in potenza – dell’autore che lo pone sulla scena, Oliveira avrà senz’altro qualcosa di Cortázar, ma sarà Morelli a tagliargli quasi di netto la testa. È Morelli che, più di ogni altro, si fa carico delle posizioni teoriche dello scrittore argentino; è lui il portavoce della rivoluzione umana ch’egli ha in

³⁰ J. CORTÁZAR, *Rayuela*, Barcelona, Deblos!llo, 2017, p. 573.

mente e che pianifica (e sviluppa) mediante la scrittura dei testi che ci troviamo, a distanza di qualche decennio, ad analizzare. In questo passo, però, non è Morelli a parlare, bensì Ronald, che questiona le posizioni intellettuali dell'amico al punto di dare una lettura riassuntiva più che precisa del progetto cortazariano:

—No tan lejos —dijo Ronald—. Lo que Morelli quiere es devolverle al lenguaje sus derechos. Habla de expurgarlo, castigarlo, cambiar «descender» por «bajar» como medida higiénica; pero lo que él busca en el fondo es devolverle al verbo «descender» todo su brillo, para que pueda ser usado como yo uso los fósforos y no como un fragmento decorativo, un pedazo de lugar común.³¹

Prorompe in tutta la sua chiarezza l'obiettivo sotteso all'opera teorica di Cortázar: restituire al linguaggio smalto, splendore, efficacia. Debellare, di riflesso, la malattia dello sperpero di parole ad uso decorativo; salvare il linguaggio da un utilizzo vacuamente estetico e per niente ficcante delle sue componenti. Ridurlo veramente ai minimi termini, scarnificarlo perché quei termini minimi possano nuovamente diventare – da meri strumenti di comunicazione superficiale quali erano stati trasformati da cattiva poesia romantica e «romanzi, per così dire, *bananiers*»³² – ossatura di un pensiero solido, e da finestre su un orizzonte nuovo scaturito da un progetto – sia esso di natura politica, sociale

³¹ *Ibid.* [«– Non tanto, – disse Ronald. – Quel che Morelli vuole è restituire al linguaggio i propri diritti. Parla di purgarlo, castigarlo, di cambiare «discendere» con «scendere» come misura igienica; ma in fondo quel che cerca è restituire al verbo «discendere» tutto il suo splendore, affinché possa essere usato come io uso i fiammiferi e non come un frammento decorativo, un pezzo di luogo comune». ID., *Rayuela. Il gioco del mondo*, Torino, Einaudi, 2013, p. 453].

³² M. RIZZANTE, *Un dialogo infinito. Note in margine a un massacro, Dialogo con Carlos Fuentes*, Milano, Effigie, 2015, p. 14. In questo passaggio, Fuentes utilizza questa citazione per definire la presa di distanza sua e dell'amico Cortázar da questo tipo di scrittura.

o letteraria (o le tre insieme). Le modalità con cui questa opportunità si rende possibile vengono descritte nei termini di una sostanziale emendazione del superfluo. Cosa Cortázar intenda precisamente per superfluo avremo modo di chiarirlo ampiamente nelle pagine successive. Certamente, quel «devolverle al verbo “descender”» è un modo per parlare di un tentativo di rinnovata purezza, di un ritorno all’originario. Alla realtà invisibile celata da quelle parole fintamente reali e, in verità, oscuranti, dove «los reflejos condicionados de la profesión confundían necesidad con rutina, caso típico de los escritores después de los cincuenta años y los grandes premios».³³

Due considerazioni interessanti ne annunciano una terza, ancor più interessante, quella su cui desideriamo porre l’accento. Etienne, il personaggio che all’inizio si era fatto carico di portare la questione morelliana di impoverimento del linguaggio al centro del novantanovesimo capitolo, porta qui di nuovo la discussione su terreni teorici, ponendosi una volta ancora come il portavoce del pensiero di Morelli, ma attribuendogli ora un abito storico-letterario. Etienne intreccia all’obiettivo la modalità operando un abbozzo di confronto tra correnti letterarie:

—No se trata de una empresa de liberación verbal —dijo Etienne—. Los surrealistas creyeron que el verdadero lenguaje y la verdadera realidad estaban censurados y relegados por la estructura racionalista y burguesa del occidente. Tenían razón, como lo sabe cualquier poeta, por eso no era más que un momento en la complicada peladura de la banana. Resultado, más de uno se la comió con la cáscara. Los surrealistas se colgaron de las palabras en vez

³³ J. CORTÁZAR, *Rayuela*, cit., p. 575 [«[...] i riflessi condizionati del mestiere confondevano necessità con abitudine, caso tipico negli scrittori dopo i cinquant’anni e i grandi premi». ID., *Rayuela*, cit., p. 455].

de despegarse brutalmente de ellas, como quisiera hacer Morelli desde la palabra misma.³⁴

L'accento al surrealismo – breve, ma di grande densità – utilizza la corrente francese come una sorta di cavallo di troia. Parlare degli ostacoli che quel progetto si trovò davanti nella realizzazione dei propri, titanici scopi è anche e soprattutto un modo per fare venire gradatamente a galla il progetto del Morelli-Cortázar, che intende farsi carico di elaborare la lezione della tradizione rimbaudiana e mallarmeana per perfezionarla portandola all'estremo. Da qui, infatti, l'introduzione – ancora una volta – delle modalità (spesso) auto-contraddittorie con cui si misurò quel gruppo di scrittori: eliminare le strutture verbali attraverso la parola. Si aggrapparono al linguaggio, dice Etienne, invece di svincolarsi da esso. Come invece vorrebbe fare Morelli – specifica, e lascia i termini teorici ancora oscuri –, sempre attraverso la parola: «¿Para qué sirve un escritor si no para destruir la literatura?»³⁵.

In mezzo a queste due questioni, che poi ne formano una sola, ciò che ci preme sottolineare è l'utilizzo da parte di Cortázar del sostantivo *poeta*. Poche righe dopo aver fatto pronunciare a uno dei suoi personaggi questa parola quasi magica, Oliveira risponde a una domanda di Babs:

³⁴ *Ivi*, p. 577 [«– Non si tratta d'intraprendere una liberazione verbale, – disse Etienne. – I surrealisti credero che il vero linguaggio e la vera realtà fossero condannati e banditi dalla struttura razionalistica e borghese dell'Occidente. Avevano ragione, come la chiunque sia poeta, ma non era che un momento della complicata operazione di togliere la buccia alla banana. Risultato, più d'uno se la mangiò con la buccia. I surrealisti si aggrapparono alle parole invece di svincolarsi da esse decisamente, come vorrebbe Morelli tramite la parola stessa». *Ibid.*, p. 455].

³⁵ *Ibid.*, p. 577 [«A che cosa serve uno scrittore se non per distruggere la letteratura?». *Ivi*, p. 456].

—¿Pero y después, qué vamos a hacer después? —dijo Babs.

—Me pregunto —dijo Oliveira—. Hasta hace unos veinte años había la gran respuesta: la Poesía, ñata, la Poesía. Te tapaban la boca con la gran palabra. Visión poética del mundo, conquista de una realidad poética. Pero después de la última guerra, te habrás dado cuenta de que se acabó. Quedan poetas, nadie lo niega, pero no los lee nadie.³⁶

Il passo suggerisce una doppia polemica, che occorre portare alla luce. Da un lato, Cortázar sottolinea una certa tendenza della tradizione a utilizzare la parola ‘Poesia’, citata con la lettera maiuscola, come una sorta di panacea o responso oracolare, una risposta non meglio comprensibile a quel che, sul piano letterario, si trova e sul quel che invece si vorrebbe trovare. Il risultato, naturalmente, come evidenziato velatamente dallo stesso Oliveira, è la mancata comprensione del significato intrinseco (e, si spererebbe, univoco) di questo fantasma, che spettro è e spettro rimane, portando dietro di sé tutto uno strascico di dubbi e incomprensioni.

La seconda chiave polemica pare essere contraria. Si viene a delineare una situazione chiasmica, quasi paradossale. Se la frizione precedente consisteva nel non capire di quale ‘Poesia’ si stesse parlando, quali contorni attribuirle, quale colore o carattere, qui la prospettiva si ribalta: dov’è finita, si chiede l’autore, questa famigerata ‘Poesia’ che non si poteva non nominare solo pochi anni addietro? Se non si poteva non sentirne parlare, in termini soprattutto indistinti e oscuri, al tempo in cui Cortázar fa

³⁶ *Ibid.*, p. 577 [«– Ma e poi? che cosa faremo poi? – disse Babs. – Me lo domando, – disse Oliveira. – Fino a vent’anni fa circa la grande risposta esisteva: la Poesia, tesoro, la Poesia. Ti chiudevano la bocca con la grande parola. Visione poetica del mondo, conquista di una realtà poetica. Ma dopo l’ultima guerra, ti sarai accorta anche tu in che modo è finita. I poeti ci sono, nessuno lo nega, ma nessuno li legge». *Ibid.*, p. 456].

parlare i suoi Oliveira, Etienne e Morelli pare invece cancellata dal vocabolario. Questo passaggio dall'onnipervasività di un termine non meglio identificato all'annunciazione zarathustriana della sua sparizione suggerisce al lettore di *Rayuela* una chiave per comprendere quella che potremmo definire – per ora solo genericamente – la terza via cortazariana, quella di un recupero affiancato da un chiarimento. Il punto resta: Cortázar utilizza, e non a caso, un sostantivo specifico; e non devia in un terreno ancor più nebuloso quale potrebbe essere quello di un insieme generico chiamato 'scrittura' o 'letteratura'. Il ricorso deciso alla *Poesia* non può che suscitare, se utilizzato da un narratore e romanziere, un innegabile interesse.

Va da sé che questa operazione di recupero e chiarificazione, solo intravista tra le pieghe del novantanovesimo capitolo, venga messa dall'autore a servizio del suo messaggio profondo, del suo progetto più importante, quello a cui la sua intera opera letteraria risponde. Costretto a un espatrio per ragioni per lo più politiche; trasferitosi a Parigi, avamposto di una cultura in fermento da dove poteva prendere il polso della situazione letteraria europea e mondiale al crocevia di molti sentieri differenti (psicanalisi, spiritualità, arte, poesia), Cortázar guardava all'avvento di un uomo nuovo. Lo desiderava e desiderava contribuire alla sua nascita. Leggendo accuratamente un passo del capitolo 99 di *Rayuela*, passo in cui è Oliveira ad esprimersi, si può aggiungere ancora un tassello fondamentale per la ricostruzione degli obiettivi impliciti dell'autore:

—No pretendo ningún copyright —dijo Oliveira—. La idea es que la realidad, aceptes la de la Santa Sede, la de René Char o la de Oppenheimer, es siempre una realidad convencional, incompleta y parcelada. La admiración de algunos tipos frente a un microscopio electrónico no me parece más fecunda que la de las porteras por los milagros de Lourdes. Creer en lo que llaman materia, creer

en lo que llaman espíritu, vivir en Emmanuel o seguir cursos de Zen, plantearse el destino humano como un problema económico o como un puro absurdo, la lista es larga la elección múltiple. Pero el mero hecho de que pueda haber elección y que la lista sea larga basta para mostrar que estamos en la prehistoria y en la prehumanidad. No soy optimista, dudo mucho de que alguna vez accedamos a la verdadera historia de la verdadera humanidad. Va a ser difícil llegar al famoso Yonder de Ronald, porque nadie negará que el problema de la realidad tiene que plantearse en términos colectivos, no en la mera salvación de algunos elegidos. Hombres realizados, hombres que han dado el salto fuera del tiempo y se han integrado en una suma, por decirlo así... Sí, supongo que los ha habido y los hay. Pero no basta, yo siento que mi salvación, suponiendo que pudiera alcanzarla, tiene que ser también la salvación de todos, hasta el último de los hombres. Y eso, viejo... Ya no estamos en los campos de Asís, ya no podemos esperar que el ejemplo de un santo siembre la santidad, que cada gurú sea la salvación de todos los discípulos³⁷.

³⁷ *Ivi*, 581-582 [«Non pretendo nessun copyright, – disse Oliveira. – L’idea è che la realtà, sia quella della Santa Sede o di René Char o di Oppenheimer, è sempre una realtà convenzionale, incompleta e parziale. Lo stupore ammirativo di certa gente di fronte a un microscopio elettronico non mi sembra più feconda di quella delle portinaie per i miracoli di Lourdes. Credere nella cosiddetta materia, credere nel cosiddetto spirito, vivere all’Emmanuel o seguire corsi di zen, proporsi il destino umano come un problema economico o come un puro assurdo, la lista è lunga, la scelta molteplice. Ma il mero fatto che ci possa essere scelta e che la lista sia lunga è sufficiente a dimostrare che ci troviamo nella preistoria e nella preumanità. Non sono ottimista, ho dubbi fondati che un giorno si possa accedere alla vera storia della vera umanità. Sarà ben difficile arrivare al famoso Yonder di Ronald, perché nessuno mi negherà che il problema della realtà dev’essere impostato in termini collettivi, non nella semplice salvezza di alcuni eletti. Uomini realizzati, uomini che hanno fatto il salto fuori del tempo e che si sono integrati in una somma, per così dire... Sì, suppongo che ne siano esistiti e che ne esistano. Ma questo non basta, io sento che la mia salvezza, supponendo che la possa raggiungere, deve essere la salvezza di tutti, compreso l’ultimo degli uomini. E

La preoccupazione per una *salvación* è innegabile e qui totalmente manifesta. Così come la volontà di assistere a e promuovere l'avvento di un uomo nuovo: un uomo salvato perché nuovo, un uomo nuovo perché salvato.

Ma verrebbe ora da domandarsi cosa c'entri in tutto questo – *concretamente* – la Poesia.

Poche battute prima dell'ultimo passo riportato, Oliveira aveva parlato del tema del tempo. «—Cree en el soma —dijo Oliveira—. El soma en el tiempo. Cree en el tiempo, en el antes y en el después. El pobre no ha encontrado en algún cajón una carta suya escrita hace veinte años, no la ha releído, no se ha dado cuenta de que nada se sostiene si no lo apuntalamos con miga de tiempo, si no inventamos el tiempo para no volvernos locos»³⁸. L'invenzione del tempo è una gabbia che Cortázar, e non solo lui, ha cercato di combattere per tutta la vita. Per questo motivo fa istituire a Ronald, in difesa di Morelli, un ponte con un'altra sua opera precedente, *El perseguidor*, storia di Charlie “Bird” Parker, saxofonista geniale e icona della musica jazz:

questo, caro mio... Non siamo nelle campagne di Assisi, non possiamo più sperare che l'esempio di un santo semini la santità, che ogni gurú sia la salvezza di tutti i discepoli». *Ivi*, p. 459].

³⁸ *Ivi*, p. 579-580 [«– E ci crede, – disse Oliveira. – Caratteri somatici nel tempo. Crede nel tempo, nel prima e nel dopo. ‘Sto disgraziato non ha trovato mai in qualche cassetto una sua lettera di vent'anni fa, non l'ha riletta, non si è potuto accorgere che niente sta in piedi se non lo puntelliamo con briciole di tempo, se non inventiamo il tempo per non impazzire». *Ivi*, p. 458].

Si lo leemos, si estamos aquí esta noche, es porque Morelli tiene lo que tenía el Bird, lo que de golpe tienen Cummings o Jackson Pollock, en fin, basta de ejemplos.³⁹

Bird possedeva una diversa chiave di accesso al tempo – sostiene Cortázar. Lui la declinava in chiave musicale, naturalmente, apportando un *quid* di novità atemporale aggiuntivo a un universo di variazioni armoniche, stilistiche, ritmiche già ricchissimo e sfaccettato. La sfida del Cortázar de *El perseguidor*, racconto inizialmente contenuto in *Las Armas Secretas* (1959)⁴⁰, fu esattamente quella di trasporre in parole e in linee temporali (narrative) questo principio di indeterminazione musicale di cui Charlie Parker (che nel libro figura come Johnny Carter) fu ineguagliato promotore. Ma qui, nel bel mezzo del suo romanzo di maggior successo, l'autore ci esplicita che quella intuizione, quel salto fuori dal tempo che solo può preludere a un modo nuovo di vedere il mondo, un modo non razionale, non concettuale e non astratto-discorsivo, è compito essenzialmente della poesia:

³⁹ *Ivi*, p. 580 [«Qualsiasi best-seller scrive meglio di Morelli. Se lo leggiamo, se siamo qui stanotte, è perché Morelli possiede quel che possedeva Bird, quel che posseggono di colpo Cummings o Jackson Pollock, insomma, e smettiamola con gli esempi». *Ibid.*].

⁴⁰ Inizialmente contenuto all'intero di questa raccolta di racconti, venne da essa scorporato nel 1964 per diventare un racconto lungo indipendente. In italiano è disponibile nella versione J. CORTÁZAR, *Il persecutore*, Torino, Einaudi, 2003. È stata pubblicata recentemente una riedizione ad opera della casa editrice SUR, dal titolo *L'inseguitore*.

¿Qué nos da la poesía sino esa entrevisión? Vos, yo, Babs...El reino del hombre no ha nacido por unas pocas chispas aisladas. Todo el mundo ha tenido su instante de división, pero lo malo es la caída en el *hic* y el *nunc*.⁴¹

L'introduzione al concetto di intuizione poetica come nuovo sguardo sul mondo si lega qui all'augurio sincero che tale meccanismo di risveglio inneschi un effetto *domino* sulle anime, dove molte saranno le tessere a cadere e a girare verso. Il messaggio, però, si intravede già in tutta la sua forza. Sarà il recupero di una poesia che rompe con gli schemi e le cristallizzazioni, in cui già la tradizione l'aveva fossilizzata, a far detonare il tempo consequenziale, e dunque la logica e la *ratio*, a favore della riscoperta di un pensiero totale, atemporale perché onnicomprensivo, che darà all'uomo il suo posto, un nuovo sguardo, una meritata salvezza.

Nel centro del romanzo *Rayuela*, dunque, Cortázar fa intrattenere ai suoi personaggi una conversazione serrata sui destini della letteratura e dell'umanità; e il protagonista eletto per la parte principale, a quanto sembra, non è il romanzo – o non nella sua forma convenzionale. Scavare all'interno di quest'opera per trovare il fulcro teoretico che ne sta al cuore permette di comprendere fino in fondo quell'affermazione di Cortázar circa la sua volontà (disattesa) di essere unicamente poeta. Ma dare corpo a questo aspetto ci consente, allo stesso tempo, di intravedere quanto sia limitante continuare a scrivere

⁴¹ J. CORTÁZAR, *Rayuela*, cit., p. 583 [«[...] – Che cosa ci dà la poesia se non quella intuizione? Tu, io, Babs... Il regno dell'uomo non è nato grazie ad alcune poche scintille isolate. Tutto e tutti hanno avuto il loro attimo di visione, ma il guaio è la ricaduta nell'hinc et nunc. ID., *Rayuela*, cit., p. 460]. Come prospettiva futura sarebbe interessante operare un confronto tra le idee cortazariane riguardanti la ricerca del tempo assoluto in poesia e il concetto arendtiano di 'lacuna del tempo' esposto nel saggio *Tra passato e futuro*. Rinvio a H. ARENDT, *Tra passato e futuro*, Milano, Garzanti, 1999 e alla lettura di J. M. POZUELO YVANCOS, *Poética de poetas. Teoría, crítica y poesía*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2009.

dell'opera narrativa e romanzesca di questo autore senza tenere minimamente in conto il progetto sotteso (anche) a queste due forme espressive di cui si servì, un progetto umano ancorché letterario che chiedeva al pensiero poetico di rifondare lo spazio vitale e temporale di un uomo nuovo, un uomo salvo perché risvegliato.

1.2 Escapismo e impegno

Occuparsi di letteratura ispano-americana in Italia significa essersi confrontati almeno una volta, in qualità di studiosi e non solo di amatori, con le opere di Giuseppe Bellini. La sua *Storia della letteratura ispano-americana* costituisce una colonna portante degli studi italiani sul panorama letterario del Cono Sud delle Americhe dalle origini ai giorni nostri; o, per meglio dire, ai giorni di Bellini – visto che la prima edizione dell'opera risale ormai a più di cinquant'anni fa.

Nella sua personale e documentata ricostruzione dell'arco evolutivo delle lettere sudamericane Bellini si concentra su questioni note, che tuttavia – se osservate nella prospettiva che oggi ci interessa – si configurano come cartine di tornasole di molti atteggiamenti identitari dell'America Latina erudita di un tempo. Primo tra tutti i nodi focali a saltare alla vista, l'influenza del primissimo romanticismo su scrittori e intellettuali sudamericani. Bellini la giudica in modo positivo, attribuendole il merito esplicito di «funzione preminente nella formazione di un'America nuova», in cui «un'élite generosa, ardente e spesso contraddittoria, si prodiga con i propri scritti per raggiungere questo risultato nella libertà, fustiga i tiranni e coraggiosamente gli si

oppone»⁴². La situazione Europea, in quanto ambiente di crescita e maturazione di certe posizioni socio-politico-letterarie, viene accolta nella sua forza generativa e propulsiva per una nuova riflessione sull'identità nazionale, e non soltanto – il rischio era alto – quale materia di fascino e distrazione dai problemi locali. Guardare alla Francia di Baudelaire significava dunque ridisegnare il perimetro della propria coscienza identitaria nazionale, tratteggiare nuovamente i confini della propria libertà partendo dall'arte.

Fu questo il solco in cui si inserì la voce di Sarmiento e in cui prese forma la sua personalissima battaglia con un Pepín Bello conservatore e inorridito dalle nuove fantasticherie provenienti dal Parigi. Fu questa fame di vita e di giustizia, questo ardore a bruciare nel petto del gaucho Martín Fierro del poeta José Hernandez, a dare «avvio alla lunga serie di ribelli di cui la narrativa ispanoamericana del secolo XX sarà prodiga, alla formazione del mito dell'uomo indomito e fiero, ricco spiritualmente, attento alle ingiustizie sociali, all'oppressione politica, quindi generosamente in rivolta, per sé e per il prossimo, in nome di un ordine diverso»⁴³. Si guardava alla Francia per vedere la vera America Latina, come un tiro di biliardo dato di sponda per andare a segno.

Nonostante le influenze, tuttavia, è opportuno dire che l'atteggiamento era ancora ben radicato all'interno del sistema di valori sudamericano del tempo: era ancora il *gaucho* la figura cardine delle riflessioni in materia politica, sociale, identitaria. Con l'avvento del Modernismo, però, si registra indubbiamente un repentino cambio di rotta e di contenuti, «un graduale esaurirsi delle fonti ispaniche di ispirazione e dalla suggestione sempre più viva che la nuova poesia francese, del Parnasse e del Simbolismo,

⁴² G. BELLINI, *La letteratura ispano-americana: dalle letterature precolombiane ai nostri giorni*, Firenze, Sansoni, 1970, p. 219.

⁴³ *Ivi*, p. 234.

esercitava sulla curiosità culturale americana»⁴⁴. La Parigi a cui da tempo si guardava con stupore cominciò ad avere sempre più le sembianze reali della capitale europea, fucina di opere e idee, e sempre meno quelle di un prisma attraverso cui dare di volta in volta nuovo colore a Madrid e agli ideali spagnoli oramai noti. E più Parigi si faceva reale, meno reali si configuravano i temi: i toni e i temi della nascente letteratura si muovevano sempre più in direzione di «un esotismo propizio alla fuga dalla realtà»⁴⁵. Per i conservatori questo abbandono delle tematiche regionaliste-indigeniste significò senza dubbio, oltre che il tramonto di un'era, un atto di tradimento delle proprie radici. Ma per molti scrittori audaci le intenzioni identitarie rimasero le stesse; era la musica a dover cambiare, e con lei lo spartito, il direttore e tutta l'orchestra, ma non il pubblico né tantomeno l'obiettivo sociale. Va da sé che, senza questo passaggio, finirebbe per mancare un tassello fondamentale nella comprensione della successiva generazione del "Boom", dove per convenzione si è soliti inserire autori del calibro di Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez e il nostro Julio Cortázar. Sezionare un universo come quello del realismo magico col coltello è un gesto drastico e poco utile, ma sono sicuro si possa affermare con una certa approssimazione – e in confronto ai diversi atteggiamenti cui facevamo riferimento sopra – che la costruzione di mondi paralleli ed esasperati e *a*-logici sia tutt'altro che un tentativo di fuga da una condizione di oppressione. Ritengo si tratti piuttosto di un *escamotage* comune a questa illustre generazione e mediante cui essa poté fare i conti con la propria situazione nazionale *interna* da una posizione *esterna*, seppur fittizia (*fictional*). Nel caso specifico di Cortázar ciò acquisisce ancora maggior valore,

⁴⁴ *Ivi*, p. 253.

⁴⁵ *Ivi*, p. 254.

dal momento che – per meglio intendere la sua amata Argentina – decise di distanziarvisi di più di diecimila chilometri.

Come è noto, in seguito all'insediamento di Perón, Cortázar scelse di abbandonare la cattedra di letteratura francese presso l'Università di Cuyo (Mendoza). Fu il primo abbozzo di un'azione politica, contando che al tempo l'autore non aveva – per sua stessa ammissione – un'autentica posizione ideologica né tantomeno una qualsivoglia vocazione politica in senso generale. Il 1951 fu l'anno del trasferimento a Parigi, nonché l'anno della pubblicazione della raccolta di racconti intitolata *Bestiario*. *Presencia* era già stato dato alle stampe sotto lo pseudonimo di Julio Denis. Cortázar, che salvo spostamenti di lavoro, sarebbe restato nella capitale francese sino alla sua morte, nel 1967 scrisse una lunga lettera dal contenuto politico all'amico Roberto Fernández Retamar:

In ultima istanza, io e te sappiamo fin troppo bene che il problema dell'intellettuale contemporaneo è uno solo, quello della pace fondata sulla giustizia sociale, e che le appartenenze nazionali di ognuno non fanno che suddividere la questione senza privarla del suo carattere di fondo. Ma è proprio qui che uno scrittore lontano dal proprio paese si situa necessariamente in una prospettiva diversa. Al margine della situazione locale, senza l'inevitabile dialettica del *challenge and response* quotidiani che rappresentano i problemi politici, economici o sociali del paese, dialettica che esige l'impegno immediato di ogni intellettuale cosciente, il suo sentimento del processo umano diventa per così dire più planetario, opera per insiemi e per sintesi, e se perde la forza concentrata in un contesto immediato, raggiunge invece una lucidità a volte insopportabile ma sempre chiarificatrice. È ovvio che dal punto di vista di mera informazione mondiale, è quasi lo stesso essere

a Buenos Aires o a Washington o a Roma, vivere dentro o fuori dal proprio paese⁴⁶.

La dichiarazione, che assume i toni di uno sfogo confidenziale, continua e si fa sempre più puntuale:

A volte mi sono chiesto che cosa ne sarebbe stato della mia opera se fossi rimasto in Argentina; so che avrei continuato a scrivere, perché non servo ad altro, ma a giudicare da ciò che avevo fatto fino al momento in cui me ne sono andato dal mio paese, sono incline a supporre che avrei seguito la frequentata via dell'*escapismo intellettuale* che avevo battuto fino ad allora e che continuano a battere moltissimi intellettuali argentini della mia generazione e di gusti simili ai miei⁴⁷.

Come accuratamente rileva Daniel Mesa Gancedo, «la acusación de “escapismo” o de “estetismo elegiaco” suele cernirse a menudo sobre los poetas argentinos de la llamada “generación del ‘40” »⁴⁸. Si trattava di un'accusa mossa a tutti quegli intellettuali e scrittori argentini che, sulle prime, spiazzati come il resto della popolazione dalla velocità di insediamento della dittatura a fronte del golpe del '44, ancora indugiavano in scritti 'elegiaci' dal sapore europeo. Con un atteggiamento che, di fatto, sembrava ancora

⁴⁶ Lettera a Roberto Fernández Retamar da Saignon (Valchiusa), 10 maggio 1967, in J. CORTÁZAR, *Così violentemente dolce. Lettere politiche*, Roma: SUR, 2015, p. 27. La lettera viene scritta dalla residenza estiva di Cortázar.

⁴⁷ *Ivi*, p. 28. Corsivo mio.

⁴⁸ D. MESA GANCEDO, *La emergencia de la escritura. Para una poética de la poesía cortazariana*, Kassel, Edition Reichenberger, 1998, pp. 15.

posporre – a favore di un vezzo letterario, estetico, romantico – un impegno più concreto e marcatamente *nacional*, che lasciasse stare le influenze europee per guardare il paese e le sue esigenze civili dall'interno.

Mesa Gancedo ben rileva come, a tal proposito, l'esempio di Cortázar sia paradigmatico. Inizialmente, l'accusa venne inferta come una ferita. Lo scrittore ebbe bisogno dei suoi tempi di manovra e di presa di consapevolezza. In quegli anni, come già detto, occupava la cattedra di letteratura francese a Cuyo. Decidere di rinunciarvi fu un atto politico incontrovertibile, un atto simile a quello che anni prima intellettuali, filosofi e scrittori tedeschi furono costretti a compiere – chi a favore, chi contro – sotto la pressione del Reich, interessato a vedere dividersi spontaneamente il grano dalla pula⁴⁹.

Così chiudeva la lettera a Retamar del 1967:

Non ti sembra *paradossale* che un argentino, in gioventù quasi completamente inebriato dall'Europa, al punto di levare l'ancora e venirsene in Francia, senza un'idea precisa del proprio destino, abbia scoperto qui, dopo una decina d'anni, la sua vera condizione di latinoamericano? Eppure questo paradosso apre una questione più profonda: se non sia forse necessario situarsi nella prospettiva universale del vecchio mondo, da dove tutto sembra poter essere affrontato con una sorta di ubiquità mentale, per poi scoprire poco a poco le vere radici della latinoamericanità senza perdere per questo la visione globale della storia e dell'uomo. [...] insito a credere [...] che se fossi rimasto in Argentina, la mia maturità di scrittore si sarebbe declinata in altro modo, risultando probabilmente più perfetta e soddisfacente per gli storici della letteratura, ma senz'altro meno stimolante, provocatoria e in un'ultima istanza

⁴⁹ Cfr. *ivi*, pp. 17-18.

fraterna per coloro che leggono i miei libri per ragioni vitali e senza badare alla scheda bibliografica o alle categorie estetiche.⁵⁰

Cortázar, ancora in Argentina, venne tacciato di escapismo, lui come tutti quei poeti appartenenti o sotto l'influsso della *generación del '40*. Lo scrittore, per sua stessa ammissione, sapeva che avrebbe continuato senz'altro su quella linea se la passione, il coraggio e il destino non lo avessero spinto a prendere residenza a Parigi. Paradossalmente – e il paradosso e il chiasma paiono essere cifre ricorrente dell'esistenza dell'autore –, il trasferimento coincise con un impegno via via crescente verso temi e questioni e lotte riguardanti la sua patria d'origine. Cambiare nazione significò tornare in Argentina, però tornarci da una prospettiva più consona, più stimolante.

Sul piano letterario, Cortázar simpatizzò con le correnti surrealiste, simboliste, romantiche più in Argentina che non in Francia. Dall'appartamento nella capitale europea il gusto esotico di certi temi allora lontani venne meno, e al suo posto subentrò la ricchezza di un occhio teorico maggiormente maturo. Non ne abbandonò le influenze e i richiami, ma li rielaborò gradatamente alla luce di una ricerca *in itinere* sempre più personale. Fu un cammino in più tappe, che fu necessario percorrere, attraversare ed elaborare dialetticamente in vista della scoperta di una propria voce.

⁵⁰ Lettera a Roberto Fernández Retamar da Saignon (Valchiusa), 10 maggio 1967, in J. CORTÁZAR, *Così violentemente dolce*, cit., p. 29. Corsivo mio.

1.3 Una distinzione fondamentale (e precedente)

Come è noto, la poliedricità di Cortázar lo condusse a misurarsi con diverse forme letterarie. Compresa quella del saggio, a cui l'editore Galaxia Gutenberg ha dedicato un intero volume della collana *Obra completa* dello scrittore argentino. Quattro o cinque anni prima della lettera a Roberto Fernandez Retamar da Saignon (si fa qui fede alle date riportate nella collana appena citata, ossia 1963-1964), Cortázar, già celebre nel mondo specialmente come *cuentista*, scrive un piccolo testo critico dal nome *Algunos aspectos del cuento*. Appartiene a queste pagine la poi divenuta celebre distinzione cortazariana tra racconto e romanzo. L'autore la pone in questi termini, e avremo modo di tornarci sopra nei capitoli che seguiranno:

Para entender el carácter peculiar del cuento se lo suele comparar con la novela, género mucho más popular y sobre el cual abundan las preceptivas. Se señala, por ejemplo, que la novela se desarrolla en el papel, y por lo tanto en el tiempo de lectura, sin otros límites que el agotamiento de la materia novelada; por su parte, el cuento parte de la noción de límite, y en primer término de límite físico, al punto que en Francia, cuando un cuento excede de las veinte páginas, toma ya el nombre de *nouvelle*, género a caballo entre el cuento y la novela propiamente dicha. En ese sentido, la novela y el cuento se dejan comparar analógicamente con el cine y la fotografía, en la medida en que una película es en principio un «orden abierto», novelesco, mientras que una fotografía lograda presupone una ceñida limitación previa, impuesta en

parte por el reducido campo que abarca la cámara y por la forma en que el fotógrafo utiliza estéticamente esa limitación.⁵¹

La maggior parte dell'attenzione all'opera dello scrittore argentino è stata assorbita – e non senza un certo favore di una critica che ha promosso la diffusione di questa specifica dicotomia – da questa contrapposizione che, per essere esplicativa, si richiama ad arti sorelle e finisce per ibridarsi. Doveva suonare come pura magia che un gigante come Cortázar all'epoca evocasse, per discutere sulle sue forme letterarie predilette (o meglio: sulle forme letterarie che lo avevano reso celebre nel mondo), il cinema e la fotografia. Un richiamo che, pensato alla luce del fermento di quegli anni parigini, poteva far supporre a cinefili e amanti del dagherrotipo che la consapevolezza di un grande occhio si fosse posata in un terreno non direttamente concernente la propria materia e lì avesse sostato di passaggio per fare un po' di chiarezza su questioni estetiche e teoriche.

L'operazione da compiere, tuttavia, è relegare questa immagine fondamentale entro i confini diretti della sua pertinenza, che resta fuori discussione, così come la

⁵¹ ID., *Algunos aspectos del cuento*, in J. CORTÁZAR, *Obra crítica*, Barcelona, Debolsillo, 2017, p. 479 [«Per capire il carattere specifico del racconto lo si suole paragonare al romanzo, generalmente molto più diffuso e sul quale abbonda la precettistica. Si dice, per esempio, che il romanzo si svolge sulla carta e quindi nel tempo di lettura, senza altri limiti se non l'esaurimento della materia romanzata; quanto al racconto, esso parte dalla nozione di limite e, in primo luogo, di limite fisico, al punto che in Francia, quando il racconto supera le venti pagine, prende già il nome di “nouvelle”, genera a cavallo fra il racconto e il romanzo propriamente detto. In questo senso, il romanzo e il racconto, si possono paragonare analogicamente al cinema e alla fotografia, nel senso che un film è innanzitutto un “ordine aperto”, romanzesco, mentre una fotografia riuscita presuppone una rigorosa limitazione previa, imposta in parte dal campo ridotto che l'obiettivo comprende e inoltre dal modo in cui il fotografo utilizza esteticamente tale limitazione»]. ID., *Alcuni aspetti del racconto*, in appendice a J. CORTÁZAR, *Bestiario*, E. Franco (a cura di), Torino, Einaudi, 1996, p. 117. A tal proposito segnaliamo la monografia di M. Vangi, *Letteratura e fotografia: Roland Barthes, Rolf Dieter Brinkmann, Julio Cortázar, W. G. Sebald*, Pasian di Prato (UD), Campanotto, 2005.

bellezza e la forza dell'accostamento; e cercare di procedere a ritroso, verso alcune distinzioni di senso non meno importanti, ma precedenti e – da una nuova prospettiva che intenda fare luce su racconto e romanzo *a partire dalla poesia* – fondative. È ancora una volta il contributo del professor Daniel Mesa Gancedo, voce critica in prima linea nel lavoro sulla piena comprensione della poetica cortazariana, a mettere ordine riesumando un passo dell'ultimo romanzo di Cortázar, *El Examen*: «Con palabras se hacen la prosa y la poesía, que en nada se parecen»⁵². Questa ulteriore distinzione che l'autore pone in una sua opera in prosa, ennesimo tentativo di mettere in bocca a uno dei suoi personaggi una verità teorico-letteraria su cui egli stesso si interroga mentre scrive (lo aveva già ampiamente fatto col personaggio di Morelli in *Rayuela*, quello che più somiglia al suo demiurgo, per lo meno per quanto riguarda le questioni maggiormente tecniche sul linguaggio), viene ulteriormente spiegata da Mesa Gancedo come segue:

La obra poética no precisa de la posteridad para desarrollar su sentido, no admite adyacencias indeterminadas, el tiempo non la ha de mejorar: está dada una vez para siempre. Al contrario, la prosa está llena de lugares de sentido vacíos, que el tiempo podrá o no rellenar.⁵³

Aggiungendo in seguito una ulteriore specifica:

⁵² J. CORTÁZAR, *El examen*, Barcelona, Debolsillo, 2017, p. 165.

⁵³ D. MESA GANCEDO, op. cit, p. 93.

Si la poesía no precisa del tiempo para adquirir su plenitud de sentido, es también el modo de escritura en que el tiempo se siente. A tal respecto, la poesía es la escritura prehistórica.⁵⁴

Uno degli indubitabili meriti di Mesa Gancedo è quello di aver spostato il *focus* della critica cortazariana da una posizione avanzata, quella che già indugiava teoricamente sulla distinzione capitale tra la forma-racconto e la forma-romanzo, a una posizione, se non ‘primitiva’, quanto meno ‘primigenia’. La poesia riacquista qui il suo valore di polo archetipico. È la forma-poesia, dunque, a doversela vedere col grande insieme della forma-prosa, in cui ricadono racconto e romanzo, ognuno con le sue distinzioni. E ciò risulta tanto più vero guardando alla parabola letteraria di Cortázar: «cabe afirmar que la contraposición poema/novela se da en las orígenes de su obra literaria, y por tanto sus connotaciones son paradigmáticas»⁵⁵.

Dunque, andando oltre la prima e più celebre distinzione tra racconto e romanzo, distinzione che per le caratteristiche della sua struttura rischierebbe di accentrare su di sé tutta quanta l’attenzione, è possibile scendere *hacia el centro*, ritrovando la contrapposizione ‘matriciale’ che realmente mosse Cortázar e la sua scrittura a interrogarsi sulle forme, sui generi, la loro struttura e la rottura con essi: poesia-prosa.

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ *Ivi*, p. 94.

1.4 «El ciervo es *como* un viento oscuro». Sull'analogia

Il sistema teorico su cui poggia l'opera di Cortázar, più che complesso, è ben ramificato. Ciò ci consente di individuare più vie d'accesso – come un'immagine borgesiana in cui molte porte affacciano su una stessa stanza centrale –, e da questa scelta dipenderà naturalmente lo sviluppo del nostro lavoro.

Nel passo di *Algunos aspectos del cuento* sopra citato, come già evidenziato, l'autore propone un accostamento – poi rivelatosi efficace, nonostante apra a una molteplicità di letture (perdendo quindi univocità⁵⁶) – tra arti letterarie e arti figurative. Al racconto viene affiancata la fotografia, al romanzo il cinema. Ciò che è bene che non venga trascurato è l'utilizzo, nel proporre questo affiancamento, di un avverbio importante: «la novela y el cuento se dejan comparar *analógicamente* con el cine y la fotografía»⁵⁷. Cortázar, che per quanto andasse in cerca di una *desautomatización del lenguaje* e di una scrittura sempre più 'sporca' perché fuori dalla norma, riponeva grande attenzione nella scelta delle parole, sceglie di ricorrere a un termine che, rispetto al momento di pubblicazione del saggio, possedeva già una storia all'interno della propria

⁵⁶ Questa appunto trova giustificazione all'interno di uno studio che ho compiuto qualche anno fa, e a cui rimando di seguito. Leggendo un testo di Paolo Cognetti sulla forma-racconto, mi sono accorto di come la sua lettura del rapporto tra racconto e romanzo in Cortázar evidenzi inconsapevolmente la possibilità di un'ulteriore interpretazione teorica di questo celebre accostamento. Pertanto, è possibile parlare di un'univocità di letture solo facendo affidamento sull'interpretazione canonica di questo rapporto ed escludendo la via tracciata da Cognetti. Tenendola in considerazione, il ventaglio ermeneutico si amplia. N. RUBBI, *La rotondità della sfera e l'economia della parola. Alcune considerazioni sulla brevità del racconto tra Borges e Cortázar*, in S. Pradel, C. Tirinanzi de Medici (a cura di), *Brevitas. Percorsi estetici tra forma breve e frammento nelle letterature occidentali*, Collana Labirinti 176, Università degli Studi di Trento, 2018, p. 269-279.

⁵⁷ Vedi nota 24. Corsivo mio.

poetica. Qui viene naturalmente utilizzato come ausilio esplicativo in soccorso dell'arte narrativa e dell'arte romanzesca, ma il concetto di analogia si configura come uno snodo centrale nello sviluppo della poesia dell'autore argentino. Daniel Mesa Gancedo evidenzia questa urgenza cortazariana con queste parole, cogliendo il fulcro dell'intera ricerca: «la idea de la esencia poética del lenguaje como instrumento de conocimiento, basado en la analogía»⁵⁸. Se volessimo richiamarci alle categorie così ben delineate e sviluppate dal poeta José Ángel Valente nel primo saggio del suo *Las palabras de la tribu* (1955-1970)⁵⁹, potremmo dire che Cortázar crede nel mezzo poetico quale strumento di cattura, lettura e decifrazione del reale (*conocimiento*), a cui segue come un'ombra l'aspetto comunicativo-espressivo (*comunicación*). Per consentire ai suoi versi di svolgere questa funzione – intendendolo come lettura, decifrazione e presa di posizione rispetto al reale, sono facilmente intuibili valori, portata e risvolti politici, sociali, umani di un'*ars poetica* così intesa – risulta necessario muoversi sul terreno dell'analogia; ma non prima di essersi egli stesso interrogato sulla questione dal punto di vista teorico.

I primi anni parigini furono gli anni della pubblicazione di *Bestiario*, che con racconti del calibro “Casa tomada” e “*Carta a una señorita en Paris*” comincia a consacrare l'argentino quale maestro mondiale della narrativa breve di genere neofantastico. In quegli stessi anni, Cortázar redasse un piccolo, significativo saggio intitolato *Para una poética* (1954), che, stando al contenuto, avrebbe potuto intitolarsi “Sobre la analogía”. Il testo si apre con una dichiarazione d'intenti importante: «Acaso convenga volverse una vez más a la interrogación que apunta de lleno al misterio

⁵⁸ D. MESA GANCEDO, *La emergencia de la escritura*, cit., p. 89.

⁵⁹ Facciamo riferimento al saggio dal titolo *Conocimiento y comunicación*, in José Ángel Valente, *Las palabras de la tribu*, in José Ángel Valente, *Obras completas*, vol. II, *Ensayos*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2008, pp. 39-46.

poético»⁶⁰. La posta in gioco, nell'individuare le leggi che reggono il gioco del grande mistero della *poiesis*, è una sorta di comprensione profonda e iniziatica di questa arte antichissima, vecchia quanto l'umanità.

Cortázar analizza un passo di *Sur Eluard* di Gaetan Picon, che cita in esergo al saggio. Picon scrive riguardo alla poesia:

l'expérience poétique pouvait être autre chose que le sentiment d'une relation privilégiée de l'homme et du monde.

Nel commento che segue Cortázar crea una polarità di termini aggiungendo, in contrapposizione all'atteggiamento privilegiato della poesia di cui fa menzione Picon, quello che egli identifica come un atteggiamento scientifico, alludendo con questo termine probabilmente alla più aggressiva e schematica condotta euristica⁶¹ che certe scienze dure hanno adottato nella lettura del reale; e che, di conseguenza, hanno imposto alle società che in esse ripongono la propria fiducia. Cortázar allude a un tema che sarà la cifra di tutto il suo operare in letteratura: la grande sfida all'inquadramento scienziata e logicista che governa le scelte e le visioni dell'uomo moderno, avvolto nelle spire di un *iper*-razionalismo che l'autore giudica negativamente e attorno al quale costruisce una serie di considerazioni teoriche declinate in chiave narrativa. Le opere di Cortázar, di fatto, si configurano – più o meno esplicitamente, siano esse *cuentos* o *novelas* – come una risposta poetica e analogica di opposizione a questa *Weltanschauung* imperante. Nel

⁶⁰ J. CORTÁZAR, *Para una poética*, in J. CORTÁZAR, *Obra crítica*, cit., p. 373.

⁶¹ Facciamo qui uso del termine 'euristico' nella sua accezione – appunto – più scientifica, ossia quella che allude alle ipotesi di lavoro assunte come guida nel corso di una ricerca scientifica e alla metodologia che vi è connessa.

1954, naturalmente, questo ardore è ancora acerbo e in gran parte potenziale; è significativo, però, notare come – in contrasto, e per via di questo accoppiamento con la scienza – egli veda in questa *relation privilégiée* qualcosa di più di quanto non vi avesse scorto Picon, forse proprio perché a quest’ultimo mancava un termine di paragone da cui prendere le distanze. Così, per Cortázar, la relazione diviene «no poco privilegiada»⁶². Poiché l’intera esistenza di chi possiede la fortuna di potersi inserire in una «relación que permite sentir como próximos y conexos, elementos que la ciencia considera aislados y heterogéneos»⁶³ è sulla soglia di una svolta totale. Una somma di totalità singole che godono di questa svolta di qualità costituisce una società. Sono i primi passi verso l’avvento di un uomo nuovo. Nella cosmologia cortazariana cominciano a prendere posto e forma, in virtù di una rielaborazione originale, echi di letture giovanili; tra tutte, *L’homme révolte* di Albert Camus:

Che cos’è un uomo in rivolta? Un uomo che dice no. Ma se rifiuta, non rinuncia tuttavia: è anche un uomo che dice di sì, fin dal suo primo muoversi.

Uno schiavo che in tutta la sua vita ha ricevuto ordini, giudica ad un tratto inaccettabile un nuovo comando. Qual è il contenuto di questo “no”?⁶⁴

⁶² J. CORTÁZAR, *Para una poética*, cit., p. 373.

⁶³ Ibid.

⁶⁴ A. CAMUS, *L’uomo in rivolta*, Milano, Bompiani, 1996, p. 5. A causa della situazione Covid, alcuni dei testi consultati nell’ultimo anno di ricerca non siamo riusciti a reperirli. Disponevamo di una edizione in formato pdf trovata in rete, una scansione precisa del volume che tuttavia non riportava i numeri di nota. Non è soltanto il caso di Camus. Per una scelta stilistica, abbiamo deciso di inserire un numero di pagina fittizio (che riporteremo sempre sottolineato), così che si possa intervenire nella correzione una volta possibile e in vista di uno sviluppo futuro del presente studio. Tutti i numeri di pagina con sottolineatura, d’ora in avanti, risponderanno al medesimo problema.

Se l'incipit di Camus era stato una forte presa di posizione nei confronti di certi temi politici, una deliberata dichiarazione di guerra nei confronti di un assetto sociale ed esistenziale che congelava milioni di uomini in vite derelitte e private della propria dignità, l'analogia è per Cortázar – rimpolpata con altre considerazioni teoriche che avremo modo di analizzare – la leva con cui spostare definitivamente il macigno che costringe Sisifo alla ripetizione crudele della sua pena, all'eterno ritorno dell'uguale⁶⁵. Ma cosa si configura per Cortázar, in questo caso, come negativo? Come risponde l'autore argentino alla domanda di Camus: «Quel est le contenu de ce “non”?»». Verso quale fronte viene lanciato il dissenso? La risposta l'abbiamo già intravista, e si tratta dell'accettazione di quella visione univoca del reale che, almeno nell'Occidente votato totalmente all'occhio delle scienze dure, ristagna all'ombra della grande Ragione. Del resto, l'*iper-racionalismo* si ripercuote anche in letteratura, occludendo il linguaggio dentro maglie troppo strette, che mal si adattano al reale e ai suoi fenomeni visti e vissuti da questa nuova prospettiva. L'analogia è la leva, è la lente che l'occhio poetico utilizza per guardare il mondo. Se il *conocimiento* ri-cominciassse a orientarsi in questa direzione, va da sé che non potrebbe più realmente concedersi di sottostare alla dittatura di un linguaggio di forme fisse, istituite da una tradizione troppo fedele alla visione scienista. Tornare a utilizzare quello che Jung chiamerebbe 'l'occhio mitico' significa sottoporre la

⁶⁵ In un certo senso, trapela da queste considerazioni la grande differenza tra Nietzsche – a cui abbiamo fatto implicito riferimento – e Camus – che Nietzsche lo amava molto, e a cui volle rendere giustizia completando alcune grandi considerazioni sull'*amor fati* che il filosofo tedesco non riuscì secondo lui ad ultimare. Camus, come precisa sapientemente Michel Onfray, dice «“sì” alla vita, fin tanto che tale affermazione ha per oggetto ciò che la aumenta; in compenso, dice «no» a ciò che vuole la morte o il contrario della vita. Nietzsche diceva di sì a tutto; Camus dirà di sì soltanto a ciò che aumenta la vita». M. ONFRAY, *L'ordine libertario. Vita filosofica di Albert Camus*, Milano, Ponte alle grazie, 2013, p. 74. Questa affermazione rende ancora più pertinente l'idea di immaginare Sisifo salvo da questa coazione dell'eterno ritorno (anche) del negativo.

lingua – e quindi la letteratura – a una revisione totale, nel tentativo di cercarle un abito più largo, maggiormente plastico e meno rigido.

Per questo egli definisce «metafórico» questo linguaggio rinnovato, questo «lenguaje íntegro», che diviene il risultato di un recupero⁶⁶ della «tendencia humana a la concepción analógica del mundo»⁶⁷. Sul piano esistenziale, si tratta del un recupero di una visione ancestrale, sopita ma propriamente umana, che non può che condurre a un cambio di vita. Sul piano letterario, questo è il compito primario della poesia quale detentrica del fuoco dell'analogia, che è chiamata a proteggere e ravvivare. Naturalmente, questa «dirección analógica» deve essere riscoperta e coltivata, allenata, affinché possa tornare a sostituirsi nuovamente all'attuale «predominio della versión racional del mundo»⁶⁸.

Per quanto Cortázar possa auspicarsi il cambiamento radicale dell'umanità e dei suoi destini nel segno di una visione maggiormente completa e profonda, lo sviluppo della riflessione torna a virare nel suo terreno di pertinenza: la letteratura. O meglio, la poesia. Ecco come viene introdotta la figura del poeta.

el hombre ha renunciado de manera casi total a una concepción mágica del mundo con fines de dominio. Quedan las formas aberrantes, las recurrencias propias de un inconsciente colectivo que encuentra salidas aisladas en la magia negra o blanca, en las simbiosis con supersticiones religiosas, en los cultos esotéricos en las grande ciudades. Pero la elección entre la bola de

⁶⁶ Cortázar utilizza il verbo *refrendar*, “contrassegnare”, nel senso di sottolineare, riporta alla luce, rimarcare.

⁶⁷ J. CORTÁZAR, *Para una poética*, cit., p. 374.

⁶⁸ *Ibid.* Il corsivo è di Cortázar.

cristal y el doctorado en letras, entre el pase magnético y la inyección de estreptomicina está definitivamente hecha.

Mas he aquí que mientras de siglo en siglo se libraba el combate del mago y el filósofo, del curandero y el médico, *un tercer antagonista llamado poeta continuaba sin oposición alguna una tarea extrañamente análoga a la actividad mágica primitiva.*⁶⁹

Rispetto alle due figure posizionate dall'autore agli antipodi l'una dell'altra, il mago e il filosofo, il poeta guadagna una dimensione terza contraddistinta dalla qualità del *desinterés*, qualità che gli permette di prendere le distanze da due figure di fatto bramosi di dominare il reale. Il mago, lo stregone, lo sciamano della tribù, è colui che consulta le viscere nella speranza di predire il futuro e dominare il fato anticipandone le mosse. Il filosofo costruisce enormi e resistenti gabbie formate da sistemi di ragione, atti a comprendere il reale, a catalogarlo e a esercitarvi dominio. Se nel primo caso Cortázar aveva in mente i Nativi Americani, le tribù messicane, gli antichi greci, nel secondo contestava quella linea di pensiero partita con Aristotele (anche su Platone avrebbe avuto molto da dire), passata per Tommaso d'Aquino e approdata, se non per linea diretta, a uno schema di pensiero quale quello hegeliano⁷⁰.

Avulso da questa battaglia per il potere, il poeta venne lasciato in pace. Non avanzava pretesa alcuna. Osservava come un testimone silenzioso e scorgeva i raccordi più misteriosi tra gli oggetti. Rapporti tra soggetti, oggetti e concetti molto lontani tra loro. Nel primo libro di poesie di Cortázar, *Presencia*, sono visibili molte influenze

⁶⁹ *Ibid.* Il corsivo è di Cortázar.

⁷⁰ Il riferimento è naturalmente alla grande *summa* del pensiero hegeliano, *La fenomenologia dello spirito*, testo nel quale trovò una sistematizzazione coerente l'intera sua filosofia della storia.

sudamericane, Borges, Francisco Luis Bernández, Carlo Mastronardi, Leopoldo Marechal; europee, Byron, Baudelaire, Verlaine, Rimabud, Mallarmé; e più prettamente ispaniche, come Juan Ramón Jimenez, Antonio Machado e Federico García Lorca. Alcuni dei componimenti di *Presencia* portano con sé il sapore dei *romances* lorchiani. Come riporta Andrés García Cerdán, Cortázar aspettò con ansia la visita di Don Federico a Buenos Aires, di cui aveva letto le *Canciones*⁷¹. Questa riflessione dell'argentino sul ruolo del poeta pare centrare perfettamente la visione della poesia di García Lorca, la medesima visione che Lorca scorge nel gran nome di Antonio Machado, alla cui opera completa dedicò alcuni versi che vanno proprio in questa dimensione analogica di complementarietà e completamento:

Un libro di poesie
è un autunno morto
i versi son le foglie
nere sulla bianca terra.

E la voce che li legge
è il soffio del vento
che li affonda nei cuori
– intime distanze –.

Il poeta è un albero

⁷¹ A. GARCÍA CERDÁN, *La poesía de Julio Cortázar. Discurso del no método, método del no discurso*, tesi discussa presso l'Universidad de Murcia sotto la direzione del professor Vincente Cervera Salinas, e ora disponibile online al link: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=90939>, p. 340.

con frutti di tristezza
e con foglie secche
per pianger ciò che ama.

Il poeta è il medium
della Natura
che spiega la sua grandezza
con delle parole.⁷²

L'immagine lorchiana della prima strofa si articola come un implicito richiamo al Tao, il principio femminile che riunisce gli opposti in un equilibrio perfetto. Tutte le immagini procedono per coppie di opposti o diretti – bianco/nero, intimità/distanza – o indiretti – vengono accostati oggetti lontani per qualità e contrari – come ad esempio l'utilizzo della levità del vento in affiancamento a un verbo che esprime pesantezza come 'affondare'. È nell'ultimo verso che García Lorca fa deliberata professione di ricorso all'analogia, ricorso che egli riconosce in un grande poeta come Antonio Machado e che di riflesso diviene requisito per saggiare la grandezza di ogni poeta:

Il poeta capisce
tutto l'incomprensibile
e chiama amiche
cose che si odiano.⁷³

⁷² F. GARCÍA LORCA, [Alle poesie complete di Antonio Machado], in F. GARCÍA LORCA, *Tutte le poesie*, vol. II, Milano, Garzanti 2001, p. 837. Nell'opera completa il testo figura tra gli *Otros poemas sueltos*.

⁷³ Ibid.

Negli anni della sua venuta a Buenos Aires, Lorca non aveva ancora scritto questi versi per Machado. Risulta pertanto ancora più impressionante la sintonia di Cortázar con colui che era già un astro nel firmamento delle lettere, una comunanza che fa quasi pensare a una verità assoluta, una legge implicita cui deve sottostare questo *medium* tra il mago e il filosofo che è il poeta. Il solo capace di accoppiare termini opposti o distanti od ossimorici in un abbraccio armonico.

A suo modo, per spiegare il principio analogico che regge il *conocimiento poético*, Cortázar si addentra nei terreni della logica. Nonostante il suo ruolo ‘terzo’, l’autore sostiene che il poeta abbia rilevato – con una modalità sempre contraddistinta dal disinteresse al potere – il magistero del mago, ossia quel sistema di pensiero che gli consente ancora di cogliere e valorizzare il valore sacro della conoscenza metaforica. Questo «pensar (mejor: el sentir) mágico-poético», infatti, «contesta con la posibilidad A = B»⁷⁴ e consente a chiunque accetti questo sistema di pensiero di veder saltare il principio d’identità *stricto sensu* letteralmente in pezzi. Per tale ragione lo sciamano poteva dire che «el ciervo es *como* un viento oscuro»⁷⁵ e poteva venire inteso immediatamente; e il poeta poteva dire ciò perché riusciva a leggere attraverso i segni e avere la visione di una perfetta corrispondenza di qualche aspetto velato tra due immagini che il pensiero razionale, con la sua tassonomia rigida, giudica semplicemente lontani o incompatibili.

Cortázar si limitò, per mettere il lettore al corrente del principio di analogia che sembra reggere la sua poetica, a questa incursione nei territori delle scienze dure. Al di là

⁷⁴ J. CORTÁZAR, *Para una poética*, cit., p. 378.

⁷⁵ Ibid.

della dichiarazione implicita su termini del ricorso ad essa che egli stesso compie, può risultare utile poter almeno vedere in che posizione si pone questo richiamo all'interno della scienza dell'analogia *tout-court*. Non sarebbe questa la sede per procedere a una ricostruzione storica del principio di analogia dalle sue origini al 1954. Si tratterebbe del lavoro di ricerca di una intera vita, e l'argomento – nonostante la formazione filosofica – mi troverebbe scoperto su moltissimi punti. Tuttavia, è possibile inquadrare la lezione servendosi di alcuni testi guida⁷⁶ per capire come si configuri l'atteggiamento dell'autore argentino nei confronti di questo strumento della logica.

L'analogia – come sappiamo – nacque inizialmente come concetto matematico, poi applicato anche a campi filosofici quali la metafisica e, appunto, la logica. Si tratta di un rapporto di proporzione tra due o più termini, utile specialmente nell'eventualità in cui non si abbia pieno accesso alla conoscenza di un oggetto (uno dei due termini), ma si conosca invece il rapporto che quest'ultimo intrattiene con un altro oggetto. Se si pensa a questa funzione euristica 'incompleta' in relazione alla poetica di Cortázar, il fatto che in questa proporzione la conoscenza dell'oggetto cercato non risulti completa rimanda subito al carattere intuitivo, di visione, di presagio che accomuna l'operazione del poeta a quella del mago. Tale concetto venne ripreso *ad abundantiam* nella storia della filosofia (e non solo), subì correzioni e modifiche. Basti pensare al filone aristotelico-tomista:

⁷⁶ La bibliografia in materia è sterminata. Riporto qui un piccolo nucleo di letture che reputo essenziali, e di cui ho potuto fruire negli anni, nonostante abbia preferito qui seguire – per ragioni di semplicità, economia e chiarezza – la sola linea di Enzo Melandri. Segnalo dunque i seguenti lavori: D. R. HOFSTADTER, *Concetti fluidi e analogie creative*, Milano, Adelphi, 1996; D. R. HOFSTADTER, E. SANDER, *Superfici ed essenze: l'analogia come cuore pulsante del pensiero*, Torino, Codice, 2015; V. MELCHIORRE, *La via analogica*, Milano, Vita e pensiero, 1996; A. PRETE, *Il demone dell'analogia. Da Leopardi a Valéry*, Milano, Feltrinelli, 1986.

Tommaso d'Aquino, ad esempio, si servì di considerazioni aristoteliche⁷⁷ in materia di analogia per trarvi le proprie considerazioni in ambito teologico, esponendo quelle tesi sui *divinis nominibus* che Gaetano e Duns Scoto rimetteranno in discussione. Se seguiamo alcuni di questi alvei teorici possiamo approdare in epoche più vicine a quelle del nostro autore; avvicinarsi ad alcune considerazioni sul pensiero neo-kantiano può risultare molto utile per lo sviluppo del nostro discorso.

La linea e il circolo del defunto filosofo italiano Enzo Melandri, docente di filosofia teoretica alla facoltà di Magistero di Bologna, costituisce una *summa* degli studi sull'analogia. Ci affidiamo a questa monografia per portare a galla alcuni degli snodi per noi più utili. Guardando al pensiero neo-kantiano, per l'appunto, Melandri scrive:

Meyerson considera l'identità come un principio puramente logico, senza corrispondenza ontologica; la realtà si presenta come un *irrationnell*, poiché si sottrae a ogni nuovo sforzo di rinserrarla fra le maglie di un'identificazione razionale. Perciò l'analogia funge da principio di mediazione fra logica ed esperienza.⁷⁸

Qui Melandri parla sia di principio di identità sia di quello 'di analogia'. I termini, se vogliamo, sono gli stessi a cui aveva fatto ricorso Cortázar – in maniera più semplice – in *Para una poética*. Alla luce di ciò potremmo dire che Cortázar, come Meyerson – e

⁷⁷ Aristotele, attingendo ad alcune riflessioni compiute da Platone nel *Timeo* (31 B, 32 A), si servì dell'analogia come mezzo universale per indagare l'essere in quanto essere (*Metaph.*, XIV, 6, 1093 b 19). Ne fece ricorso anche per parlare della giustizia distributiva nell'*Etica Nicomachea* (*Eth. Nic.*, V, 3, 5, 1131 a18-20).

⁷⁸ E. MELANDRI, *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia*, Macerata, Quodlibet, 2004, p. 19.

contrariamente a Brunschweig, che capovolge completamente i due poli del discorso –, aveva a suo modo intravisto i limiti della logica e del suo preteso rigore identificativo. Il principio di identità, in quanto puramente logico e – traducendolo nel linguaggio di Cortázar – in quanto puramente *razionale*, non riesce ad afferrare il reale nonostante la sua pretesa di andare a segno sempre con la modalità $A = B$. Il ricorso all’analogia non è solo alternativo, dunque, ma correttivo. Se il poeta media tra il mago e il filosofo, l’analogia media tra la logica e l’esperienza. Ma si può compiere un passo ulteriore.

Melandri illustra per filo e per segno sviluppi e applicazioni del principio di analogia nel dettaglio. Ne dimostra l’impiego in psicanalisi, in filosofia, in matematica, e nelle diverse arti. Concedendosi anche il lusso di giocare un poco con il ricorso a immagini inconsuete (per un discorso sulla logica classica), Melandri azzarda una rilettura del rapporto tra logica e analogia con le figure della prosopopea. Il passo spezza il tono e l’andamento della trattazione precedente e successiva, ma ironizzando svela in modo geniale una caratteristica ulteriore di questo rapporto:

dapprima l’Analogia scopre di non essere la figlia illegittima del Pensiero, ma di poter accampare almeno gli stessi diritti dell’altra sorellastra, la Logica; e a questo punto è naturale che la vittima tenti di rifarsi dei torti subiti rovesciando il rapporto. [...] così la legittimazione dell’Analogia tende a insinuare il sospetto che la legalità della Logica non sia niente più che un titolo nobiliare.⁷⁹

Leggere queste considerazioni tenendo a mente l’operazione cortazariana apre scenari interessanti. Si pensi all’obiettivo dell’argentino. L’avvento di un uomo nuovo si renderà

⁷⁹ *Ivi*, p. 17.

possibile, a detta sua, solo con la sostituzione di un modo di intendere il reale, che è anche un modo di pensare; che è anche un modo di vivere. Egli, sul piano poetico, individua lo strumento di questa conversione nell'analogia, principio che egli sapeva già governasse il mondo antico e buona parte del mondo orientale di cui era appassionato. Affinché potesse sostituirsi alla logica (principio di identità), l'analogia doveva tornare ad affermare un posto legittimo nella casa del Pensiero. Una volta accordato, l'analogia sembra più avversare la logica che coesistere pacificamente con essa. Essa vuole trionfare sulla sorellastra. Melandri lo conferma laddove fornisce una lettura della funzione euristica dell'analogia come conflittuale rispetto a quella legalizzatrice della logica; egli ricorda che è compito della dialettica vegliare su quest'equilibrio fra le parti, che paiono procedere per opposizioni e mutue correzioni⁸⁰.

Cortázar non aveva competenze approfondite in materia di logica classica, come abbiamo potuto constatare. Il suo ricorso all'analogia possiede i tratti delineati in quest'ultima riflessione: oppositiva rispetto ai domini puramente concettuali e razionali che la logica porta in consegna. Tuttavia, è necessario specificare un aspetto che, al netto dell'utilizzo che ne fa l'autore, è bene non dimenticare. Questa 'poetica dell'analogia' – così ne parla Melandri – è in realtà il tratto distintivo di ogni «messa-in-forma-originaria», quell'operazione in cui in realtà «il *poiein* dell'artista si rivela a sua volta analogo a quello dello scienziato e dell'umorista»⁸¹. Dunque, le distinzioni da operare e le sfumature di cui tenere conto sarebbero molteplici, pertanto rimandiamo alla lettura integrale della bella monografia di Melandri. Qui vediamo però come, da un punto di vista concettuale, 'analogico' sia – più che il ricorso alla forma-analogia *tout court* – il processo dell'in-

⁸⁰ Cfr. *ibid.*

⁸¹ *Ivi*, p. 705.

formare, dello *shaping*, tanto nelle arti figurative quanto nelle scienze dure. Alla luce di questo, la distanza tra il mago, il filosofo/scienziato⁸² e il poeta si fa meno drastica, almeno da una prospettiva di logica classica.

1.5 L'*homo novus*: sentieri interrotti, sentieri da riaprire

Siamo riusciti a isolare un elemento basilare della poetica cortazariana: la poesia – o il linguaggio poetico – come strumento di conoscenza basato sull'analogia. Alcune considerazioni di Daniel Mesa Gancedo ci consentono di compiere un ulteriore passo avanti:

La importancia concedida a la analogía como elemento definidor de lo poético permite entonces que el concepto trascienda los límites de lo estrictamente literario, llegando a invadir el discurso filosófico moderno que no puede desprenderse del decir poético si tiene alguna pretensión honesta de verdad.⁸³

Il discorso sviluppato sinora ha l'intenzione di definire, e quindi mappare e perimetrare, regioni lontane, regioni vicine, territori limitrofi e confini de *lo literario*. Al contempo, l'operazione compiuta da Cortázar porta in essere la sempre più marcata pretesa di un'invasione, da parte della poesia e della sua visione analogica del mondo, in regni 'altri'. Molto semplicemente: la riscoperta di quest'occhio mitico-primitivo, un tempo

⁸² In *Para una poética*, Cortázar parla di filosofo, ma con questo termine vuole indicare chiunque di serve di un blindato sistema di ragione per leggere il reale. Pensa qui a Tommaso d'Aquino e a Hegel, se vogliamo; di certo meno a Platone e a Martin Heidegger, come spiegheremo di seguito.

⁸³ D. MESA GANCEDO, op. cit., p. 89.

risorsa sciamanica e tribale, deve tentare di scalzare le roccaforti della *ratio* occidentale moderna; e per farlo deve necessariamente compiere un'invasione, che Mesa Gancedo descrive qui nei termini corretti di un'operazione di contaminazione ai danni della filosofia (intesa sempre come sinonimo di visione scientifico-razionale).

Cortázar, in qualità di grande mente letteraria (e, se vogliamo, filosofica) del suo tempo, fu in grado di anticipare molti degli sviluppi futuri del pensiero; futuri, se non rispetto ai destini attuali del mondo in cui viviamo oggi, senz'altro rispetto a quello che di lì a poco avrebbe trovato a Parigi, nei suoi viaggi, nei suoi carteggi, teorizzato da altri pensatori, da altri artisti. Intravvide sentieri che desiderava percorrere in maniera originale, e per farlo attinse a piene mani dai contributi di altre menti a lui coeve già impegnate nella stessa direzione. Naturalmente, questa commistione di letteratura e filosofia ci suona familiare, in quanto tema che gode di notevoli e numerosi sviluppi nel corso della storia delle idee. Ma dobbiamo imparare anche a calarci nei contesti culturali del tempo, quando molte celebri opere avevano appena cominciato a circolare e dunque non godevano – gioie e dolori – dell'attenzione filologica con cui possiamo leggerli ai giorni nostri, dopo anni e anni di studi critici e saggistica. La Parigi degli anni '50 del Novecento era tanto una fucina di idee, un laboratorio creativo senza sosta, quanto un punto di raccordo in cui venivano convogliati i grandi lavori provenienti da altre parti d'Europa e del mondo. Direzioneando la sua sensibilità in cerca di conferme su questo innesto necessario di pensiero poetico e filosofia, il trasferimento francese di Cortázar gli permise – e restare in Argentina non avrebbe garantito, se non prima di molto tempo, la stessa accessibilità a numerosi testi – di godere dei contributi innovativi e geniali di autori quali Henri Bergson, Max Scheler, Maurice Blondel, Gabriel Marcel, Martin

Heidegger⁸⁴. Su alcuni di questi avremo modo di soffermarci anche nei prossimi capitoli, specialmente su Bergson e la questione temporale nella narrativa neofantastica; ma risulta opportuno compiere una prima riflessione, necessaria per proseguire nella nostra analisi.

Negli anni in cui Cortázar insegnava a Cuyo e Bolivar in qualità di docente di letteratura francese, la Germania godeva di alcuni lavori del professor Martin Heidegger, al tempo già trasferitosi da Marburg all'Università di Freiburg. Vennero tradotti e presero a circolare alcuni contributi successivi alla famosa 'svolta' (*Kehre*), che fece deviare Heidegger dal completamento del celeberrimo (e dunque incompiuto) *Sein und Zeit* (1927) e lo fece orientare verso un nuovo intendimento del senso dell'Essere e dei destini del Mondo⁸⁵. Prima di entrare nel testo, tuttavia, è opportuno fare un po' di chiarezza sul contesto culturale europeo, e in particolare parigino, all'epoca della venuta dell'argentino. Un ordine sul piano filosofico, letterario, culturale, capace di giustificare l'avvicinarsi di Cortázar a Heidegger, tenendo conto di certe sfumature niente affatto secondarie.

La Parigi dei primi anni '50 del Novecento è una città ricca, in fermento, e profondamente intrisa di esistenzialismo. È la metropoli Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, di Albert Camus, nonché il bacino in cui confluivano le opere di teologi e filosofi tedeschi, quali Karl Barth, Karl Jaspers e il sopracitato docente di Freiburg. Molti di questi nomi meritano un posto di diritto in quel grande sommovimento che cade sotto il nome di 'Kierkegaard Reinassance', ma dietro la maggior parte di questi pensatori si scorge soprattutto l'ombra dell'opera di Friedrich Nietzsche. Il Nietzsche di *Die ewige*

⁸⁴ Cfr. C. DOMINGUEZ, *Cartas desconocidas de Julio Cortázar (1939-1945)*, Buenos Aires, Sudamericana, 1992, p. 21.

⁸⁵ Sono moltissimi in contributi di valore per orientarsi correttamente all'interno dell'opera di Heidegger. Rimando qui, pagando un tributo allo stimato e compianto professor Franco Volpi, alla sua guida. F. VOLPI (a cura di), *Guida a Heidegger*, Bari, Laterza, 2008.

Wiederkunft des Gleichen e di *Also sprach Zarathustra*, testi in cui si affrontano in modo ancor più incisivo che altrove temi quali l'avvento del Superuomo e l'annuncio della morte di Dio. Ora, scorporando questi due concetti in due bracci, scopriamo qualcosa di importante in merito al nostro Julio Cortázar.

Nel precedente paragrafo dedicato all'analogia ho compiuto un'affermazione che merita forse qualche spiegazione aggiuntiva. L'urgenza di un rinnovamento nello sguardo, che riverbera sul linguaggio e che, scalzando il razionalismo imperante arriva a un cambiamento umano e sociale, è latrice dell'avvento di un uomo nuovo. Alla luce di questa breve concatenazione di concetti, l'uomo nuovo, per risultare tale, deve prima farsi uomo in rivolta. Qui, affermavo, è possibile scorgere tutta l'influenza del messaggio del Camus anarchico, del Camus dell'*Homme révolté*. Nel suo testo, Albert Camus mette Nietzsche a capostipite di una lunga genealogia di pensatori che passa da Max Stirner e Fëdor Dostoevskij, il Marchese de Sade e il dandismo e arriva fino a Lautréamont e al surrealismo – che per altro sono tutti riferimenti cari a Cortázar. Camus intende, fedele a quella che ritiene una lettura autentica del filosofo tedesco, scagionarlo dalle accuse di vicinanza al Reich – come correttamente di mostra Michel Onfray:

Per come appare in *Così parlò Zarathustra*, il superuomo incarna la tragica figura metafisica del consenso alla volontà di potenza, un'espressione che definisce *ciò che è vivo nella vita che ci vuole*. Nell'opera nietzscheana, il superuomo incarna una posizione radicalmente antipolitica. La figura del saggio filosofo che dice «sì» alla vita non ha alcuna relazione con il nazista.⁸⁶

⁸⁶ M. ONFRAY, op. cit., p. 70.

Camus coglie l'aspetto positivo dell'*Übermensch*, coglie la portata della distorsione del messaggio ad opera della sorella di Nietzsche e del Reich. Il suo *Homme révolté* è figlio dell'Oltreuomo; è il distillato di questa operazione di filtraggio e purificazione del messaggio dello *Zarathustra*.

Ma che ne è dell'altro problema, da cui scaturisce l'avvento del Superuomo; che ne è dell'annuncio della morte di Dio? Quale relazione intrattiene con Cortázar?

Possiamo anticipare la risposta: indiretta. La relazione del messaggio nietzscheano con l'opera cortazariana è indiretta; o meglio, mediata, così come la questione del superomismo abbiamo visto essere stata colta e filtrata dal genio di Albert Camus. Questa volta è il nome di Martin Heidegger a fare da diaframma per l'elaborazione di quanto saggiato nel testo di *Para una poética*. Nel 1954, anno di pubblicazione del saggio di Cortázar sull'analogia, già circolavano da tempo alcuni corsi che Heidegger aveva tenuto a Friburgo. Molti dei contributi sulla poesia tedesca, poi confluiti in *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, avevano già visto la luce. Di poco successivi sono anche i saggi, poi raccolti in *Holzwege*. Tra questi, due risultano di grande utilità: "Der Ursprung des Kunstwerkes", del 1935-'36, e "Wozu Dichter?" del 1946. È sul secondo che intendiamo ora soffermarci.

"Wozu Dichter" è il quinto saggio dei *Sentieri interrotti* (o *Sentieri erranti nella selva*⁸⁷). Heidegger introduce una dimensione di disagio dell'epoca in cui scrive, disagio che marca una povertà «caratterizzata dall'assenza di Dio»⁸⁸. Una dimensione del divino inteso non tanto in senso cristiano; l'accento cade piuttosto sull'impoverimento dato dalla

⁸⁷ Facciamo qui riferimento alle due traduzioni italiane. La prima, che porta il titolo *Sentieri interrotti*, è di Pietro Chiodi. La seconda, più recente e uscita per l'editore Bompiani, è opera di Vincenzo Cicero. Faccio riferimento, per le opere heideggeriane, a traduzioni e curatele sempre di Pietro Chiodi o di Franco Volpi.

⁸⁸ M. HEIDEGGER, *Sentieri interrotti*, Firenze, La Nuova Italia, 1968, p. 247.

perdita di quell'orizzonte di senso che è il Sacro. Heidegger prende il poeta tedesco Hölderlin come punto di riferimento per questa disamina. L'obiezione che gli si potrebbe porre, come potremo intuire, è la stessa che gli mosse Benedetto Croce in occasione della conferenza italiana su gli *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, intervento che il filosofo tedesco dedicò interamente all'autore dell'*Iperione*: «si affida [alle parole di Hölderlin] come a “detti-guida” per determinare l'essenza della poesia»⁸⁹. Ricalcando la posizione di Croce, sembra che Heidegger pieghi le parole del poeta in funzione della sua visione, senza scendere mai nella profondità essenziale di un'analisi su cosa sia poesia; ma ciò – naturalmente – è un problema la cui indagine pertiene alla critica heideggeriana. Ciò che conta è capire quale assonanza con i suoi principi vi abbia scorto Julio Cortázar.

Il tempo di questo tramonto è il tempo dell'eclissi della figura di Dio come portatrice di valore e di senso. Da qui, il salto è breve: basti ricordare che il quarto saggio degli *Holzwege* è intitolato “Nietzsches Wort «Got ist tot»”. Di fatto, la matrice che muove Heidegger a scrivere la sua opera è (anche e non solo) il problema nietzscheano. Naturalmente, Heidegger ebbe modo di leggere un certo Nietzsche e in un modo personale, poiché non dobbiamo commettere l'errore di immaginare – all'epoca – la disponibilità di una conoscenza puntuale e filologica quale può essere la nostra su uno specifico autore. Vi era ancora molto su cui riflettere, e tutto era praticamente ancora da scrivere. Parigi – e ciò non è di secondaria importanza – accolse le problematiche nietzscheane attraverso la rielaborazione di altri pensatori, molti dei quali di matrice esistenzialista. Lo si è visto con Albert Camus. Cortázar, dunque, è figlio di questa eredità nietzscheana indiretta, filtrata da Camus e da Heidegger.

⁸⁹ F. VOLPI (a cura di), op. cit., p. 222. L'intervento *Arte, poesia e linguaggio* è curato da Leonardo Amoroso.

Il titolo “Wozu Dichter” viene da un frammento di un verso più esteso di Hölderlin, che preso intero recita: «e perché i poeti in tempo di povertà?» Il perché, espresso dalla particella “wozu”, marca una tensione futura. Letteralmente, sarebbe: “verso dove i poeti?”; domanda che, riletta alla luce di queste riflessioni, suona come un “verso dove ci condurranno i poeti in questo tempo di povertà?” Poiché per Heidegger l’annuncio della morte di Dio getta in una condizione di carenza, di mancanza e di vuoto:

L’elemento dell’Etere per il ritorno degli Dei, il Sacro, è la traccia degli Dei fuggiti. Ma chi sarà in grado di rintracciare questa traccia? Le tracce, sovente, sono ben poco visibili, e sono sempre il retaggio di un’indicazione appena presentita.⁹⁰

Ricordo che quando il compianto professor Maurizio Malaguti – docente di Ermeneutica e Filosofia Teoretica presso l’Università di Bologna – cercava di spiegarci il senso profondo della parola *Holzwege*, faceva a noi allievi sempre l’esempio dei grandi pianori di montagna, quei prati immensi in cui non ci sono indicazioni, ma dove gli steli d’erba calpestati dalle bestie lasciano intuire una traccia da seguire per ritrovare la via.

In un tempo in cui la *téchne* e la ragione automatizzano il mondo ma non colmano affatto un vuoto di senso come quello provocato dalla morte di Dio, Heidegger affida questo compito di aruspici ai poeti, gli unici capaci di scorgere l’invisibile, il poco-visibile, il solamente intravisto e condurre l’umanità fuori dalle secche della povertà:

⁹⁰ M. HEIDEGGER, op. cit., p. 250.

Perciò i «poeti del tempo della povertà» debbono espressamente poetare l'essenza stessa della poesia. [...] Noi dobbiamo imparare a udire ciò che dicono questi poeti, se non vogliamo vivere superficialmente e inconsapevolmente nell'età che nasconde l'essere mentre lo custodisce, calcolando il tempo semplicemente sulla scorta dell'ente e del suo smembramento.⁹¹

Quest'ultima espressione, nel lessico heideggeriano, rubrica una certa lettura razionale, non analogica – per dirla a questo punto col lessico di Cortázar – in un piano ontico, della fatticità, degli enti e del loro smembramento. Si perde la dimensione non mondana, quella dell'essere; o meglio, si perde il rimando che il mondano compie nei confronti dell'oggettivarsi dell'essere. Ad ogni modo, la poesia a rinforzo della parola filosofica è l'unica via che possa restituire pienezza di senso all'uomo e all'orizzonte temporale e storico in cui egli vive.

Risulta facile ora comprendere alcune delle basi su cui si struttura tutto il discorso cortazariano degli anni successivi. Tra Camus e Heidegger, si tratta del passaggio del testimone di urgenze nietzscheane. La produzione degli anni a venire sembra dunque snodarsi all'ombra del motto di *Sentieri interrotti*: «In questo momento storico dobbiamo incominciare a capire che il poetare concerne anche il pensare»⁹². Soltanto questa prospettiva ricolmerà un vuoto e concederà all'uomo, così risanato, di non sprecare la sua esistenza.

Occorre solo un ultimo chiarimento sul modo di intendere la morte di Dio in Heidegger. Da un lato, come abbiamo potuto vedere, vi è la perdita del Sacro, e dunque

⁹¹ *Ibid.*

⁹² *Ivi*, p. 255.

di un orizzonte di senso. Questo è senz'altro vero, ma non è l'unica lettura possibile di quest'epoca della povertà. La visione tecnico-scientifica del mondo è, per Heidegger, figlia di una visione teologica. Al cadere di Dio, saltano le fondamenta del discorso teologico e vacilla di conseguenza anche il discorso scientifico. Quest'ultimo trema e finisce per mostrare limiti e mostruosità di un orizzonte chiuso, rigido, tecnico. La letteratura, invece, è un orizzonte *aperto* – e questo è fondamentale per Cortázar. In merito, sempre in “Wozu Dichter”, Heidegger lascerà parlare il Rainer Maria Rilke delle *Elegie duinesi*⁹³, la cui ottava elegia è dedicata al tema dell'apertura. Cortázar si sposterà da un lato sull'orizzonte del gioco e dell'assenza di forme fisse, dall'altro ad alcune analisi di Umberto Eco, le quali creeranno però non pochi problemi teorici e di cui avremo modo di parlare approfonditamente in seguito.

1.6 La lezione del camaleonte. John Keats e l'io come un altro

Il penultimo paragrafo del saggio *Para un poética*, intitolato “Enajenarse y admirarse”, comincia introducendo una questione cruciale, figlia del ragionamento che Cortázar aveva condotto nelle pagine precedenti: «[...] los poetas no perpetran audacia alguna; expresan *simplemente* el sentimiento de un salto en el ser, una irrupción en otro ser, en otra forma del ser: una participación»⁹⁴. A ben vedere, la sfumatura di senso è sottile e decisiva. Fino a questo momento Cortázar aveva spiegato al lettore cosa intendesse per analogia, aveva steso le basi che avrebbero giustificato il ricorso del poeta a questo

⁹³ Non a caso, e a riprova di questa influenza di Heidegger su Cortázar, va ricordato il richiamo al Rilke dei *Sonetti a Orfeo* – l'altro Rilke, oltre a quelle delle *Elegie*, riconosciuto da Heidegger come ‘anticipante’ – proprio nel paragrafo “El canto y el ser” in *Para una poética*, cit., p. 386-391.

⁹⁴ J. CORTÁZAR, *Para una poética*, cit., p. 384.

strumento e che – in sostanza, e a chiusura del cerchio – reinquadravano *in toto* il ruolo civile e magico del poeta stesso nella società della tecnica. Questa figura quasi sciamanica – come abbiamo potuto constatare – richiamava in un solo abbraccio intuitivo (poi reso in forma verbale) cose tra loro distanti, scorgeva le trame invisibili dai pertugi lasciati tra le quinte della realtà compattata e letta con l’abuso della sola ragione. Qui il salto è ulteriore: per poter fare ciò, egli deve dimenticarsi di sé ed essere ciò che descrive. Per un lettore attento, questa operazione non può non richiamare alla memoria il genio di Arthur Rimbaud, e a ragion veduta. Questo snodo teorico vanta naturalmente moltissimi illustri precursori, tra cui il poeta francese, di cui Cortázar si nutrì a lungo durante gli anni argentini al punto da dedicare alla sua figura persino uno dei suoi primi saggi (“Rimbaud”, 1941). Scorgere la presenza di questo germoglio di una poetica *in itinere* ci permette di procedere ancora a ritroso rispetto ai primi anni ‘50, continuando l’operazione di scavo delle fondamenta del primo Cortázar, quello interessato specialmente a questioni concernenti la poesia e il rapporto tra verso e prosa. Ciò ci permetterà di chiarire ancora più approfonditamente il rapporto che egli intrattenne con le sue fonti e di fare luce su parte dell’opera rimasta per molto tempo inedita, divenuta accessibile al pubblico soltanto in tempi relativamente recenti.

Il 1951 fu una data importante per Cortázar. Uscì la prima edizione della raccolta di racconti *Bestiario* e, a fine dell’anno, si trasferì a Parigi, dove trovò lavoro come imballatore di un’agenzia di distribuzione libraria. L’anno successivo comincerà la sua collaborazione come traduttore indipendente per le Nazioni Unite, sposerà la sua prima moglie (Aurora Bernádez) e si dedicherà allo studio approfondito e alla traduzione in lingua spagnola di un autore di cui aveva già lungamente parlato nelle aule dell’università di Cuyo: Edgard Alla Poe. Tuttavia, il quinquennio che precedette il trasferimento nella

capitale francese fu impiegato nell'approfondimento di altre fonti, tutte comunque confluenti nell'unico intento di dare corpo a una poetica personale e strutturata. Molte delle attenzioni intellettuali di Cortázar vennero assorbite dalla lettura delle opere e dei carteggi di John Keats, poeta inglese con cui aveva sentito fin da subito una profonda affinità di stile, di rendimento e di vedute; gran parte delle energie di quel periodo, infatti, vennero convogliate nella stesura di un volume a lui dedicato, un saggio di più di seicento pagine che avrebbe dovuto dare accesso a Cortázar a un fondo internazionale per un viaggio studio a Parigi. Una volta concretizzatosi direttamente il trasferimento vero e proprio, di tali indennizzo non vi fu più alcun bisogno.

Si tratta naturalmente del testo ormai noto *Imagen de John Keats*, rimasto inedito per molto tempo oltre la morte dello scrittore nel 1984. A poca distanza dalla sua prima edizione per i tipi di Alfaguara, Francisco José Cruz Pérez pubblica un articolo su *Cuadernos Hispanoamericanos* dedicato al volume, dove identifica le date di redazione con gli anni 1951 e 1952⁹⁵. Un controllo incrociato, tuttavia, ci porta a dilatare la finestra di scrittura di qualche anno: Víctor Gustavo Zonana sancisce il 1948 come data d'inizio del lavoro e il 1951 come data finale⁹⁶; Ernesto Franco, invece, pone il quinquennio 1948-1952. Sebbene non ci sia dato sapere con precisione l'organizzazione dei tempi e delle fasi di lavoro, potremmo supporre che l'assemblaggio dell'opera – comprensivo di reperimento e analisi delle fonti, oltre che della stesura vera e propria – si sia svolto a partire dal 1948 fino alla metà del 1952. Tuttavia uno sguardo alla produzione saggistica precedente al 1948 ci costringe a prendere in considerazione un periodo di lavorazione

⁹⁵ F. J. CRUZ PÉREZ, *Julio Cortázar, lector de John Keats*, in «Cuadernos Hispanoamericanos» 555, pp. 115-123.

⁹⁶ Cfr. V. G. ZONANA, *Julio Cortázar-Daniel Devoto: proyecciones literarias de su amistad en "Imagen de John Keats"*, in «INTI», n. 79/80 (primavera-otoño 2014), pp. 51-69.

ancora più ampio di quest'ultimo. Risale infatti al 1946 il saggio dal titolo *La urna griega de John Keats*, con dedica ad Arturo Marasso.

In queste quarantasei pagine Cortázar muoveva i primi passi all'interno di un'operazione di costruzione identitaria della propria poetica; si trattava dell'inizio di un cammino che avrebbe trovato la sua conclusione soltanto con la morte dell'autore per leucemia. L'interesse per il poeta di cui già parlava ai suoi studenti di Cuyo lo spinse a una riflessione scritta molto precisa, specialmente nell'analisi concernente quell'ondata di ritorno al classicismo che – secondo Cortázar – per Keats fu una comprensione profonda di valori umani e intellettuali, mentre per altri fu l'adattamento a una moda scaturita da una cattiva comprensione dell'ellenismo. Questo discrimine, naturalmente, forniva anche gli estremi di una implicita distinzione assiologica e qualitativa da parte dell'autore nei confronti delle sue fonti: l'atteggiamento di John Keats nei rispetti della poesia lo trovava affine, poiché coerente con una visione del mondo che sarebbe stato opportuno ritrovare; gran parte delle inclinazioni autobiografiche ed eccessivamente nostalgiche di certi romantici ed epigoni del romanticismo venivano invece considerati pose, atteggiamenti di comodo, slanci poetici astratti, verbosi e di una vaghezza nascosta sotto una facciata formale.

Come mostrato nei paragrafi precedenti, i testi redatti a ridosso del trasferimento parigino – *Para una poética* su tutti – contenevano moltissimi punti di contatto con gli sviluppi teoretici del pensiero di altri pensatori quali Martin Heidegger, che sappiamo per certo rientrasse tra le fonti apprezzate da Cortázar. La lettura che possiamo dare per plausibile è che l'argentino abbia potuto rimpolpare col materiale reperibile nella fucina parigina molte delle intuizioni che restavano solo abbozzate dagli anni rioplatensi. Ciò che risulterebbe oltremodo interessante – e che non siamo ancora riusciti a rendere

manifesto con un supporto solido di documenti e carteggi – sarebbe capire se Cortázar avesse avuto accesso alle riflessioni, ad esempio, di Heidegger in materia di poesia quando ancora viveva a Banfield. Risulta tuttavia altamente improbabile: pare difficile che le lezioni che lo stesso Heidegger teneva in quegli anni a Friburgo potessero risultare fruibili a un lettore con residenza all’altro capo del mondo. Resta il fatto che l’utilizzo di alcuni autori da parte di Cortázar già negli scritti del 1946 lo avvicina vertiginosamente a molte delle conclusioni cui pervenne, in tempi grossomodo coevi, il filosofo tedesco nei suoi *Holzwege*. Potrebbe anche darsi che, sebbene a distanza di migliaia di chilometri, due grandi menti stessero scorgendo gli stessi sentieri e intravedessero soluzioni simili – non è raro, e la storia lo attesta in molti campi. A farci congetturare ciò è, un esempio su tutti, l’utilizzo massiccio – massiccio in senso di supporto teoretico e non tanto di utilizzo di citazioni o componimenti nel corpo del saggio – che Cortázar fa di autori quali Rainer Maria Rilke e Friedrich Hölderlin. Quando, in apertura de *La urna griega*, lo scrittore argentino questiona i termini di certi ritorni al classicismo da parte della modernità – ritorni superficiali e, seppur filologicamente corretti, totalmente scorretti dal punto di vista della comprensione dell’essenza delle intuizioni greche –, citerà proprio Hölderlin nel novero di quei poeti che seppero invece penetrare il cuore della questione:

Friedrich Hölderlin trasciende las categorías estimativas consagradas, y su poesía ofrece testimonio incomparable de un retorno a lo griego y a una visión de la que nada se abstrae; en la que todo es acatado y asumado por una obediente indetificación intuitiva.⁹⁷

⁹⁷ J. CORTÁZAR, *La urna griega de John Keats*, in J. CORTÁZAR, *Obra crítica*, cit., p. 138.

Cortázar utilizza qui il lavoro di Friedrich Hölderlin come testa d'ariete con cui percuotere molti di quei muri perimetrali in cui la letteratura è rimasta intrappolata nei secoli: il pensiero intuitivo che cerca di far cadere sotto i suoi colpi quella «tipificación sintéticas – tarea de grupo, escuela, generación, cumplida por agregaciones culturales sucesivas y capaz de comunicación y divulgación [...]»⁹⁸. Dunque, viene posto da un lato il seme del ricorso all'analogia, che troverà sviluppo in testi successivi quali *Para una poética*; dall'altro, accanto a questa *pars construens* si evidenzia un'inscindibile *pars destruens*, in cui l'autore auspica la caduta delle consorterie nelle cui grinfie 'generazionali' si pietrifica da sempre la fluidità della letteratura e della visione del mondo; e viceversa.

Per dirla con le categorie concettuali consolidate fino a questo punto dell'analisi, potremmo tradurre queste considerazioni operando un affiancamento con Heidegger, poiché ci pare di aver mostrato chiaramente le affinità elettive tra queste due intelligenze del Novecento. Lo Heidegger dei *Sentieri interrotti*, a seguito di quella ch'egli definì fuga degli déi, chiedeva ai poeti di sorgere per indicare quelle vie – per altri imperscrutabili – verso una nuova dimensione del Sacro, e dunque di Senso. Se la scienza dura era figlia della teologia, con l'annuncio della morte di Dio anche l'epoca delle *téchne* mostra le sue tare, i suoi limiti con cruda evidenza; il filosofo mette nelle mani dei poeti l'indicazione di una strada per l'uscita da quest'epoca brutale e svuotata di ogni prospettiva. Cortázar, dal canto suo, postula gli stessi destini. Dalla sua prospettiva, poeti come Hölderlin e come Keats – poeti solitari, dove la grande devozione all'arte si sposava con una profondità di sguardo senza eguali – avevano ampiamente dimostrato di costituire un'alternativa a quel assembrarsi nocivo del pensiero (e della poesia) in circoli, scuole,

⁹⁸ *Ivi*, p. 139.

congregazioni e generazioni, dove un maestro plasmava a sua immagine e somiglianza l'intera sfilza dei suoi epigoni. Nel lessico cortazariano, 'escuela' o 'grupo' è sinonimo di mappatura, di tassonomia, di pietrificazione. È l'ingresso del dominio della tecnica nei territori della letteratura. Certo, le impostazioni dei due pensatori si somigliano soltanto, poiché germinate in contesti culturali e intellettuali molto lontani tra loro; il che non fa che rafforzare, a mio modo di vedere, il fascino di conclusioni così vicine. Tuttavia, è innegabile che in Heidegger si percepisca ancora quel gusto escatologico di un cristianesimo sempre velato, celato, nascosto ma presente, in cui ai poeti – a quei pochi poeti: la visione è aristocratica ed elitaria – viene attribuito un ruolo sacerdotale se non propriamente messianico. Cortázar non proveniva da questo *background*, ed eccome se si augurasse segretamente l'avvento di un mondo in cui il maggior numero di persone condivide lo sguardo del poeta-sciamano – un mondo in cui tutti, potenzialmente, potrebbero di fatto assumere questo ruolo. Si pensi a una tribù di nativi, di aborigeni, dove lo sciamano è uno ma dove tutti i membri condividono un occhio sui fenomeni del mondo non dominato dalla sola ragione, dalla sola logica, da un'intelligenza schematica ed empirica.

Questo accostamento col pensiero heideggeriano, che si fonda su evidenze e assonanze indiscutibili, non sarebbe forse risultato gradito da Cortázar per quanto riportato proprio nelle pagine de *La urna griega de John Keats*: «A quello que choca al filósofo virtuoso, deleita al poeta camaleónico»⁹⁹. Heidegger, in quanto filosofo, rientrerebbe in quella categoria di uomini che l'argentino considerava votata al pensiero razionale. Impossibile contraddirlo, del resto. Ma questo Heidegger a lui così affine è quello successivo alla *Kehre* (svolta), entusiasta per queste aperture poetiche e letterarie

⁹⁹ *Ivi*, p. 153.

che – tuttavia – non lo possono scagionare dall'accusa cortazariana, in quanto filosofo, di uomo *iperracionalista*. Apprezzabile che si fosse affidato alle cure esistenziali di poeti come Hölderlin e Rilke, ma egli non era poeta, poiché «un poeta es lo menos poético de cuanto existe, porque carece de indentidad; continuamente está yendo hacía – y llenando – algún otro cuerpo»¹⁰⁰.

Estremamente interessante, sapendo leggere tra le righe, notare come queste considerazioni contengano *in nuce* alcune riflessioni che l'autore svilupperà solo in una fase più matura della sua opera e a cui dedicherà pagine di autentica bellezza nei suoi romanzi e nei suoi libri-almanacco. La frase de *La urna griega* «A quello que choca al filósofo virtuoso, deleita al poeta camaleónico», ad esempio, si configura come una forma ancora immatura di un pensiero espresso – in forma maggiormente inclusiva e meno oppositiva, se vogliamo – in “Del sentimiento de no estar del todo”, saggio contenuto all'interno di *La vuelta al día en ochenta mundos*: «También el filósofo se extraña y se descoloca deliberadamente para descubrir las fisuras de lo aparential, y su búsqueda nace igualmente de un *challenge and response*; en ambos casos, aunque los fines sean diferentes, hay una respuesta instrumental, una actitud técnica frente a un objeto definido»¹⁰¹. Potremmo anche leggere questa ripresa *a posteriori*, come rielaborazione, ampliamento e superamento di alcune posizioni giovanili. Il senso teorico che regge la visione poetica dell'argentino, tuttavia, al netto di variazioni, rivalutazioni e completamento del proprio pensiero rimane grossomodo univoco e compatto.

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ ID., *La vuelta al día en ochenta mundos*, cit., p. 24 [«Anche il filosofo si estrania e si disloca di proposito per scoprire le crepe dell'apparenza, e anche la sua ricerca nasce da un *challenge and response*; in entrambi i casi, sebbene i fini siano diversi, c'è una risposta strumentale, un atteggiamento tecnico davanti a un oggetto definito». ID., *Il giro del giorno in ottanta mondi*, cit., pp. 32-33].

Naturalmente, sebbene a distanza di anni, il Cortázar de *La vuelta al día* o di *Último round*, quando parla di *challenge and reponse* poetico, pensa anche e soprattutto all'amato John Keats, a cui aveva dedicato ben altre riflessioni che non le sole contenute nel saggio *La urna griega*.

In quest'ultimo, Cortázar non si limitava a uno sguardo aereo sulle delicate questioni dell'*enajenación*; entrava proprio nel merito dei versi traducendo e analizzando il componimento in esame ("Ode on a grecian urn"), e dedicando di fatto soltanto poche righe a una riflessione che chiedeva decisamente più spazio. Riflessione che, tuttavia, oltre che trovare una sede più ampia, trovò anche una nuova forma – e del tutto inusuale, se vogliamo. Fu da questa urgenza creativa e dal contenuto del saggio del 1946 che vide la luce, a partire dal 1948, *Imagen de John Keats*, libro terminato nel 1952 e mai licenziato dall'autore. Si tratta di un'opera fortemente criticata. Il titolo che l'editore italiano ha voluto dare al testo, *A passeggio con John Keats*, rende perfettamente l'idea dell'operazione compiuta da Cortázar nei confronti della testimonianza poetica e umana di Keats. Cortázar ne intende ricostruire la storia in una maniera tutt'altro che scientifica, sebbene il materiale analizzato e la profondità di analisi non abbiano niente da invidiare a un saggio pensato per uno scopo accademico. Lo spoglio dei carteggi e dei testi si muove all'interno di una cornice personale, sentimentale, in cui l'argentino si immagina passeggiare al fianco del poeta inglese, a cui può rivolgere domande dirette e che interpella con toni confidenziali e amichevoli. Secondo Francisco José Cruz Pérez, Cortázar era ben consapevole del carattere insolito del suo libro, ed è forse stata la sua piena e «consiguiente desconfianza en el ensayo de estilo tradicional» che legittimò «la decisión de mantener a *Imagen de John Keats* al margen de la letra impresa»¹⁰². Stando

¹⁰² F. J. CRUZ PÉREZ, op. cit., p. 115.

a quest'idea, Cortázar si assunse il rischio di questa operazione e non intese fare altrimenti; tuttavia, preferì tenere per sé quanto prodotto e non darlo alle stampe. O meglio: preferì fare della sezione X di *Imagen* il corpo di gran parte del saggio a noi noto col titolo di *Para una poética*. Su questo tornerò in seguito.

La monografia su Keats non venne mai editata fino alla morte di Cortázar. Tuttavia, è proprio il carattere ribelle e difficilmente inquadrabile di questa operazione a restituirci, in maniera sottile, gli estremi di tutta l'opera saggistica successiva. Ana Martínez Santa dà una lettura estremamente utile in questo senso:

Para entender al Cortázar ensayista, que se guía por un principio de “identificación simpática”, hay que contar con “La urna griega” – y con el libro donde se inserta –, pues es allí donde se expresa un procedimiento que no es sino poético (aunque se manifieste en forma narrativa) y que Cortázar encontró ya formulado en Keats.¹⁰³

Per prima cosa bisogna chiarire l'origine dell'operazione di *identificación simpática* battezzata con *Imagen*; e per questa Martínez Santa, grazie agli studi di M. H. Abrams, traccia una genealogia che fa risalire all'impressionismo critico, nel quale viene inserito anche Hazlitt, amico di Keats:

Fue por este último, contemporáneo de Keats, como el poeta hizo suyo el principio de intensidad por el cual “el crítico [...] en lugar de análisis y una

¹⁰³ A. MARTÍNEZ SANTA, *Julio Cortázar y John Keats: hacia una ecología poética*, in «Revista Hispanica Moderna», año 45, n. 2 (dec, 1992), p. 195.

inquisición en las causas, se propone formular un equivalente verbal de la obra que se considera”.¹⁰⁴

Dunque, secondo Martínez Santa, che a sua volta rielabora alcune tesi di Abrams, Cortázar avrebbe fatto ricorso a questo metodo saggistico assai poco scientifico poiché scelse di fare propria la posizione di Keats in materia di critica, posizione che lo stesso Keats avrebbe a sua volta mutuato dall'amico Hazlitt. Posizione che – infine – avrebbe velatamente caratterizzato l'intera opera saggistica di Cortázar. Eccezion fatta, se vogliamo, per i primissimi lavori, l'inizio del lavoro su *Imagen* (1948) costituì il momento di cristallizzazione di un tratto caratteristico che l'argentino avrebbe trasposto nei suoi saggi fino alla fine della sua carriera. *Para una poética*, per quanto meno colloquiale e narrativo, risulta comunque quello che – volgarmente – potremmo definire il saggio ‘di uno scrittore’ e non di un critico. Questa caratteristica di certo non si disperderà in alcuni luoghi celebri della riflessione teorica di Cortázar – *Algunos aspectos del cuento* –, finendo per venire addirittura rafforzata macchiettisticamente in quelle analisi dei libri-almanacco che paiono *juegos o bromas*, ma che non tradiscono l'intento di dire il vero – “Del sentimiento de no estar del todo”, “Del cuento breve y sus alrededores”. Tornando dunque a *Imagen*, Cortázar decide di scrivere di John Keats, ma la sua sensibilità si percepisce così affine a quella del poeta inglese che il progetto diviene un azzardo critico. L'opera non manca di certo di profondità; eppure, la forma è così singolare e atipica che non potrà non andare incontro a un certo discredito da parte del futuro pubblico, eventualità che farà optare l'autore per la sua non pubblicazione. La volontà di accostarsi

¹⁰⁴ *Ivi*, pp. 196-196. La citazione all'interno delle virgolette viene da M. H. ABRAMS, *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*, Barcelona, Barral, 1975, p. 242.

in un certo modo a un autore ch'egli percepiva così affine superò il gusto di regalare al grande pubblico il frutto di una ricerca tanto accurata.

Il compromesso che Cortázar istituì con se stesso, per non tenere nel cassetto proprio tutto l'eccellente lavoro svolto tra il 1948 e il 1952, fu quello di convogliare parte del testo su Keats all'interno della riflessione sull'analogia di *Para una poética*. Se analizziamo la seconda parte del saggio, notiamo come l'organizzazione dei paragrafi e il loro contenuto siano pressoché identici alla sezione X di *Imagen de John Keats*, intitolata appunto "Poética". In queste pagine centrali, l'autore va direttamente al cuore della questione e con l'entusiasmo – se vogliamo, e dato il carattere informale del testo – di un bambino che si affretta a farci sapere cosa sia per lui un eroe e in quali canoni debba rientrare per meritare questo titolo onorifico. «Il poeta è colui che penetra nell'essenza delle cose», permettendo a chi legge i suoi versi di penetrare «li dove il Sapere non ha luce»¹⁰⁵. Fa capolino di nuovo, in relazione alla poesia come *conocimiento de la realidad*, il tema della riunione degli opposti, che avevamo già visto in precedenza e che avevamo legato alla dedica in versi che Federico García Lorca fa in occasione dell'opera completa di Antonio Machado. Qui, per Keats, gli opposti sono:

“Mondo” vs. Creazione immaginaria

Intuizione poetica vs. Sapere intellettuale¹⁰⁶

Cortázar ritrova in Keats la polarità che guida la sua visione del mondo delle lettere. Maliziosamente, potremmo anche supporre che Cortázar veda in Keats le esatte categorie

¹⁰⁵ J. CORTÁZAR, *A passeggio con John Keats*, cit., p. 461.

¹⁰⁶ *Ibid.*

che gli *servono* per sviluppare la propria concezione della poesia; questa ipotesi è debole, poiché la ricostruzione del pensiero del poeta inglese è assai accurata – prescindendo dalla forma atipica del saggio sentimentale –, e poiché sappiamo che l’opera e la vita dell’argentino furono caratterizzate da grande serietà ed onestà, dentro e fuori la pagina. Non avrebbe senso, dunque, *piegare* Keats a favore dei propri obiettivi saggistici. L’affiancamento alla sua poesia, che giustifica *a priori* l’assunzione di un certo tipo di rischio teorico nello scriverne, si regge su una vicinanza percepita a monte del progetto.

I due termini di contrasto – “Creazione immaginaria” e “Sapere intellettuale” – sono le categorie keatsiane che preludono, nel lessico cortazariano, agli strumenti estremi dell’epoca della ragione, del volo concettuale senza fondamento, del tecnicismo senza cuore e senza corpo – temi su cui aveva non poche riserve anche il poeta inglese. Le coppie che potremmo definire invece ‘positive’ – “Mondo” e “Intuizione poetica” – parlano naturalmente dell’intuizione, dell’utilizzo del metodo analogico e, tuttavia, ancorano a un mondo sensibile e sensuale, alla sua carne emotiva, ai suoi oggetti, fornendo un aggancio concreto a ogni pretesa fuga intellettualistica. È questo punto focale che consente a Cortázar di introdurre ciò che della visione poetica di Keats maggiormente lo colpisce:

Rinunciando alla logica «consecutiva, John salta come un grillo da un’intuizione a un’altra, obbedendo a una «logica affettiva» (l’espressione è di Benda) e giungendo alla celebre e fraintesa invocazione: «Oh, per una vita di sensazioni invece che di pensieri!»

Ed è qui che, per la prima volta e di sfuggita, allude al suo senso di identificazione con gli oggetti poetici: «E se un passero giunge alla mia

finestra, prendo parte alla sua esistenza e becco nella ghiaia». Ma per vivere in quanto passero occorre perdersi come uomo, in un'operazione magica;

[...] John presentisce una differenza essenziale tra l'uomo che ha un io («*a proper self*») e colui che agisce come un agente chimico volatile, potente ma senza individualità.¹⁰⁷

La posizione *self-destroying* di Keats è molto forte, e Cortázar la sposa in pieno. La dichiarazione metodologica è chiara: il poeta dissolve la propria identità per cogliere l'essenza di quello che guarda. Le dinamiche dell'atto non sono specificate. A volte si parla di invasione, da parte dell'occhio del poeta, del corpo dell'oggetto, quasi quest'ultimo venisse posseduto per diventare il nuovo abito di chi scrive. Da qui l'espressione, che Cortázar riferisce anche in relazione a Charles Baudelaire e Rainer Maria Rilke, «ci sono poeti che fanno poesia dal di dentro»¹⁰⁸. In altri luoghi, sembra piuttosto il poeta a farsi vuoto – per usare un lessico orientale che Cortázar, avido lettore di testi sapienziali di zen e buddhismo – per lasciarsi riempire dall'oggetto della ricerca fino a 'diventarlo' egli stesso. Questo è, in certa misura, anche il senso dell'immagine dell'urna greca, la giara dal ventre incavo che tutto può contenere.

Vi è un aspetto ancora più singolare di questa lettura cortazariana, aspetto che potrebbe ancor meglio esprimere la forza di quella vicinanza per come percepita dal giovane argentino. Nel celebre paragrafo “Casilla del camaleón”, testo ripreso in seguito in chiusura de *La vuelta al día en ochenta mundos*, Cortázar descrive come l'impianto poetico keatsiano si imponga come una presa di distanza dall'atteggiamento di un certo

¹⁰⁷ *Ivi*, pp. 462-463.

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 488.

romanticismo (e non solo) ancora troppo avvolto nelle spire di una «*condotta logica*» che «procede sempre con il senso di difendere la persona del soggetto, difendersi al cospetto dell'irruzione di note, significati, concetti, apporti sensoriali, intuizione, ecc.»¹⁰⁹. Questo atteggiamento tassonomico e schematico costituiva per Keats quello che per Cortázar sarebbe stato il taglio *iperracionalista*, spietatamente tecnologico e marcatamente scienziato ch'egli vede reggere il Novecento, sia a livello sociale che a livello letterario. Dunque, nominati ciascuno con appellativi differenti, gli 'antagonisti' dei due poeti si somigliano nei tratti fondamentali. Ma vi è un'ulteriore sfumatura che merita di essere enucleata. Abbiamo avuto modo di parlare, anche se solo tangenzialmente, della passione di Cortázar per i testi delle tradizioni spirituali e sapienziali d'Oriente. Andres García Cerdan scorge tre momenti nella tecnica del *camaleonismo* di Keats: proiezione dell'io, negazione dell'individualità, negazione dell'identità¹¹⁰; e almeno due di questi aspetti, come ha ben evidenziato Daniel Mesa Gancedo, sono quei postulati di abbattimento delle frontiere tra soggetto e oggetto che costituiscono gli aspetti del buddhismo più cari a Cortázar¹¹¹. Cortázar legge i maestri orientali, si appassiona a Keats in cui scorge affinità ineluttabili, e i due canali di ricerca finiscono per alimentarsi a vicenda e per confluire nell'alveo della sua poetica originale.

Da ultimo, bisogna anche tenere conto – e fino ad ora, al fine di illustrare le complesse basi teorico-filosofiche, lo si è fatto solo in parte – che quanto deputato a luoghi di riflessione quali articoli, saggi e monografie inedite, riverbera direttamente all'interno delle raccolte poetiche e lì prosegue la sua maturazione. Per la poesia è

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 485.

¹¹⁰ A. GARCÍA CERDÁN, *op. cit.*, p. 99.

¹¹¹ D. MESA GANCEDO, *La apertura órfica. Hacia el sentido de la poesía de Julio Cortázar*, Berne, Peter Lang Verlag, 1999, p. 33.

decisamente più difficile scorgere queste assonanze, questi punti di sovrapposizione, ma vedremo in seguito come per i racconti e soprattutto per i romanzi ciò risulti notevolmente più esplicitabile.

Scavare nell'opera poetica di Cortázar non è cosa semplice. Questo suo volerla convertire «en un actividad un poco secreta»¹¹² l'ha portata a una maturazione lenta, con un processo di solidificazione graduale che l'ha resa compatta e difficilmente penetrabile. Persino la tesi di dottorato di Andrés García Cerdán, di cui stiamo facendo uso, per quanto un ottimo lavoro soffre comunque di una difficoltà di penetrazione di questa dimensione poetica, dovuta probabilmente più a una imperscrutabilità congenita della stessa che non a un'analisi poco accurata da parte del (all'epoca) ricercatore. Cortázar, in fondo, avrebbe voluto fare il poeta, ma finì per fare molto altro, come sappiamo. Non ebbe modo di concentrarsi sulla metrica, sullo stile, sulle variazioni fonetiche; il suo fu piuttosto un tentativo di «encuadrar el confuso y tumultuoso universo dentro de un molde simétrico»¹¹³, simile per altro a quello compiuto da un artista che molto amava, Leonard Cohen, per cui i giochi poetici e cantautorali nelle maglie della metrica costituivano l'esperimento di un più 'corto dire' alternativo agli spazi aperti del romanzo. Nelle sue raccolte poetiche, l'argentino assembla immagini ed esperienze e ne fa dei meravigliosi sonetti, che tuttavia non si prestano – proprio per questo carattere tanto privato e oscuro, quanto giocoso – ad analisi dettagliate su accenti e sillabe. Si tratta di componimenti formati da considerazioni sul paesaggio, interiore ed esteriore, che si prestano piuttosto a una mappatura generica di luoghi e temi ricorsivi, ma di certo non ci troviamo dinanzi a opere concepite da un punto di vista strutturale e formale *ab initio* o ripensate in

¹¹² O. PREGO, *La fascinación de las palabras*, Barcelona, Muchnick, 1985, p. 152.

¹¹³ A. GARCÍA CERDÁN, *op. cit.*, p. 341.

quest'ottica. Ciò naturalmente non è sinonimo di disordine o mancanza di ossatura interna, però è bene insistere che la poesia fu più per Cortázar un esercizio di sguardo sul mondo. È tuttavia possibile scorgere alcuni versi in cui le riflessioni teoriche fin qui illustrate si sporgono dalla pagina. Questo snodo teorico fondamentale, quest'eco keatsiana, si riverbera su alcuni lavori in particolare.

El hombre que medita al pie
de un árbol que será su signo
sabe que el paso del mendigo
contiene ya el paso del rey,

y que de tan claro despojo
donde se va anulando el mundo
nace el delirio de ser uno
en plena danza de ser otro.¹¹⁴

Sono alcuni dei versi di “Canción de Gautama”, contenuti in una delle raccolte inedite successive a *Presencia*, *Salvo el crepúsculo*, che Cortázar non pubblicò mai. Le strofe narrano delle avventure meditative del Principe Siddharta, detto il Buddha. L'allusione ai principi del buddhismo cui facevamo riferimento prima sono evidenti; tuttavia, i versi risultano complessi da decifrare. Il senso vuole essere quello della spoliazione dell'individualità a favore di un'immersione nell'altro, nel mondo, per lasciarsi da esso invadere e permeare. Il poeta – poiché in cuor di metafora si allude a questa figura – da

¹¹⁴ J. CORTÁZAR, “Canción de Gautama”, in ID., *Salvo el crepúsculo*, in ID., *Obras completas*, vol. IV, *Poesía y poética*, S. Yurkievich (ed.), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2005, pp. 250-251.

un lato si fa fluido per penetrare nelle cose e vestirle come un abito, dall'altro si fa vuoto per permettere all'universo di riempirlo. Resta da capire perché nasca il delirio dell'individualità mentre l'individuo cerca di spogliarsi di ciò e farsi altro. La risposta giace tra le pieghe dell'esperienza meditativa stessa: colui che prova a spogliarsi di sé *ricosce* il delirio, fino ad allora perpetrato inconsapevolmente, di essersi sentito separato dalle cose. L'individualità diviene *delirio* perché è il riconoscimento di questa operazione fino a prima automatica nel qualificarlo come tale.

Risulta singolare che, in una raccolta cronologicamente successiva – a testimonianza dello sviluppo di queste idee iniziali nel corso di tutto il lavoro letterario di una vita –, *Le ragioni della collera*, siano sempre i componimenti a carattere religioso a portare l'attenzione del lettore sul tema dell'identità. Anche qui, per comprenderne il senso, bisogna guardare tra le pieghe dei versi. Eccone alcuni di quelli dedicati alla terribile vicenda di Giovanna d'Arco:

– Qué me da, si estoy allí donde mis ojos se frien chirriando
en sus lágrimas,
y en el vientre que para Ti salvé los toros que me abren a cornadas de relámpago.¹¹⁵

Il ventre, che poeti come Valente ci hanno mostrato così bene essere simbolo di fertilità e germinazione, di creazione, richiama qui l'immagine dell'urna greca. Giovanna sente nelle viscere i lampi del volere divino. Così come Maria – “La voz de María”, altro componimento – accoglie nel suo ventre il volere di Dio. Qui la poesia si avvicina alla

¹¹⁵ ID., “Juana ante su señor”, in ID., *Le ragioni della collera*, in ID., *Obras completas*, cit., p. 386-387.

mistica, se non nel punto d'arrivo, almeno nei modi. Persino nel poema "Iconoclastas", che dovrebbe fungere da contrappunto ai temi religiosi e sapienziali, viene ripreso il tema della spoliazione dell'identità, forse con un tocco maggiormente raffinato e personale da parte dell'autore:

Os propongo esta pobre esperanza:
quizá al destruir tantos suplicios figurados
destruimos los suplicios,
quizá al borrar una crucifixión
el Cordero echa a andar otra vez libre,
y su Madre sonría, y eso basta
para salvarnos.
Sobre las blancas telas, húmedas todavía,
dibujad como yo figuras de consuelo;
hemos obedecido, humildemente.¹¹⁶

L'immagine degli iconoclasti che, obbedendo al proprio ordine, smantellano le immagini sacre e scrivono una storia della salvezza cambiando i destini e cancellando il dolore di una madre, Maria, sono oltremodo geniali. La tela bianca è l'annullamento dell'io, che qui combacia con l'annullamento di una condanna, la crocifissione. Cortázar, in realtà, dimostra qui una profonda conoscenza della spiritualità, sviluppando i temi originariamente cristiani, ma anche buddhisti e taoisti, dello smantellamento delle raffigurazioni divine. Egli anticipa a suo modo la lettura che Alan W. Watts dà, nel suo *The Wisdom of Insecurity*, della crocifissione quale atto di annullamento dell'immagine

¹¹⁶ ID., "Los iconoclastas", in ID., *Le ragioni della collera*, in ID., *Obras completas*, cit., pp. 390-391.

terrena di Dio – che quindi si allineerebbe alla perfezione con quanto dicono il *Tao te ching* e i *Veda* sul Brahaman¹¹⁷.

Dunque, la poesia si avvicina alla magia dello sciamano sotto moltissimi aspetti. Il modo più vicino alla cultura occidentale per ricostruire questa intuizione antichissima, per Cortázar sta nella riscoperta della poetica di Keats, nella sua ‘Teoria del Camaleonte’, del ritorno all’analogia. Da un lato, salta l’individualità e il poeta può fare poesia ‘da dentro’; dall’altro, la riunificazione analogica di concetti e oggetti lontani tra loro permette di scorgere trame inedite del reale. Ma senza postulare oltremondi, poiché è tutto qui, tra le maglie di quella vita in cui il poeta si muove e su cui il suo occhio si posa:

¡Oh rosa, me hablan de la guerra!
¿Cómo podré decirles que eres
aquí en mí ser exactamente
la sola y esencial respuesta?

¹¹⁷ Nel suo celebre testo, il filosofo Alan W. Watts pone in evidenza una lettura della venuta di Cristo a quella di molte delle principali religioni del mondo. Lettura antitetica a quella su cui è stato edificato tutto l’edificio ecclesiastico: la resa di Cristo e la morte per crocifissione simboleggerebbero l’annullamento di ogni raffigurazione (in questo caso, l’incarnazione) dell’immagine della divinità. Ciò di fatto darebbe senso a quanto espresso altrove nei Vangeli, secondo cui soltanto chi si farà come fanciullo entrerà nel regno dei cieli; ossia: soltanto chi tornerà in quello stato d’innocenza a-concettuale, dove il divino è esperito ovunque, inconsapevolmente e senza dogmatismi o catechismi. Ciò avvicina vertiginosamente l’intuizione cristiana alle sue sorelle spirituali maggiori e più antiche: il Taoismo – «Il Tao che si dice non è il vero Tao» – e l’Induismo «Chi ignora Brahaman, conosce Brahaman; chi dice di conoscere Brahaman, ignora Brahaman». Rimando alla lettura di ALAN W. WATTS, *The Wisdom of Insecurity*, London, Rider and Company, 1978.

1.7 *Teoría del Túnel. Genesi di un «inconformista»*

Nel 1980 Julio Cortázar venne invitato dall'università di Berkeley, in California, a tenere un ciclo di lezioni sull'arte della narrazione. Naturalmente, a causa delle domande degli uditori incuriositi e della capacità dello scrittore di spaziare fino a divagare, gli interventi non si limitarono a un'esposizione di tecniche, aneddoti e strutture relative alla sua opera di *cuentista*; e per fortuna, dal momento che – altrimenti – avremmo oggi in mano un documento meno ricco e senz'altro meno utile per comprendere molti aspetti del suo lavoro.

Vi è un passaggio della prima lezione, quella organizzata sotto il titolo “Las calles de un escritor”, in cui l'autore ci invita a calarci nell'ambiente culturale nel quale egli si era formato da giovane, in cui aveva mosso i primi passi all'ombra delle prime, indelebili influenze letterarie:

Me acuerdo de mí mismo y de mis amigos, jóvenes argentinos (porteños, como les decimos a los de Buenos Aires) profundamente estetizantes, concentrados en la literatura por sus valores de tipo estético, poético, y por sus resonancias espirituales de todo tipo. No usábamos esas palabras y no sabíamos lo que eran, pero ahora me doy perfecta cuenta de que viví mis primeros años de lector y de escritor en una fase que tengo derecho a calificar da “estética”, donde lo literario era fundamentalmente leer los mejores libros a los cuales tuviéramos acceso y escribir con los ojos fijos en algunos casos en

modelos ilustres y en otros en un ideal de perfección estilística profundamente refinada.¹¹⁸

Se aveva ragione Carl Gustav Jung, quando affermava che soltanto una persona ferita può diventare guaritrice, possiamo constatare come per la vita letteraria di Cortázar questa massima sia risultata valida senza riserve. In modo coerente con la sua prospettiva teorica, ovviamente. Sull'argentina di quegli anni, e di molti a venire, faceva ombra la figura geniale di Jorge Luis Borges, che se non è di certo possibile definire come scrittore 'estetico', fu senza dubbio fautore nella cultura e nella letteratura di ideali borghesi, elitari, considerati al tempo valori di una destra aristocratica e colta. Con lui molti altri intellettuali di buona famiglia e di buona estrazione. A ciò si sommava il dilagare di un vero e proprio culto del libro proveniente da una idealizzazione dei lavori letterari e filosofici europei, il recupero di un certo romanticismo di maniera, in cui il messaggio diventava assolutamente gregario di una forma curata all'estremo, con precisione, secondo studio e tecniche teoriche. I giovani aspiranti scrittori succhiavano nutrimento dal grande seno di questa generazione precedente, si formavano a questa scuola dell'estetica¹¹⁹.

¹¹⁸ J. CORTÁZAR, *Clases de literatura. Berkeley, 1980*, Buenos Aires, Alfaguara, 2013, pp. 16-17 [«Mi ricordo di me stesso e dei miei amici, giovani argentini (porteños, come chiamano quelli di Buenos Aires) profondamente estetizzanti, concentrati sulla letteratura per i suoi valori di tipo estetico, poetico, e per le sue risonanze spirituali di ogni tipo. Non usavamo queste parole e non sapevamo cosa fossero, però adesso mi rendo conto di aver vissuto i miei primi anni di lettore e di scrittore in una fase che ho il diritto di giudicare come «estetica», in cui la letteratura era, fondamentalmente, leggere i migliori libri ai quali avessimo accesso e scrivere con lo sguardo fisso a volte sui modelli illustri, anche se un ideale di perfezione stilistica molto raffinata». ID., *Lezioni di letteratura*, Torino, Einaudi, 2014, p. 4].

¹¹⁹ Naturalmente, è bene ribadire che quest'ultima affermazione non intende inquadrare in alcun modo Jorge Luis Borges tra gli scrittori esteti. Il riferimento alla sua figura era necessario per la descrizione di una certa temperie culturale, di un orientamento diverso da quello di molti scrittori di estrazione popolare.

Nella stessa lezione, Cortázar prova a cercare in se stesso le motivazioni di questo affrancamento tutto sommato rapido, individuando retrospettivamente alcune tappe o fasi nella propria opera: una estetica, una metafisica (ben visibile in *Rayuela*) e una storica (i reportage di viaggio costituiscono un buon documento per capire quest'ultima evoluzione). Tuttavia, leggendo tra le righe e senza voler pensare a questi momenti come stadi del tutto separati fra loro, possiamo ricondurre un graduale distanziamento dalle prime infatuazioni estetiche dovuto, da un lato, dalle letture compiute da amatore, da futuro scrittore e da professore di letteratura francese; dall'altro, proprio dalle motivazioni politiche, sociali e di fatto storiche che indussero il giovane autore a rifiutare la cattedra e a prendere posizione contro il peronismo. Se prima, da giovani, ci si era potuti concedere il lusso di indulgiare su una passione letteraria votata alla forma, la realtà ora sbatteva in faccia i suoi drammi anche agli artisti – gli scrittori scoprono dolorosamente il prezzo e il fine della loro arte¹²⁰. Così, sempre nella bella lettera da Saignon a Roberto Fernández Retamar, scriverà pensando al passato:

Ma ormai non credo più, come ho potuto comodamente credere in un'altra epoca, che la letteratura basata sulla mera creazione immaginativa basti per sentire che sono riuscito come scrittore, dato che la mia idea di quella letteratura è cambiata e contiene in sé il conflitto tra la realizzazione individuale come la intendeva l'umanesimo, e la realizzazione collettiva come la intende il socialismo, [...].¹²¹

¹²⁰ Cfr. *ibid.*

¹²¹ ID., Così violentemente dolce. Lettere politiche, cit., p. 36.

Parlavo di affrancamento tutto sommato repentino poiché i primi germi di ribellione allo *status quo* degli anni bonaerensi si possono trovare in lavori precedenti alla fase matura, e addirittura precedenti al trasferimento parigino. Furono gli anni Quaranta quelli in cui Cortázar costruì l'ossatura della sua visione poetica, visione a cui successivamente aggiunse la polpa di numerose conferme e nuove intuizioni. Mi riferisco soprattutto a un saggio, *Teoria del Túnel*, pubblicato nel 1947, due anni dopo la rinuncia alla cattedra universitaria. Come mette bene in luce Daniel Mesa Gancedo in uno dei pregevoli lavori sulla poesia cortazariana di cui abbiamo già fatto menzione in precedenza, *La emergencia de la escritura*, tra le pagine di critica di questi anni Cortázar traccia la mappatura di quella polarizzazione tra estetica e poetica che rimarrà cifra indelebile tanto della sua produzione saggistica futura, quanto delle sue opere di finzione¹²². Quanto si è già potuto in parte esplicitare con l'analisi finora compiuta sugli altri testi di questo stesso periodo – e funge da base per la comprensione di quanto incontreremo invece nei capitoli a seguire – trova qui il suo centro pulsante, il suo manifesto, la sua esplicitazione più netta e marcata. Ripercorriamone lo sviluppo.

A finire nel mirino di Cortázar, innalzato come *exemplar* di una situazione estesasi col tempo fino a non poterne più scorgerne i confini, è l'opera di Gustave Flaubert, di cui l'argentino di certo non fatica a riconoscere il valore, ma il cui atteggiamento letterario risulta ai suoi occhi sbilanciato sulla «*estructura estética del libro*». Cortázar ci restituisce così la sua personale immagine di un Flaubert tutto preso dalla «*resolución formal de su obra literaria*»¹²³. In realtà, a detta dell'autore, questo atteggiamento sarebbe da ascrivere all'intero secolo XIX, e si tratterebbe di una deriva da attribuire a una certa lettura realista

¹²² Cfr. D. MESA GANCEDO, *L'emergenza della scrittura*, cit., p. 90.

¹²³ J. CORTÁZAR, *Teoria del Túnel*, in J. CORTÁZAR, *Obra crítica*, cit., p. 34.

e alterata del primo romanticismo. Le caratteristiche di quest'ultimo, dove l'espressione dell'individualità di un autore e della sua storia si configurava come consegna al mondo – e mezzo libro – di un documento immediato della coscienza e di una progettualità esistenziale, venivano totalmente snaturate in favore di un Libro-oggetto-feticcio interamente votato a un estetismo autobiografico¹²⁴. Cortázar chiarisce l'obiettivo già nel primo paragrafo, avanzando la sua pretesa di lettore che è anche la sua missione di scrittore: egli sogna un mondo in cui la «literatura mostrará tendencia a la expresión total del hombre en vez de reducirse a sus quintaesencias estéticas»¹²⁵, una letteratura che si faccia definitivamente:

[...] instrumento de automanifestación integral del hombre, de autoconstrucción, vehículo y sede de valores que, en última instancia, no son ya literarios.¹²⁶

Da qui in avanti, Cortázar cerca di giustificare questa prospettiva dandole corpo mediante una sua personale argomentazione, che finisce per toccare molte tappe della storia della letteratura europea e per chiamare a raccolta molti dei riferimenti letterari a lui cari. Ma se gran parte della soluzione egli la intravede con un ritorno alla sensibilità del primo romanticismo, va da sé che, come ogni ritorno che si rispetti, necessita di un affrancamento dalle strutture ormai consolidate, approvate. In realtà – e questo il senso dell'immagine del tunnel, mutuata dal titolo di una celebre opera dell'amato Ernesto Sábato –, l'affrancamento prende in Cortázar le tinte di una vera e propria opera di

¹²⁴ Cfr. *ivi*, p. 37.

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ *Ibid.*

distruzione nietzscheana col martello; a cui però – l'onere della controprova è affare di chi nega una teoria – fa seguire un proprio schema di risoluzione, un'alternativa letteraria che hai suoi occhi si delinea come necessaria e non più prorogabile.

Quale strumento Cortázar scelga per la prima fase di distruzione è preso detto: chi poteva perforare la dura roccia del consolidato meglio di un movimento quale fu quello del surrealismo? «Surrealismo come etapa de liquidación y destrucción de fondos»¹²⁷ – scrive. Da qui si aprono due ordini di considerazioni, che è opportuno esplicitare; due ordini di considerazioni in verità intimamente interconnessi. Se, per confezionare un libro, si era da tempo immemore sempre applicato un certo freno razionale all'intuizione pura che muoveva al meccanismo creativo, surrealismo e dadaismo costituivano certamente un potente esplosivo contro la letteratura di maniera, quella che intende farsi circolo, poi scuola, poi regola e struttura. L'apertura ai meccanismi automatici, inconsci, analogici costituivano un ottimo plastico per radere al suolo quando si era ormai cementificato attorno al cuore pulsante della letteratura. Dunque, la prima macro-area che è chiamata a scomparire è la divisione dei generi. Un tema importante in Cortázar, che vedremo meglio in seguito, specialmente in relazione a racconti e romanzi, ma che trova già qui la sua teorizzazione. Non solo: lo scrittore surrealista mantiene un rapporto conflittuale, mutevole e sempre aperto anche con il linguaggio stesso; non è mai domo, sempre in cerca di nuove sperimentazioni che gli permettano di mantenere il linguaggio sempre a servizio dell'esperienza e mai il contrario. È proprio in questo punto che il primo ordine di problemi – il richiamo al surrealismo – si innesta nel secondo – il surrealismo come *tappa* (e non approdo) per una ricostruzione. A tal proposito è stato scritto molto sulla partecipazione di Cortázar a questo movimento; su tutti non possiamo non ricordare

¹²⁷ *Ivi* p. 39.

la splendida monografia di Evelyn Picón Garfield, *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* Naturalmente, si potrebbe pensare che l'argentino si richiami a una corrente che giudica vitale allo scopo di parteciparvi, di sposarne la causa e diventarne membro, adepto o promotore. Tuttavia, a ben guardare, sembra che Cortázar applichi con chirurgica precisione a ogni cosa gli passi tra le mani il principio che reggeva la critica dei primi detrattori dei filosofi scettici: se la proposizione "ogni cosa è dubbia" si pone come vera, è necessario applicare ad essa lo stesso principio di sospensione e dubitarne, così che risulti dubbio anche che ogni cosa sia dubbia. Non a caso, dunque, Cortázar parla di «etapa de liquidación» in riferimento al surrealismo, poiché dirsi surrealista vorrebbe dire votarsi al surrealismo, che quindi finirebbe per perdere il suo carattere di movimento fluido, di strumento necessario, divenendo scuola, circolo, norma. L'argentino, pertanto, non si definì mai surrealista, preferendo la via di una estrema coerenza verso il principio che reggeva lo stesso surrealismo: se questo rompeva con tutto, utilizzarlo come strumento infuocato significava rompere anche con esso in qualità di movimento. Il surrealismo, in *Teoría del Túnel*, si configura come la prima, necessaria colonna per l'edificazione di un arco capace di sopportare il peso della ricostruzione di una visione letteraria e poetica d'insieme.

Tuttavia, Cortázar riconosce una menzione d'onore alla Poesia¹²⁸. La trappola in cui è caduto e che a sua volta ha alimentato Flaubert non è stata fatale per quest'arte, che si è sempre posta al di sopra dei giochi retorici, dei feticismi formali, restando fedele alla sua naturale inclinazione pura al *conocimiento* e non solo alla *comunicación*. Poiché il problema di piegarla in quest'ultima direzione significherebbe mettere la camicia di forza all'esperienza, imbrigliare la sensibilità entro le maglie di un linguaggio talmente

¹²⁸ Cfr. *ivi*, p. 45.

consolidato da finire per perimetrare l'intuizione, smussandola e scartandone gli eccessi. Vi è dietro ciò anche una implicita prospettiva psicologica, secondo cui – in Italia è stata ben espressa da Umberto Galimberti e applicata al disagio giovanile di matrice fortemente nichilistica – quanto più linguaggio si possiede tanti più pensieri si hanno in testa. Principio che, applicato a questa situazione, costringe a un intervento di rottura e ampliamento lessicale, grammaticale, formale, al fine di una maggior disponibilità *verbale* di modi di lettura del reale. In fin dei conti, proprio questo Cortázar vuole sottolineare ponendo il poeta sulla linea genealogica del mago e dello sciamano: la presa di distanza dalla *ratio* comune lo spinge al ricorso all'analogia, che fornisce una gamma di modi alternativi per indicare un'esperienza che – altrimenti – conoscerebbe solo alcune piste già battute per trovare forma. L'autore, pertanto, sembra denunciare un'ostruzione nel flusso di arricchimento reciproco tra vita e linguaggio, dove quest'ultimo si arroga il diritto di informare la prima senza venirne a sua volta informato, venendo meno alla sua vulnerabilità, alla sua apertura, al suo carattere permeabile che solo potrebbe consentire una progressione di sentimento. Egli reputa che, mancando questa disponibilità da parte del linguaggio, manchi la possibilità di quel «enriquecimiento continuo que lo expande armónicamente, lo fija, lo limpia y le da esplendor»¹²⁹.

Se uno sguardo *estetico* è capace di contenere il reale, di dominarlo entro i confini della propria forma fino a depotenziarlo, l'attitudine poetica di cui parla Cortázar è tanto un dispositivo di scavo, quanto una cautela, una forma di rispetto in cui il poeta convive verbalmente con l'eccedenza dell'esperienza; poiché – questo l'assunto fondamentale dal sapore esistenzialistico – «la condición humana *no es reductible estéticamente*». Dove l'ultimo aggettivo è un rafforzativo per rimarcare l'azione illecita di riduzione,

¹²⁹ *Ivi*, p. 51.

empobrecimiento. Un Libro non può essere un oggetto, ma la testimonianza di una coscienza umana che palpita, vive, e che chiede di manifestarsi in tutta la sua totalità – eccedente per definizione. In ultima istanza, si potrebbe dire che il profilo ideale dello scrittore che trapela dalle descrizioni dell’argentino risulti da una sovrapposizione di due figure fondamentali per la sua cosmovisione, nonché due figure cardine di molte teorie psicologiche: il bambino e l’adulto. Da un lato, il richiamo al surrealismo è rimando all’esplosività del fanciullo, alle sue strutture di gioco e di pensiero, alla sua eccedenza immediata, spontanea e – traslata in linguaggio più crudo – quasi barbarica. Dall’altro, la figura di contenimento dell’adulto, l’unico capace di gestire la dirompenza del bambino e di trasformarla al punto da tenere conto della sua voce e al contempo farne testimonianza matura e piena – totale – della sua lettura del mondo. Naturalmente vi è qui *in nuce* il prologo del “Sentimiento de no estar del todo”, quarto saggio del futuro libro-valigia *La vuelta al día en ochenta mundos*, in cui Cortázar parla di sé, e dunque dove egli stesso diventa modello per lo scrittore di cui si caldeggia l’avvento:

Siempre seré como un niño para tantas cosas, per uno de esos niños que desde el comienzo llevan consigo al adulto, de manera que cuando el monstruito llega verdaderamente a adulto ocurre que a su vez éste lleva consigo al niño, y nel mezzo del cammin se da una coesistenza pocas veces pacífica de por lo menos dos aperturas al mundo.

Esto puede entenderse metafóricamente pero apunta en todo caso a un temperamento que no ha renunciado a la visión pueril como precio de la visión adulta, y esa yuxtaposición que hace al poeta y quizá al criminal, y también al cronopio y al humorista (cuestión de dosis diferentes, de acentuación aguda o esdrújula, de elecciones: ahora juego, ahora mato) se manifiesta en el

sentimiento de no estar del todo en cualquiera de las estructuras, de las telas que arma la vida y en las que somos a la vez araña y mosca.¹³⁰

Se si guarda al romanzo, un atteggiamento marcatamente infantile – dove qui infantile assume la connotazione ludica positiva che abbiamo enucleato – rispecchia quella del «joven escritor “bárbaro” que quiere estar en su novela con la misma inmediatez» con cui ha potuto esperire «las vivencias que generaron la novela»¹³¹. Poco oltre, Cortázar descrive questa fase comunque come ingenua, poiché – seppur in contrapposizione con la tappa gnoseologica ferma al culto del Libro e del linguaggio estetico-enunciativo – finisce per dimostrarsi talmente immediata da risultare, presa da sola, letterariamente inefficace. Urge una visione adulta, matura, che non scada nella seconda tappa, ma medi con questa al fine di recuperare la potenza della prima. Dunque, rompere con l'estetica può, per quanto doloroso, costituire l'occasione necessaria per recuperare una visione poetica ma in una prospettiva dialettica, di evoluzione e progressione, di crescita. Conoscendo le trappole del linguaggio, lo scrittore – e l'uomo nuovo – acquisisce in saggezza, recupera il meglio della visione analogica infantile per mezzo dell'operazione di scavo surrealista e la colloca in un nuovo cammino *antropofanico*.

¹³⁰ J. CORTÁZAR, *La vuelta al día en ochenta mundos*, cit., p. 21 [«Per tante cose sarò sempre come un bambino, ma uno di quei bambini che fin dall'inizio portano dentro di sé l'adulto, in maniera che quando il mostriciattolo diventa adulto davvero succede che a sua volta questo porta dentro di sé il bambino, e *nel mezzo del cammin* si verifica una coesistenza raramente pacifica fra almeno due aperture sul mondo. Tutto ciò può essere inteso in senso metaforico ma comunque è indice di un temperamento che non ha rinunciato alla visione puerile come prezzo della visione adulta, e questa giustapposizione che crea il poeta e forse il criminale, e anche il cronopio e l'umorista (questioni di dosaggi diversi, di tronche e di sdruciole, di scelte: ora gioco, ora uccido) si manifesta nel sentimento di non esserci del tutto in nessuna delle strutture, delle tele che tesse la vita e in cui siamo al tempo stesso ragno e mosca». ID., *Il giro del giorno in ottanta mondi*, cit., p. 27].

¹³¹ ID., *Teoría del Túnel*, cit., p. 61.

In un certo senso, però, si può dire che Cortázar scorga nel cuore delle avanguardie del Novecento questa spinta all'evoluzione letteraria, che assume di fatto i connotati di un movimento di lenta ribellione. Ciò che egli non apprezza è appunto la tendenza di queste correnti a trasformarsi in scuole, ad avere discepoli che ne accettino massime divenute dogmi – e il surrealismo, come visto, non è affatto escluso dalla lista. Proprio per questo lo scrittore che come novello Diogene Laerzio annuncia la morte dell'estetismo e l'avvento di un uomo nuovo, di un *homo poeticus*, pare una contraddizione:

Los escritores amplían las posibilidades del idioma, lo llevan al límite, buscando siempre una expresión más inmediata, más cercana al hecho en sí que sienten y quieren manifestar, es decir, una expresión no estética, no literaria, no idiomática. EL ESCRITOR ES EL ENEMIGO POTENCIAL – Y HOY YA ACTUAL – DEL IDIOMA.¹³²

Giunto a questo punto – e sebbene abbia nominato la Poesia in qualità di macro-area letteraria che per definizione non può venire totalmente corrotta da un atteggiamento estetico di mera comunicazione –, è la *Novela* il terreno privilegiato d'analisi nella seconda parte di *Teoría del Túnel*. Questo incrocio di percorsi, a ben vedere, è singolare, e restituisce un'istantanea precisa degli interessi teorici e letterari sia presenti che futuri del giovane Cortázar. Da un lato, il cultore della poesia e del *conocimiento* poetico, dall'altro lo studioso in erba che subisce il fascino dell'attività romanzesca, preso qui come *cobayo* (cavia) per verificare e avvalorare le sue tesi sulla necessità di un radicale

¹³² *Ivi*, pp.61-62.

cambiamento di sguardo. Se vogliamo, si tratta di una diversa categorizzazione della polarità incontrata poco sopra, quella tra bambino e adulto; polarità che l'autore intravede anche nell'attività del *novelista*, spaccato in due tra la possibilità di un uso scientifico e di un uso poetico del linguaggio¹³³. L'autore vi dedica molte pagine e non lesina sui particolari, sugli esempi, nel tentativo di fornire un quadro quanto più esaustivo della storia di questa lenta ribellione all'*actitud estética* di un Flaubert.

Ciò che il lettore Cortázar scorge è un crescente impeto del 'poetico' – in alcuni lavori di quel tempo – che cerca di farsi strada tra le maglie dell'estetica pura e fine a se stessa. Da qui, l'equazione è semplice, dirompente e presto completa: se il romanzo, come con Flaubert e Proust, aveva peccato in senso enunciativo, questa apertura graduale del *novelista* verso la sfera dell'analogia, della metafora, della visione crepa fino alla rottura il confine intergenerico tra Romanzo e Poesia. L'operazione è geniale. Si mantiene una polarità concettuale – estetico/poetico, infantile/adulto, conocimiento/comunicación – proprio per arrivare a distruggere, alterando le percentuali e gli equilibri tra queste sfere, i confini tra i generi letterari. Il surrealismo ha avuto il merito di recuperare l'attitudine ludica, analogica, magica, e di far saltare in aria l'egemonia della razionalità, della logica consequenziale e del pensiero scientifico positivista; e questo risultato non può più essere perso: il *poético* fonda e struttura ogni intuizione intellettuale, la quale viene poi espressa con una forma enunciativa che le è gregaria e non più padrona. L'obiettivo di questo nuovo atteggiamento è da Cortázar presto detto nei seguenti termini:

En nuestro tiempo se concibe la obra como una manifestación poética total,
que abraza simultáneamente formas aparentes como el poema, el teatro, la

¹³³ Cfr. *ivi*, p. 69.

narración. Hay un estado de intuición para el cual la realidad, sea cual fuere, sólo puede formularse poéticamente, dentro de modos poemáticos, narrativos, dramáticos: y eso porque la realidad, sea cual fuere, sólo se revela poéticamente.¹³⁴

«La realtà, quale che sia, si rivela soltanto poeticamente» – questo il cuore della poetica di Julio Cortázar. A questo punto, quale abito assuma questa verità per manifestarsi – sia racconto, romanzo, poema, dramma – è solo conseguente a questa realtà che lo fonda. Il genere, così, diviene una *forma apparente*, una *maschera*. Le barriere sono crollate, vi è una sola anima, un solo respiro poetico di fondo che alimenta le opere e le mantiene in vita. La forma si presta al contenuto, e non più il contrario.

Dunque: la visione poetica ritrova il suo posto d'onore, le barriere intergeneriche crollano. Che ne è dunque di quel romanzo preso come 'cavia'? E che ne è della Poesia stessa? L'equazione è di nuovo formulata con grande chiarezza dall'autore: «*El paso del orden estético al poético entraña y significa la liquidación del distingo genérico Novela-Poema*»¹³⁵. È facile intuire come per un autore come Cortázar, che avrebbe desiderato fare il poeta ma che regalò anche al mondo alcune delle pagine di prosa più belle di sempre, questa apertura costituisca la legittimazione a una libertà di lavoro totale, in cui il motore della scrittura provenga solo dalla purezza dell'intuizione creativa e non da un gioco tecnico-stilistico cui solo in un secondo momento si sommi un'idea. Cortázar traccia il profilo di alcuni padri di questa visione rinnovata, autori tra le cui opere era un tempo già possibile scorgere il primato dell'impeto poetico su quello formale. Capostipite

¹³⁴ *Ivi*, p. 77.

¹³⁵ *Ibid.*

fu senz'altro il Baudelaire de *Le fleurs du mal*; seguirono *Les Chants de Maldoror*, poema epico in prosa del Conte de Lautréamont, e *Une saison en Enfer* di Arthur Rimbaud, che Cortázar chiama con l'epiteto affettuoso di *vagabundo*. Queste influenze strettamente letterarie saranno oggetto di riflessione nel paragrafo successivo; ciò che qui ancora ci preme è dissodare il terreno filosofico che sottostà alle intuizioni sulla manifestazione poetica totale. Vi è una considerazione, da Cortázar espressa in relazione al lavoro del Conte Isidore Ducasse, che risulta oltremodo importante per comprendere alcune questioni di fondo: «[...] *para quien lo poético es el solo lenguaje significativo porque lo poético es lo existencial, su expresión humana y su revelación como realidad última*»¹³⁶. Il fulcro teoretico è quello che abbiamo visto finora, l'alternativa all'atteggiamento estetico ed enunciativo. La scelta dell'aggettivo 'esistenziale' anticipa l'ottavo paragrafo, intitolato "Existencialismo", e permette di scorgere alcune influenze profonde sul pensiero dell'autore.

Il sesto paragrafo, tuttavia, è ancora dedicato al surrealismo, 'movimento' a cui Cortázar vuole richiamarsi ma su cui preferisce operare (di nuovo) qualche chiarimento: «Higiene previa a toda reducción clasificatoria: el surrealismo no es un nuevo movimiento que esigue a tantos otros. Asimilarlo a una actitud y filiación literaria (mejor aún, poéticas) sería caer en la trampa que malogra buena parte de la crítica contemporánea del surrealismo»¹³⁷. Allontanando di nuovo da sé l'ipotesi dell'appartenenza a quello che erroneamente viene descritto come un gruppo, Cortázar rafforza la sua adesione al compito che l'utilizzo di questa impostazione permette, vale a dire l'aderenza totale di uomo e opera. La realtà umana che brilla nuovamente grazie all'applicazione di una

¹³⁶ *Ivi*, p. 81.

¹³⁷ *Ivi*, p. 86.

nuova consapevolezza poetica. Tuttavia, bisogna porre molta attenzione affinché non avvenga uno sbilanciamento anche in questa direzione. Un eccesso di contenuto porterebbe a una sopraffazione smodata della forma, e il rischio sarebbe quello di un cattivo ‘*poetismo*’ senza freni, senza contorni e senza prospettiva. A tal proposito Cortázar rintraccia il lavoro di alcuni scrittori che seppero non privarsi della visione poetica, ma che furono contemporaneamente in grado di conferire ad essa i contorni di una forma romanzesca equilibrata, carica di «*existencia y destino*»¹³⁸. Tra questi nomi figurano quelli di André Gide, André Malraux, D. H. Lawrence, Franz Kafka, Paul Valéry, Lev Chestov, Miguel de Unamuno e Jean-Paul Sartre. Ora, vi sono due nomi – quelli di Chestov e Sartre – che meritano un’attenzione retrospettiva maggiore, che ci permetterà di capire come Cortázar sia approdato a questa concezione poetica tanto articolata.

Come ben evidenzia Saúl Yurkievich nell’introduzione critica al volume, Cortázar – ormai messo di fronte ai limiti del surrealismo degli anni Trenta, quello già addomesticato, già divenuto scuola e dottrina – vide una possibile integrazione opportuna di questo elemento (il surrealismo come strumento) nel dilagante esistenzialismo, specialmente di matrice francese, che si impegnò a divulgare con una serie di lavori che la critica tende a dimenticare. La seconda sezione di *Teoria del Túnel*, pertanto, risulta pienamente comprensibile soltanto guardando ad alcuni interventi critici coevi all’organizzazione e alla stesura del volume. Negli stessi anni in cui usciva *El túnel* (1948) di Ernesto Sábato – libro che catturerà Cortázar sia per l’immagine evocata sia per la «*violencia que barrena los flancos del lenguaje, que demuele el bastión literario para*

¹³⁸ *Ivi*, p. 93.

reconstruirlo restituyendo a la palabra los poderes sojuzgados»¹³⁹ –, Cortázar recensisce il testo cardine del proto-esistenzialismo, *Kierkegaard et sa philosophie existentielle* (1936) di Lev Šestov (la recensione apparve sul numero 16 della rivista *Cabalgata* del febbraio 1948) e pubblicò un commento al *La nausée*, romanzo del 1938 di Jean-Paul Sartre da poco tradotto dalla prima moglie Aurora Bernádez. L'epigrafe a *Teoría del Túnel*, come è possibile constatare, è un passo tratto da un'altra opera di Sartre, *Les mouches*, riscrittura della *pièce* delle *Coefore* di Eschilo in chiave esistenzialista. Questa citazione, non essendo tratta dalle due opere su cui sappiamo Cortázar avesse lavorato, tradisce in verità un interesse esteso e profondo per la filosofia esistenzialista, nonché un conoscenza molto più ampia dell'esistenzialismo di matrice francese¹⁴⁰ in generale e dell'opera di Sartre nello specifico.

Di fatto, gli anni della stesura del *Túnel* coincidono con la pubblicazione di quella che venne a imporsi come una sorta di *summa* del pensiero esistenzialista di quest'area europea: *L'être et le néant* (1948). In quest'opera, lo scrittore e filosofo francese condensa e porta a maturazione la maggior parte delle intuizioni e delle riflessioni che fino ad allora aveva seminato nei suoi scritti letterari e nei suoi saggi filosofici giovanili. Sartre conosceva bene l'opera di Šestov e gli sviluppi heideggeriani in materia di esistenzialismo. Di Heidegger aveva apprezzato specialmente il rifiuto delle posizioni della fenomenologia husserliana in merito all'assolutizzazione dell'Io, secondo cui si

¹³⁹ S. YURKIEVICH, *Un encuentro del hombre con su reino*, prologo a J. CORTÁZAR, *Teoría del Túnel*, cit., p. 19.

¹⁴⁰ Ricordiamo che Lev Chestov venne costretto all'esilio dalla Russia per ragioni politiche. Nel 1921 si rifugiò in Francia, a Parigi, dove ebbe modo di accedere ai circoli filosofici e intellettuali della capitale. Qui ebbe modo di far conoscere e apprezzare il suo pensiero; tenne lezioni alla Sorbona nel 1925, cui seguirono viaggi in Germania, ove ebbe modo di scontrarsi cordialmente con Edmund Husserl e verificare la radicale vicinanza – durante la stesura del volume su Kierkegaard – con la filosofia di Martin Heidegger.

assisteva a un ripiegamento idealistico e solipsistico della coscienza su se stessa. Una coscienza che risultava così ben stabile e fondata autarchicamente da non avere bisogno di nessuno scambio, nessuna relazione con la realtà per completare il proprio processo di identificazione. Ma non si trattava soltanto di questo. In *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie* (1913), Edmund Husserl – basti pensare alla sezione alla Terza sezione del libro, quella dedicata alle strutture noetico-noematiche¹⁴¹ – si concentrava più su problematiche esistenziali-morali che su indagini logico-gnoseologiche¹⁴². Ciò che stupì Sartre di Heidegger fu l’analisi cruda della “gettatezza”, della condizione angosciante dell’uomo-nel-mondo; si trattava finalmente di un antidoto a «certi vizi di fondo della filosofia francese: l’assolutizzazione dell’uomo, l’intimismo della coscienza, la trascuratezza delle “cose” e delle situazioni reali, la rarefazione gnoseologica del filosofare»¹⁴³. La filosofia heideggeriana, sulle prime, nutre e dà una risposta alle domande psicologiche, morali ed esistenziali del giovane Sartre, che intende ricollocare l’uomo in un modo difficile, lo intende immergere in una spaventosa e vertiginosa libertà, lo intende rimettere in relazione con le cose e con le persone – gli “essenziali” del mondo:

Ciò che conviene notare è che la libertà, che si manifesta con l’angoscia, è caratterizzata da un’esigenza continuamente rinnovata di rifare l’io che costituisce l’essere libero. [...] Il giocatore che deve realizzare di nuovo

¹⁴¹ È la terza sezione quella in cui Husserl introduce il problema delle strutture generali della coscienza pura. In merito a ciò che affrontiamo nell’analisi risulta utile e maggiormente completo fare menzione anche della quarta sezione di *Idee I*, dedicata alla fenomenologia della ragione e alla relazione con gli oggetti.

¹⁴² Cfr. S. MORAVIA, *Introduzione a Sartre*, Bari, Laterza, 1983, p. 35.

¹⁴³ *Ivi*, p. 36.

l'appercezione sintetica di una situazione che gli impedisca di giocare, deve inventare di nuovo l'io che può dar valore a questa situazione, l'io che «è nella situazione».¹⁴⁴

Per Cortázar l'esistenzialismo costituiva, nel *Túnel* e non solo, proprio questa riguadagnata prospettiva interna – interna all'individuo e interna alla realtà:

Existencialismo implica aquí un compromiso liberador, remite al hombre privado de falsa investidura y de ilusoria potestad que se hace cargo de su finitud, que afinca en lo constitutivo de la existencia, en el continuo consituirse a sí mismo para legitimar su humanidad, para encontrar a partir de sí la libre participación en una realidad que no cesa de construirse.¹⁴⁵

Dunque, per Cortázar il surrealismo forniva una via di accesso al pensiero analogico, magico, onirico, un'alternativa al pensiero logico-razionalistico e un potente esplosivo capace di fare detonare tutte quelle strutture consolidate in cui la forma soverchiava il contenuto poetico della realtà; ma ciò non poteva bastare, vuoi per le derive prese dal surrealismo come scuola e come impianto dottrinario già negli anni Trenta del Novecento, vuoi per il carattere in sé della proposta, sempre propenso a una perdita di equilibrio nella direzione di un poetismo dirompente ma per niente disciplinato e comunicativo. A fare da contrappeso, Cortázar pone l'esistenzialismo, una visione del mondo che egli apprezza in quanto nient'affatto a buon mercato, e in quanto capace anch'essa di di espungere dall'orizzonte tutti i facili dogmatismi, le scorciatoie, restituendo un uomo concreto e

¹⁴⁴ J.-P. SARTRE, *L'Essere e il Nulla*, Milano, Il Saggiatore, 2002, p. 70.

¹⁴⁵ S. YURKIEVICH, op. cit., p. 20.

concretamente libero in un mondo in cui egli è costretto a relazionarsi concretamente con la realtà. L'idealismo qui cade del tutto in frantumi. Il Culto del Libro dalla cui disamina era partito viene alla fine sostituito, grazie all'apporto del surrealismo, in un libro-testamento, il documento di una coscienza immersa nella carne della vita; documento di una coscienza che, invece che perdersi in istanze metafisiche senza risposta o da accettare per fede, supera l'angoscia creando di volta in volta il suo progetto di vita, di cui l'opera è una rendicontazione totale e potente. La rottura dei generi porta all'avvento di un nuovo orizzonte letterario, quello della "Novela-Poema"¹⁴⁶, una dimensione unitaria in cui la forma non la fa da padrona sul contenuto, e viceversa. Le frontiere intergeneriche sono venute meno per lasciare spazio solo all'afflato interno della creazione in una soluzione che protegga tanto il *conocimiento* poetico più autentico quanto la *comunicación* più limpida.

¹⁴⁶ Affinché il senso dell'intuizione unitaria non venga meno con questa scomposizione in paragrafi, è opportuno segnalare come Cortázar riconosca questa impostazione anche nell'opera di John Keats, la cui monografia verrà redatta – come sappiamo – qualche anno dopo *Teoría del Túnel*. «El hecho de que, hablando de Keats, Cortázar señale “que su obra es una, en cuanto su sentido no diverge al pasar del verso a la prosa, del canto a la narración” (IJK, 49), o de que años después justifique la índole de su último libro (Salvo el crepúsculo) diciendo que esigie tercamente convencido de que poesía y prosa se potencian recíprocamente” (SC, 61), se sitúa efectivamente en la misma línea de pensamiento “continuador”: prosa y poesía son la misma cara doble de esa cinta de Moebius que es el sentido en el que el paso de un modo de escritura a otro se debe a una intensificación apenas discriminable». D. MESA GANCEDO, *La emergencia de la escritura*, cit., p. 93.

II. RACCONTO. «*Questa la sto suonando domani*»

2.1 Riavvicinare progetto letterario e progetto umano

Una prima analisi della poesia e della poetica cortazariane ha dunque evidenziato il desiderio di un ritorno, da parte dell'autore, a una visione 'primitiva' del mondo. Il ritorno a Keats, al pensiero aborigeno e sciamanico, la comparazione della figura del poeta con quella del *curandero* sono cifre del ricorso a un pensiero pre-razionale, pre-logicista, simbolico, metaforico. In una parola: intuitivo – secondo una visione che richiama la posizione antropologica del Lévy-Strauss di *Mito e significato*:

L'altra interpretazione afferma non tanto l'inferiorità di quel tipo di pensiero, quanto piuttosto la sua radicale diversità rispetto al nostro. Questa posizione è esemplificata dai lavori di Lévy-Bruhl, secondo il quale la fondamentale differenza tra il pensiero «primitivo» – metto sempre la parola «primitivo» tra virgolette – e quello moderno consiste nel fatto che il primo è completamente dominato dalle emozioni e dalle rappresentazioni mistiche. Quella di Malinowski è una concezione utilitaristica, questa è una concezione emozionale o affettiva; quanto a me, ho cercato di sottolineare come in realtà il pensiero dei popoli «primitivi» sia, o possa essere in molti casi, disinteressato – e questa è la differenza rispetto a Malinowski – e, d'altra parte, intellettuale – e questa è la differenza da Lévy-Bruhl.¹⁴⁷

¹⁴⁷ CLAUDE LÉVY-STRAUSS, *Mito e significato*, Milano, Il Saggiatore, 2016, p. 38

Qui, l'antropologo francese cercava di inserire la sua prospettiva di studio tra due macrocorrenti, quella utilitaristica di Bronislaw Malinowski e quella emotivo-affettiva di Lucien Lévy-Bruhl, adottando uno sguardo intermedio in cui questo primitivismo potesse dirsi 'disinteressato' sul mondo – e quindi non solo *funzionale a* – e persino 'intellettuale' – rivendicando dunque un posto all'interno del pensiero *utile per*. Ritengo che Cortázar involontariamente ponga in essere una quarta prospettiva, una via capace di integrare Malinowski, Levy-Bruhl e Claude Lévy-Strauss: il pensiero primitivo – così come presentato nella sua poetica – è un pensiero non astratto, non concettuale, emotivo, intuitivo, disinteressato in quanto costitutivo dell'umano originario e utile a riguadagnare una visione fanciullesca del mondo; intellettuale in quanto non intellettualistico, ma come degna alternativa al razionalismo.

Questo richiamo al simbolo, alla metafora, all'intuizione quale strumento prediletto di pensiero è probabilmente ancora più manifesto – previa analisi dettagliata – all'interno degli sviluppi della sua opera di *cuentista*. L'obiettivo di questo capitolo è esattamente quello di portare alla luce questo sostrato mitico, a cui le prime opere in versi e i primi saggi critici avevano preparato il terreno; saggiarne la declinazione narratologica, le cesure compiute rispetto alla tradizione e in materia di teoria della letteratura; fare emergere prima di tutto il confronto con il dibattito filosofico del tempo in materia di categorie spazio-temporali (la cui alterazione sappiamo essere tratto distintivo del genere neofantastico); e, non da ultimo, tematizzare nuovamente – alla luce di quanto scoperto – sia la vicinanza dei racconti di Cortázar con le recenti scoperte in ambito di fisica quantistica, sia l'obiettivo umano, sociale, extra-letterario della formazione di un *Homo novus*, un uomo capace di pensare intuitivamente. Tuttavia, l'evidenziazione di questi ultimi due aspetti costituisce uno dei caratteri di maggiore

originalità del presente lavoro, poiché anche la critica letteraria più acuta ha spesso trascurato – muovendosi all'interno di un campo di forze unicamente letterario – di saggiare l'impatto sociale, umano ed esistenziale degli obiettivi artistici di Cortázar, lasciando questioni di carattere politico a saggi sugli scritti politici dell'autore, sul suo impegno umanitario, sui suoi *reportages* di viaggio. Le due dimensioni, pertanto, vengono presentate come scollegate. Mostro di seguito due passi di tue testi che sono risultati fondamentali per l'organizzazione del lavoro e dai quali ho attinto a piene mani, data la stima che mi lega agli autori e l'indubbia qualità delle loro argomentazioni.

Il primo è tratto da *Poética de la ficción*¹⁴⁸ del critico e accademico murciano José María Pozuelo Yvancos, che dedica l'ultimo capitolo del suo testo al concetto di *metaficción* nell'opera di Julio Cortázar. Obiettivo del saggio è quello di esplicitare «el problema de la ficción como construcción artificial de mundo cuya confrontación posible con la realidad volverá a suponer la quiebra de un realismo ingenuo»¹⁴⁹. Questa rottura col realismo porterà a «la afirmación paralela de que en la escritura literaria se compromete un orden de relaciones complejas cuya sanción última es la interpretación del lector»¹⁵⁰. Il coinvolgimento attivo del lettore nella costruzione del senso dell'opera – e quindi dell'opera stessa – introduce un tema che è preponderante nella narrativa di Cortázar e che si estremizza nell'opera romanzesca; Pozuelo torna sulla prima parte della riflessione alcune righe più avanti, in riferimento al racconto “Las babas del diablo”, aggiungendo:

¹⁴⁸ J. M. POZUELO YVANCOS, *Poética de la ficción*, Madrid, Editorial Sintesis, 1993.

¹⁴⁹ *Ivi*, p. 227. Il titolo dell'ultimo capitolo è “Metaficción: Julio Cortázar y el espejo roto de la ficción”.

¹⁵⁰ *Ibid.*

[...] en ese cuento se ha diseñado artísticamente un discurso propio sobre la construcción artística como artificio, sobre la imposibilidad de captar una compleja y múltiple dimensión de lo real que escapa inexorablemente al entramado artificial del espejo realista, de la cámara o la escritura.¹⁵¹

L'analisi di Pozuelo Yvancos è un'analisi teorica, che vede nell'esperimento finzionale di Cortázar un tentativo di rottura con il realismo in letteratura (e, in questo caso, nel cinema). Rottura e correzione si muovono all'interno del solo dominio artistico e letterario. Pozuelo – e questo è un assunto metodologico chiaro fin dall'inizio del saggio – non prende nemmeno in considerazione l'impatto che l'esperimento finzionale può avere sulla visione della realtà di un uomo reale, di un reale lettore di Cortázar o dell'uomo che realmente Cortázar desidera veder venire al mondo. Il realismo qui preso in esame è realismo letterario, che viene scardinato, fratturato, smascherato dall'esercizio metafinzionale promosso dall'argentino nei suoi celebri racconti. Non si evidenzia, non essendo negli obiettivi del testo, il risvolto concreto, l'intenzione rivoluzionaria che questa operazione cela ma che intende proiettare sul mondo. Le valutazioni pertengono al piano della letteratura e ad esso si attengono.

Il secondo passo è tratto da un altro testo che consideriamo utile e di spessore, lo studio di Andrea Imrei dal titolo *Oniromancia*¹⁵². Analizzando i racconti di Cortázar, Imrei rileva una stratificazione delle strutture narrative in tre livelli interdipendenti: «una convención lingüística, una convención narrativa y una convención simbólica»¹⁵³. Se il

¹⁵¹ *Ivi*, p. 228. Il racconto a cui si fa riferimento è contenuto all'interno della raccolta intitolata *Las armas secretas*, pubblicata nel 1959.

¹⁵² A. IMREI, *Oniromancia. Análisis de símbolos en los cuentos de Julio Cortázar*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2002.

¹⁵³ *Ivi*, p. 75.

primo – sostiene Imrei – comprende il duplice aspetto di lingua scritta e parlata, il secondo strato è quello in cui questa materia linguistica si concretizza nella forma propria del *relato*. Il terzo livello, che costituisce il fulcro della ricerca in questione, aggiunge una sfumatura fondamentale: Imrei compie il suo scavo nel testo cortazariano e porta alla luce quella matrice *típica y arquetípica*, che nel testo è possibile localizzare «en modelos de la realidad y de la tradición narrativa»¹⁵⁴.

L'appunto che mi sento di fare a quest'analisi è senz'altro la medesima obiezione rivolta alla precedente riflessione di Pozuelo Yvancos, anche se in questo caso con un'aggravante. Se nel caso di Pozuelo era metodologicamente chiaro fin dall'inizio che il critico avrebbe omesso dal testo l'impatto dell'espedito finzionale, della rottura con il realismo *anche in quanto* visione del mondo e non solo soltanto come questione artistica, Imrei contempla invece questo «nivel existencial», mostra di conoscerlo e di tenerne conto, ma lo pone in netto contrasto con «la simbolización», «nivel más abarcador en el que se integran funcionalmente todos los niveles»¹⁵⁵. Imrei, dunque, da un lato mostra di muoversi all'interno di una cornice critica simile a quella di Pozuelo, il cui perimetro era definito dal dominio della creazione artistica – mentre qui è la matrice simbolica dei *cuentos* cortazariani; dall'altro, tuttavia, dimostra di conoscere questo livello esistenziale o esistenzialista, questo piano di lavoro di Cortázar dettato da «las condiciones geo-políticas, psicológicas y sociopolíticas, por la proposiciones ideológicas y gnoseológicas»¹⁵⁶, ma decide di farlo cadere – in quanto relativo a un contesto a suo dire estrinseco al testo – al di fuori della sua analisi teorica. Questo procedimento, dal

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ *Ibid.*

punto di vista di Imrei, non può di certo dirsi parziale o scorretto: la ricaduta sociale, politica e umana non pertiene al testo letterario.

L'obiettivo originale del presente studio risiede proprio nell'operazione di cucitura di queste due dimensioni considerate indipendenti o semi-indipendenti. Abbiamo già parlato di come risulti oltremodo parziale scrivere su *cuentos* e *novelas* di Cortázar senza una conoscenza dei saggi critici e di parte dell'opera poetica. Riavvicinare questi mondi – saggi e versi giovanili e celebri opere della maturità – significa in gran parte offrire una visione quanto più completa e integrata dell'opera dell'argentino da un punto di vista letterario, ma soprattutto fornire una rilettura dell'opera come progetto umanitario, sociale, esistenziale: dunque, riavvicinare progetto letterario e progetto umano, considerandoli inscindibili, preparatori l'uno dell'altro, mutuamente rischiarantesi.

2.2 Tre fasi: dall'*art pour l'art* all'*engagement*

Nel primo capitolo si era già fatta menzione – a fronte delle numerose accuse di *escapismo* che gli erano state rivolte, sia per le sue scelte di vita sia per le sue scelte stilistiche in materia di narrativa – delle lettere che un Cortázar già stabilmente parigino destinava all'amico Carlo Fernandez Retamár¹⁵⁷, in cui esponeva le sue remore di espatriato dinanzi alla situazione politica dell'Argentina e in cui, al contempo, faceva menzione del suo ritrovato impegno civico a distanza. Perché, a detta dell'autore, era proprio quella distanza a porre un diaframma per una lettura più lucida e distaccata della situazione, rispetto a quella che lo scrittore avrebbe avuto vivendo dall'interno i

¹⁵⁷ La lettera è quella da Saignon del 10 maggio 1967. Rimandiamo alla nota numero 19.

movimenti intestini del regime e il loro riflesso sulle terre natie; e permettere proprio che la situazione, mostrandosi nella sua più nuda gravità, riguadagnasse ai suoi occhi il peso che meritava fino a reclamare il rinnovato impegno di un intellettuale autoctono del suo calibro, seppur lontano¹⁵⁸.

Nel 1980, durante il ciclo di seminari che venne invitato a tenere all'Università di Berkeley, Cortázar sarebbe ritornato su questo complesso meccanismo di distanziamenti e riavvicinamenti. La prima lezione del corso costituisce per noi una vera e propria miniera d'oro, un bacino a cui attingere per ricostruire alcuni snodi fondamentali della sua opera, e per poterli poi discutere e problematizzare. A un certo punto della sua argomentazione, l'autore si premura di consegnare ai suoi ascoltatori e lettori una scansione cronologica di massima della sua opera in fasi. Tre, per la precisione, tre tappe che dovrebbero aiutare il fruitore dei suoi testi a comprendere meglio il peso specifico dei singoli lavori in relazione al momento storico in cui vennero scritti, alla situazione politica e sociale, e – banalmente – alle intenzioni, agli scopi dell'autore.

Les pido que no se asusten por last res palabras que voy a emplear a continuación porque en el fondo, una vez que se da a entender por qué se las

¹⁵⁸ Segnalo qui un testo di Miguel Dalmau, dal titolo *Julio Cortázar*, in cui l'autore offre un dettagliato inquadramento delle tappe della vita privata, dell'evoluzione artistica e dell'impegno civile dello scrittore; e lo fa seguendo un taglio saggistico accattivante e niente affatto banale. Cfr. M. DALMAU, *Julio Cortázar. El cronopio fugitivo*, Barcelona, Edhasa, 2015. Sull'impegno antiperonista segnalo la monografia di C. ORLOFF, *The Representation of the Political in Selected Writings of Julio Cortázar*, Boydell & Brewer, 2013, con particolare attenzione al capitolo intitolato "The Anti-Peronist Years". Sulla figura di un Cortázar versatile, che si spende su più fronti, rimandiamo a W. J. MUÑOZ, *Julio Cortázar: vertices de una figura comprometida*, in «Hispanic Journal», vol. 8, n. 1 (fall 1986), pp. 135-145. Inoltre, segnalo lo studio di K. KOHUT, *El escritor latinoamericano en Francia: reflexiones de Julio Cortázar en torno al exilio*, in «INTI», n. 22-23, Cortázar en Mannheim, (otoño 1985-primavera 1986), pp. 263-280.

está utilizando, son muy simples. Creo que a lo largo de mi camino de escritor he pasado por tres etapas bastante bien definidas: una primera etapa que llamaría estética (ésa es la primera palabra), una segunda etapa que llamaría metafísica y una tercera etapa, que llega hasta el día de hoy, que podría llamar histórica.¹⁵⁹

La prima fase riguarda naturalmente gli esordi, le grandi letture e le prime esperienze di scrittura, quando si aveva qualche altra voce nelle orecchie, quando la frase seguiva modelli impliciti mutuati dai grandi autori della tradizione, o dai grandi avanguardisti, meglio se internazionali. Col tempo fu però chiaro che «la misión de un escritor que además es un hombre tenía que ir mucho más allá que el mero comentario o la mera simpatía por uno de los grupos combatientes»¹⁶⁰. Si dovettero attendere molti anni affinché la scrittura smettesse di essere esercizio fine a se stesso, affinché si potesse accedere a una fase diversa, più matura. Le influenze fantastiche di Borges (nei racconti) e di Roberto Arlt (per i romanzi) persistettero fino alle prime pubblicazioni parigine, *Bestiario* compreso.

¹⁵⁹ J. CORTÁZAR, *Clases de literatura*, cit., p. 16 [«Vi chiedo di non spaventarvi per le tre parole che sto per utilizzare perché in fondo, una volta che si sia spiegato perché le si utilizza, sono molto semplici. Lungo il mio cammino di scrittore credo di essere passato attraverso tre fasi ben definite: una prima fase che chiamerei estetica (questa è la prima parola), una seconda fase che chiamerei metafisica e una terza fase, che dura ancora oggi, che potrei chiamare storica». ID., *Lezioni di letteratura*, cit., p. 4].

¹⁶⁰ *Ivi*, p. 17 [«la missione dello scrittore, che è anche un uomo, doveva andare molto più in là del semplice commento o della semplice simpatia per uno dei due schieramenti». *Ivi*, p. 5]. Con quel «i due schieramenti» Cortázar allude alle forze in gioco in un qualsiasi dibattito da bar, dove si vengono a creare fazioni e dove i partecipanti alla discussione sono chiamati a difendere una delle due parti a suon di argomentazioni.

Fu il racconto dedicato al jazzista Charlie ‘Bird’ Parker, a.k.a. Johnny Carter, a costituire un netto cambio d’orbita. *El perseguidor*¹⁶¹ è un racconto lungo inizialmente contenuto all’interno della raccolta *Las armas secretas*, da cui venne poi scorporato per arrivare a godere di vita propria negli anni successivi alla prima pubblicazione dell’antologia. Quello che dichiara Cortázar in merito è fondamentale per capire la portata di questo cambio di direzione:

[...] “El perseguidor” [...] que en sí mismo no tiene nada de fantástico per en cambio tiene algo que se convertía en importante para mí: una presencia humana, un personaje de carne y hueso, un músico de jazz que sufre, sueña, lucha por expresarse y sucumbe aplastado por una fatalidad que lo persiguió toda su vida. [...] Ahora el personaje se convertía en el centro de mi interés mientras que en los cuentos que había escrito en Buenos Aires los personajes estaban al servicio de lo fantástico como figuras para que lo fantástico pudiera irrumpir.¹⁶²

Questo spartiacque assume, nella parabola letteraria di Cortázar, una duplice funzione. Prima di tutto, come esplicitato dall’autore, permette di non rendere più il personaggio

¹⁶¹ ID., *Il persecutore*, Torino, Einaudi, 1964. Utilizzeremo, per il testo spagnolo, la versione del racconto contenuta in *Las armas secretas*. ID., “El perseguidor”, in ID., *Las armas secretas*, in J. CORTÁZAR, *Cuentos completos I (1945-1966)*, Barcelona, Debolsillo, 2016.

¹⁶² ID., *Clases de literatura*, cit., p. 19 [«[...] “Il persecutore” [...] che non ha nulla di fantastico, ma in cambio ha qualcosa che sarebbe diventato molto importante per me: una presenza umana, un personaggio in carne e ossa, un musicista jazz che soffre, sogna, lotta per esprimersi, e infine soccombe annientato da una fatalità che lo ha perseguitato per tutta la vita. [...] Il personaggio diventava ora il centro del mio interesse, mentre nei racconti che avevo scritto a Buenos Aires i personaggi erano al servizio del fantastico, erano figure che servivano a far irrompere il fantastico». ID., *Lezioni di letteratura*, cit., p. 6].

subordinato alla trama, di non pensarlo più in funzione del meccanismo fantastico che deve far emergere – il racconto acquisisce così corpo, si sostanzia e risulta meno rarefatto. Dall'altro lato, il suo apparire spontaneo sulla pagina ha così permesso allo scrittore di far ordine anche nella propria strumentazione di lavoro: l'attenzione sempre più profonda alla psicologia dei personaggi ha consentito dunque di separare la forma del racconto, di per sé non interessata a questioni problematiche, da quella del romanzo, genere perfetto per il dibattito di forze in contrasto e per la risoluzione di conflitti. Non a caso, la seconda fase – definita da Cortázar *metafisica* – si sviluppa in due *novelas*, *Los premios* e *Rayuela*, dove protagonisti sono donne e uomini che parlano per dar voce alle proprie angosce più profonde, come aveva fatto Johnny ne *El perseguidor*.

La terza e ultima fase rompe con l'egoismo di certi personaggi da romanzo, vedi Oliveira nel *Juego del mundo*¹⁶³, e con le loro riflessioni egoiche e filosofiche e si inserisce nel solco di un maggiore impegno concreto, civile. Cortázar rivela di aver cominciato a prestare attenzione alle vicende del popolo algerino durante la liberazione di quelle zone, e di essersi poi appassionato tra il '59 e il '61 alla rivoluzione cubana. Nel 1966 dedicherà persino un racconto di *Todos los fuegos el fuego* – “Reunión” – alle operazioni di guerriglia dello stimato Ernesto Guevara detto ‘El Che’:

Più in basso tornavano a combattere, ma l'accampamento era momentaneamente al sicuro. Si poté curare i feriti, farsi un bagno nella sorgente, dormire, soprattutto dormire, perfino Pablo che tanto voleva parlare con suo fratello. Ma poiché l'asma è la mia amante e mi ha insegnato a godere la notte, rimasi con Luis appoggiato al tronco di un albero, fumando e

¹⁶³ Facciamo riferimento a *Rayuela* utilizzando il celebre sottotitolo del romanzo.

guardando i disegni delle foglie contro il cielo, e ci raccontammo e intervalli ciò che ci era capitato dal momento dello sbarco, ma soprattutto parlammo del futuro, di ciò che sarebbe iniziato il giorno in cui avremmo dovuto passare dal fucile all'ufficio con i telefoni, dalla Sierra alla città, e io mi ricordai dei corni da caccia e fui sul punto di raccontare a Luis quello che aveva pensato quella notte, nient'altro che per farlo sorridere.¹⁶⁴

Il processo, per come viene descritto dall'autore, risulta per lo più lineare. All'entusiasmo per una letteratura fine a se stessa si sostituisce piano piano la consapevolezza più matura dell'impegno nella ricerca dei destini dell'uomo, a cui segue spontaneamente la partecipazione concreta – sempre tramite l'arte della parola scritta – ai processi storici e politici che coinvolgono l'uomo reale e ne condizionano la vita.

A questo punto, e sulla scorta delle considerazioni maturate fino a qui, si potrebbe credere che il racconto – per l'argentino – si muova su binari e secondo strutture differenti. Prendendo per buono l'*assist* che egli stesso ci offre parlando della stesura de *El perseguidor* come 'giro di boa', il lettore sarà forse portato a credere che i *cuentos* scritti prima de *Las armas secretas* abbiano goduto di una certa forma, di una certa stesura dovuta alla differente prospettiva di Cortázar sul mondo in generale e sul rapporto della propria arte col mondo nello specifico; mentre quelli scritti successivamente siano stati forgiati da un rinnovato rapporto con le cose mondane, messe così dall'autore al primo posto e non più considerate unicamente funzionali a una trama di finzione. Per far

¹⁶⁴ ID., "Reunión", in ID., *Tutti i fuochi il fuoco*, Torino, Einaudi 2004, p. 62. Sul racconto in questione e sul peso della rivoluzione: J. PÉRIS BLANES, "Reunión" de Julio Cortázar: *reescritura y conflicto de poéticas en el debate sobre el intelectual y la revolución*, in «Hispanófila», n. 172 (dicembre 2014), pp. 143-159.

comprendere bene lo sviluppo di questo rapporto tutto interno di uno scrittore col uno dei suoi generi prediletti – il racconto, appunto – reputo doveroso fornire prima di tutto un inquadramento di massima su ciò Cortázar considera *cuento* in quanto genere e in qualità di prodotto specifico della sua opera. Per questa prima operazione è bene servirsi di tutto ciò che possiamo reputare dichiarazioni esplicitamente teoriche sulla forma racconto in assoluto e in rapporto al romanzo o alla fotografia, fornendo anche una mappatura interna di questo territorio – dunque non soltanto in raffronto ad altri generi – sulla scorta di uno spoglio delle singole specifiche che l'autore associa a questo esercizio letterario breve (elasticità, brevità...). Una volta fatto questo, potremmo guardare più nel dettaglio il racconto fantastico e neofantastico, preso nelle sue strutture cardine e in particolare nel suo rapporto con le categorie di spazio e di tempo¹⁶⁵.

El perseguidor costituisce in questo senso uno snodo più che fondamentale: in quanto racconto, in quanto racconto che gioca con la categoria di tempo e di spazio, in quanto racconto della svolta 'metafisica' e in quanto gravitante attorno – per una volta – alle esigenze di un personaggio che il suo artefice tratta e descrive come un uomo concreto. Arriveremo così a fornire una prima dimostrazione di come le esigenze di una partecipazione concreta nel mondo e nei suoi meccanismi socio-politici fosse già contemplato *in nuce* nel celebre racconto lungo su Charlie Parker, di cui – specialmente in merito alla questione del tempo soggettivo – la prima parte dell'opera di Cortázar, quella poetica e saggistica, costituiva un lavoro preparatorio. Impatto sociale e visione

¹⁶⁵ Abbiamo seguito con piacere i lavori di Jaume Péris Blanes. A tal proposito è bene fare menzione del saggio: J. PÉRIS BLANES, *El perseguidor, de Cortázar, entre la figuración de la vanguardia y la emergencia de una nueva subjetividad*, in «Revista de Crítica Literaria Latinoamericana», año 37, n. 74 (2011), pp. 71-92.

teorica, dunque, finiscono per coincidere; e darne dimostrazione è il tema dei paragrafi a venire.

2.3 Che cos'è *racconto*?

La domanda sembra semplice, poiché Cortázar fu autore che si espresse esplicitamente in più punti della sua opera su cosa intendesse per *cuento*, e cosa da esso si aspettasse (o cosa si aspettasse da se stesso nel redigere un racconto). Ma soltanto chi ha poca familiarità col *modus operandi* dell'argentino può prendere per buono quanto da lui espresso in forma chiara, schematica, senza pensare che – una volta inserito all'interno del tessuto teorico e scrittorio dei suoi capolavori, nel suo personalissimo gioco di forme, riferimenti, generi – esso non finisca per risultare in qualche misura meno afferrabile e perimetrabile di quanto il suo demiurgo non volesse dare a intendere. Domandare '*cos'è racconto?*' in Cortázar pone senz'altro le basi per un'analisi accurata di questo tema, e s'impone al contempo come provocazione implicita, celando dietro di sé un'altra domanda forse ancor più ficcante: possibile intendere cosa sia *cuento* per Cortázar basando le proprie considerazioni solamente su quanto egli affermò a tal proposito e in forma diretta? In parte sì, ma accontentarsi della parte significa escludere la possibilità di una prospettiva più ampia, possibilità di cui spesso si priva moltissima saggistica che intende riprendere qualche celebre distinzione proposta dall'argentino senza problematizzarla. Questo, tuttavia, è un lusso che un lavoro monografico sull'autore non può permettersi. Rispondere a questa domanda rappresenta per noi la doverosa opportunità di costruire una base da cui, in un secondo tempo, sviluppare un ragionamento diverso in altezza.

Esistono due saggi che Cortázar dedicò interamente e (quasi) solamente al genere del racconto, alla sua genesi, alle sue condizioni di esistenza, e si tratta di solito di quei saggi a cui la critica si richiama per ricostruire ciò che l'argentino pensava in materia di narrativa breve. *Algunos aspectos del cuento* risale al biennio 1962-1963, e lo possiamo ora ritrovare all'interno del blocco saggistico de la *Obra crítica*¹⁶⁶ di Cortázar; "Del cuento breve y sus alrededores", invece, fa parte dei testi che compongono il libro-almanacco *Último Round* del 1969.

Cortázar avverte il lettore – o meglio l'uditore, visto che il saggio si presenta nella forma di una trascrizione di una conferenza, poi evidentemente modificato e corretto dall'autore prima di venire licenziato in forma scritta – circa il proprio tirocinio presso i libri e le scoperte del patafisico Alfred Jarry¹⁶⁷, per il quale «el verdadero estudio de la realidad no residía en las leyes sino en las excepciones a esas leyes»¹⁶⁸; personalissima benzina sul fuoco del racconto fantastico, suo forma narrativa d'elezione; e arma segreta per combattere la sua battaglia – di questo aveva parlato in dettaglio José María Pozuelo Yvancos nel suo *Poética de la ficción* – contro un realismo troppo ingenuo. Questa

¹⁶⁶ L'opera è stata pubblicata in diversi volumi dall'editore Galaxia Gutenberg, ma è anche fruibile nella versione economica – e non meno accurata – edita da DeBolsjlo, di cui ci siamo serviti. J. CORTÁZAR, *Algunos aspectos del cuento* (1962-1963), in ID., *Obra crítica*, Barcelona, Debolsjlo, 2017, pp. 473-493. Nella versione italiana troviamo i due saggi tradotti in coda all'edizione Einaudi di *Bestiario*, curata da Ernesto Franco: ID., "Alcuni aspetti del racconto" e "Del racconto breve e d'intorni", in ID., *Bestiario*, Torino, Einaudi, 1996.

¹⁶⁷ In materia di patafisica, segnaliamo: A. JARRY, *Siloqui, superloqui, soliloqui ed interloqui di patafisica*, A. Fortini (a cura di), Temperino Rosso, Brescia, 2014 e A. JARRY, *Gesta e opinioni del dottor Faustroll, patafisico*, C. Rugafiori (a cura di), Milano, Adelphi, 2002. Sulla patafisica, invece: A. BROTCHE, *Alfred Jarry. Una vita patafisica*, Milano, Johan&Levi, 2013 ed E. BAJ, *Patafisica, la scienza delle soluzioni immaginarie*, Milano, Bompiani, 1982.

¹⁶⁸ J. CORTÁZAR, *Algunos aspectos del cuento*, cit., p. 476 [«lo studio della realtà non risiedeva nelle leggi bensì nelle eccezioni a tali leggi». ID., *Alcuni aspetti del racconto*, cit., p. 114].

dichiarazione costituisce una prima avvertenza; la seconda sarà quella circa le difficoltà insite nel tentativo di definire cosa sia un *cuento breve*, quali norme debba rispettare, quali caratteristiche debba avere. Arriva persino a definirlo – implicita *excusatio* – «un género de tan difícil definición, tan huidizo en sus múltiples y antagónicos aspectos, y en última instancia tan secreto y replegado en sí mismo, caracol del lenguaje, hermano misterioso de la poesía en otra dimensión del tiempo literario»¹⁶⁹. L'affermazione sulla fratellanza con l'altro genere, la poesia, che avevamo definito 'preparatorio' in relazione al suo lavoro narrativo, sembra confermare su tutta la linea la nostra intuizione principale.

Dopo pochi paragrafi introduttivi, l'autore introduce il suo lettore/uditore all'interno del perimetro di quella che potremmo definire la metafora-cardine per la definizione dell'identità del racconto. Si tratta, in verità, di una metafora *in negativo*, dal momento che definisce l'oggetto della ricerca non direttamente, ma tramite un confronto con un secondo oggetto, un oggetto-genere: il romanzo, in questo caso. Cortázar scomoda la poesia, ma non la utilizza come polo di raffronto. Tralascia i termini della fratellanza cui aveva accennato poco sopra (quelli che legano la narrativa alla poesia), li sfiora forse per mantenere un alone di mistero sul tema o per rispettarne l'ineffabilità¹⁷⁰, e si concentra sulla *novela*:

Para entender el carácter peculiar del cuento se lo suele comparar con la novela, género mucho más popular y sobre el cual abundan las perspectivas.

¹⁶⁹ *Ivi*, p. 477 [«Un genere di così difficile definizione, così sfuggente nei suoi molteplici e contrastanti aspetti e, in fondo, così segreto e ripiegato in se stesso, chiocciola del linguaggio, fratello misterioso della poesia in un'altra dimensione del tempo letterario». *Ivi*, p. 115].

¹⁷⁰ Ci riferiamo implicitamente a un'affermazione contenuta in "Del cuento breve y sus alrededores": «[...] e il resto dipende dal fatto che sono un veterano nel non falsificare il mistero, nel mantenerlo il più vicino possibile alla sua fonte, con il suo tremore originale, la sua balbuzie archetipica, pp. 51-52.

Se señala, por ejemplo, que la novela se desarrolla en el papel, y por lo tanto en el tiempo de lectura, sin otros límites que el agotamiento de la materia novelada; por su parte, el cuento parte de la noción de límite, y en primer término de límite físico, al punto que en Francia, cuando un cuento excede de las veinte páginas, toma ya el nombre de nouvelle, género a caballo entre el cuento y la novela propiamente dicha. En ese sentido, la novela y el cuento se dejan comparar analógicamente con el cine y la fotografía, en la medida en que una película es en principio un «orden abierto», novelesco, mientras que una fotografía lograda presupone una ceñida limitación previa, impuesta en parte por el reducido campo que abarca la cámara y por la forma en que el fotógrafo utiliza estéticamente esa limitación. No sé si ustedes han oído hablar de su arte a un fotógrafo profesional; a mí siempre me ha sorprendido el que se exprese tal como podría hacerlo un cuentista en muchos aspectos.¹⁷¹

L'inizio dell'argomentazione risulta forse un po' didascalico: Cortázar si sofferma sul limite fisico – la lunghezza effettiva, cartacea – di un racconto. Non è sulle prime ciò che, in via teorica, ci si potrebbe aspettare; sebbene, in realtà, egli introduca surretiziamente

¹⁷¹ *Ivi*, p. 479. «Per capire il carattere specifico del racconto lo si suole paragonare al romanzo, genere molto più diffuso e sul quale abbonda la precettistica. Si dice, per esempio, che il romanzo si svolge sulla carta e quindi nel tempo di lettura, senza altri limiti se non l'esaurimento della materia romanziata; quanto al racconto, esso parte dalla nozione di limite e, in primo luogo, di limite fisico, al punto che in Francia, quando il racconto supera le venti pagine, prende già il nome di «nouvelle», genere a cavallo fra il racconto e il romanzo propriamente detto. In questo senso, il romanzo e il racconto, si possono paragonare analogicamente al cinema e alla fotografia, nel senso che un film è innanzitutto un «ordine aperto», romanzesco, mentre una fotografia riuscita presuppone una rigorosa limitazione previa, imposta in parte dal campo ridotto che l'obiettivo comprende e inoltre dal modo in cui il fotografo utilizza esteticamente tale limitazione. Non so se abbiate mai sentito parlare un fotografo professionista della propria arte; a me ha sempre sorpreso il fatto che egli si esprima per molti versi come potrebbe fare uno scrittore di racconti.» *Ivi*, p. 117].

una questione ben più delicata, e persino attuale, dal momento che – ad esempio – molte delle scelte editoriali di questo paese attualmente non sanno ancora risolversi in materia di definizione di un genere. La domanda è semplice, ma contiene una provocazione teorica concreta: da quante pagine deve essere costituito un racconto per essere definito ancora ‘racconto lungo’ e non già direttamente ‘romanzo’? Il romanzo è solo un racconto che supera le cento pagine? Non solo una questione tipografica, bensì un tentativo di ricevere chiarificazioni circa le strutture interne che governano una forma e l’altra, strutture ad oggi ignote alla maggior parte degli scrittori (e degli editori), che definiscono i propri testi in un modo o nell’altro non a partire dal lavoro che vi è dietro, ma dalla resa fisica del contenuto.

Le considerazioni che seguono, naturalmente, cercano di farsi strada nella selva ben più intricata delle questioni formali, contenutistiche, strutturali in ambito narrativo e romanzesco – e lo fanno, a dire il vero, seguendo la semplice linea di demarcazione che risulta dall’utilizzo della similitudine racconto/fotografia e romanzo/lungometraggio. Da un lato, vi è qui il Cortázar scrittore di racconti, il professionista che conosce la materia, la padroneggia ed è capace di mappare le asperità di questo terreno *dall’interno*. Dall’altro, oltre il Cortázar scrittore di romanzi di successo, vi è anche il Cortázar saggista e teorico della letteratura, il lettore che non ha mai visto di buon occhio le considerazioni strutturaliste¹⁷² in ambito narrativo e il lettore che ha letto avidamente e condiviso le linee

¹⁷² «[...]se llama en general forma, aunque a mí me gustaría usar la palabra estructura, que no uso en el sentido del estructuralismo, o sea de ese sistema de crítica y de indagación con el cual tanto se trabaja en estos días y del cual yo no conozco nada. Hablo de estructura como podríamos decir la estructura de esta mesa o de esta taza; es una palabra que me parece un poco más rica y más amplia que la palabra forma porque estructura tiene además algo de intencional: la forma puede ser algo dado por la naturaleza y una estructura supone una inteligencia y una voluntad que organizan algo para articularlo y darle una estructura». J. CORTÁZAR, *Clases de literatura*, cit., p. 29 [«[...] si chiama forma, anche se a me piacerebbe

argomentative dell'Umberto Eco di *Opera aperta*. Eco fu scrittore capace di cimentarsi con le rotture postmoderne direttamente sulla pagina – si pensi a *Il nome della Rosa*¹⁷³ – e il critico letterario geniale capace di condensare materiale raccolto sul campo della scrittura e su quello della lettura in un unico testo brillante, testo che tratta proprio il tema dell'apertura in relazione (soprattutto) alla *novela*. Tuttavia, non è tanto questo secondo Cortázar che traspare, quanto il primo, l'artigiano della parola che – guardandosi bene dal rivelare i suoi segreti – si cimenta in un inventario degli ostacoli incontrati nel lavoro concreto di scrittura.

La metafora segna lo spostamento del *focus* su uno snodo teorico di maggior pregnanza – se vogliamo. L'immagine è tanto semplice quanto efficace, a prima vista. Il romanzo è il luogo dei grandi spazi, un ordine ampio e aperto in cui l'autore può intrecciare più fili, tessere un maggior numero di trame di vita in cerca di risposte a grandi tematiche esistenziali. Il racconto, come la fotografia, ha una sola freccia al suo arco, poiché la limitazione dello spazio di svolgimento narrativo richiede che su una superficie striminzita si condensino «significazione»¹⁷⁴, tensione, capacità di incuriosire, originalità. La fotografia è limitata dal singolo scatto e dal perimetro dell'istantanea, e in esso sia il tempo che lo spazio devono trovare un nuovo modo di articolarsi. Per questo, scrivere

usare la parola struttura, che non uso nel senso di strutturalismo, ossia di quel sistema di critica e di indagine con il quale si lavora tanto al giorno d'oggi e del quale io non so nulla. Parlo di struttura come potremmo parlare della struttura di questo tavolo o di questa tazza; è una parola che mi sembra un po' più ricca e un po' più ampia della parola forma, perché "struttura" ha un che di intenzionale: la forma può essere data dalla natura, mentre la struttura presuppone un'intelligenza e una volontà che organizzano un qualcosa per articolarlo e dargli struttura». ID., *Lezioni di letteratura*, cit., pp. 14-15].

¹⁷³ Vedi R. CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997, p. 180-181.

¹⁷⁴ È un termine utilizzato da Cortázar in relazione al lavoro narrativo di due giganti quali Katherine Mansfield e Anton Čechov, i cui racconti vengono citati come esempi di ottima riuscita di un'operazione di condensazione.

narrativa somiglia allo scavo di un pozzo artesiano, dove la circonferenza è limitata e lo sviluppo può espandersi solo sulla verticale di altezza e profondità: «El cuentista sabe que no puede proceder acumulativamente, que no tiene por aliado al tiempo; su único recurso es trabajar en profundidad, verticalmente, sea hacia arriba o hacia abajo del espacio literario»¹⁷⁵. A queste righe esplicative, Cortázar aggiunge un'affermazione affatto problematica, che citiamo qui per chiarire in realtà tra qualche tempo: «Il tempo del racconto e lo spazio del racconto devono essere come condensati, sottoposti a un'alta pressione spirituale e formale per provocare quell' 'apertura' a cui mi riferivo prima». Un occhio attento ricorderà che, nel cuore della metafora racconto/fotografia e romanzo/film, Cortázar assegnava unilateralmente l'aggettivo 'aperto' al lungometraggio, recintando il campo d'azione del racconto in una superficie conchiusa. Per ora, rimandiamo la riflessione.

“Del cuento breve y sus alrededores”, di qualche anno posteriore, si apre con una citazione dal “Decalogo del perfetto autore di racconti” di Horacio Quiroga¹⁷⁶. Questo riferimento – “Racconta come se la narrazione non avesse interesse che per la cerchia ristretta dei tuoi personaggi...” – serve a Cortázar per rimarcare «la forma chiusa del racconto, quello che già in un'altra occasione ho chiamato la sua sfericità»¹⁷⁷. I suoi

¹⁷⁵ J. CORTÁZAR, *Algunos aspectos del cuento*, cit., p. 480 «Lo scrittore di racconti sa che non può procedere in modo accumulativo, che non ha come alleato il tempo; la sua unica risorsa è quella di lavorare in profondità, verticalmente, tanto verso l'alto quanto verso il basso dello spazio letterario». J. CORTÁZAR, *Alcuni aspetti del racconto*, cit., pp. 118-119].

¹⁷⁶ Sul rapporto di Cortázar con Horacio Quiroga rimandiamo a GABRIELA MORA, *Horacio Quiroga y Julio Cortázar: teóricos del cuento*, in «Revista Canadiense de Estudios Hispánicos», vol. 11, n. 3 (primavera 1987), pp. 559-572; I. MALINOW, *Dos escritores y dos cuentos americanos: H. Quiroga y J. Cortázar, “Las moscas” y “Axolotl”*. *Técnicas narrativas*, in «INTI», n. 22-23, “Cortázar en Mannheim (otoño 1985 – primavera 1986), pp. 385-389.

¹⁷⁷ J. CORTÁZAR, “Del racconto breve e suoi dintorni”, in ID., *Ultimo round*, cit., p. 41.

riferimenti espliciti, qui, non sono più Mansfield o Čhecov, ma Edgar Alla Poe, autore capace più di altri di sfronare la *long short story* anglosassone per far diventare una *short story* quella sarebbe stata una più prolissa *nouvelle*. Uno snodo cruciale è costituito dal commento di Cortázar a una affermazione di Roger Fry: “*First I think and then I draw a line around my think*”. Fry dà conto del suo modo di operare, al cui pensiero previo segue la costruzione di una linea argomentativa o narrativa. Per l’argentino, invece, il carattere folgorante e fulmineo del racconto gode di una genesi inversa: non è solo l’intuizione a darsi inversa, ma l’intera struttura del racconto, come un coagulo compatto, un monolite oscuro¹⁷⁸. Naturalmente, com’è nel suo stile, Cortázar colora ancor di più quest’immagine, ammantandola in un’altra, quella del racconto come parassita od ossessione o possessione – utilizzando un linguaggio simile a quello impiegato da Mario Vargas Llosa nel suo *Cartas a un joven novelista*¹⁷⁹.

Si può evincere che, rispetto alla metafora ‘strutturale’ contenuta in *Algunos aspectos del cuento*, “Del cuento breve y sus alrededores” affronta il racconto – anche se con un lessico poco tecnico e a sua volta in un certo senso narrativo – da una prospettiva riguardante piuttosto le dinamiche dell’atto creativo ad esso sottese. Il concetto di sfericità è mantenuto, ed anzi rinforzato da questo presentarsi integrale dell’intero *cuento* nella mente dello scrittore. L’idea del blocco, del monolite, del coagulo parla di una struttura conchiusa, compatta. Non ha caso, la roccia è quell’elemento sferico che, per diventare solido e stabile, è stato soggetto ad alte pressioni e ad alte temperature. Al fine di fornire un quadro ampio su cosa l’autore intenda per racconto, non resta che indagare quanto

¹⁷⁸ Cfr. *ivi*, p. 48.

¹⁷⁹ Mi riferisco a un passo del primo saggio in cui Vargas Llosa parla dell’intuizione romanzesca come di una possessione.

scritto in proposito nelle *Lezioni di letteratura* di Berkeley. Vedremo come il punto di vista sembri divergere leggermente dal pensiero degli anni prima, e che – più in generale – la costruzione dell’universo-racconto in Cortázar non sia poi, persino per l’autore, un processo così lineare; almeno da spiegare in via teorica anche per il suo demiurgo. Demiurgo che non ha mai fatto mistero, come disse a González Bermejo durante un’intervista, di poter comprendere profondamente quanto affermato da Picasso in materia di creatività:

G.B.: El apredizaje del cuento ¿como lo hace?

J.C.: Nunca aprendí a escribir cuentos. Podría repetirle la «boutade» de Picasso (sin ninguna vanidad): «yo no busco, encuentro». Yo encontré al cuento.¹⁸⁰

Nelle conferenze di Berkeley, i luoghi in cui Cortázar parla di racconto sono molteplici. Se la seconda e la terza lezione sono dedicate al racconto fantastico (“tempo” e “fatalità”, questi i nomi delle sezioni), già nella prima – “Le strade di uno scrittore” – possiamo trovare alcuni elementi sul racconto *tout court* che ci possono tornare utili. In verità, i termini in gioco sono bene o male gli stessi degli anni precedenti, e in questo l’autore tende a non disconfermarsi. Continua a sostenere che, rispetto al romanzo, il racconto sia «todo lo contrario: un orden cerrado»¹⁸¹. Poche righe prima, tuttavia, l’intangibilità netta delle strutture, di metodi di lavoro, di intenzioni tra romanzo e racconto sfuma in una concessione che dà da pensare:

¹⁸⁰ E. GONZÁLEZ BERMEJO, *Conversaciones con Cortázar*, Barcelona, Edhasa, 1978, p. 29.

¹⁸¹ J. CORTÁZAR, *Clases de literatura*, cit., p. 29 [«tutto il contrario: un ordine chiuso». ID., *Lezioni di letteratura*, cit., p. 15].

El cuento es una cosa muy vaga, muy esfumada, que abarca elementos de un desarrollo no siempre muy ceñido que a lo largo del siglo XIX ahora en nuestro siglo adopta sus características que podemos considerar definitivas (en la medida en que puede haber algo definitivo en literatura, porque el cuento tiene una elasticidad equiparable a la e la novela en cierto sentido y, en manos de nuevos cuentistas que pueden estar trabajando en este mismo momento, puede dar un viraje y mostrarse desde otro ángulo y con otras posibilidades.¹⁸²

La conclusione di questo paragrafo sembra alludere alle possibilità di un'ibridazione tra forma-racconto e forma-romanzo ad opera delle nuove leve della letteratura mondiale. È lecito chiedersi dunque se, vista la nettezza di distinzione tra queste strutture, una tale prospettiva sia da contemplare in Cortázar senza gridare alla contraddizione. Del resto, fu proprio l'argentino a denunciare il grande errore – «la stronzata imperdonabile», come lui stesso la definisce – dei letterati francesi, quelli che a detta sua pretendevano di dare forma al racconto con lo stesso abbrivio discorsivo del romanzo: credevano «che un racconto, che è il diamante puro, possa confondersi con la lunga operazione della ricerca di diamanti, che è il romanzo. [...] Il romanzo è una meraviglia, ma la sua tecnica non funziona nel racconto, lo rovina»¹⁸³. In tale occasione, affratellava piuttosto il racconto

¹⁸² *Ivi*, pp. 27-28. [«Il racconto è una cosa molto vaga, molto sfumata, che abbraccia elementi dallo sviluppo non sempre ben definito, che nel corso del XIX secolo, e ora nel nostro secolo, adotta le caratteristiche che potremmo considerare definitive (nella misura in cui ci può essere qualcosa di definitivo in letteratura, perché il racconto ha un'elasticità equiparabile in un certo senso a quella del romanzo, e in mano a nuovi scrittori [...] potrebbe compiere una brusca virata e mostrarsi da una prospettiva inedita e con nuove possibilità». *Ivi*, p. 13].

¹⁸³ *Id.*, *Carta Carbone*, cit., p. 38.

alla poesia, definendolo una sorta di *parapoesia*, e aprendo di fatto anche lì i confini del *cuento* per una possibile contaminazione con il verso.

A questo punto, si comincia a intravedere come questo sistema di polarizzazioni nette cominci a vacillare. In questi anni di ricerca su Julio Cortázar ho avuto modo di concentrarmi su queste piccole incongruenze teoriche, altrimenti difficilmente riscontrabili senza un confronto serrato delle singole affermazioni a riguardo disseminate lungo l'opera. Durante il primo anno di dottorato, mentre lavoravo sui testi, ho avuto l'occasione di poter dedicare a questo argomento un piccolo lavoro collaterale – a cui ho dato forma di articolo, ma in previsione di poterlo inserire tra gli studi utili per la tesi –, in cui mi sono concentrato sulla problematizzazione di questo schema duale (racconto vs. romanzo), a mio avviso da sezionare con maggiore attenzione. Per la verità, l'articolo – che presenta il titolo *La rotondità della sfera e l'economia della parola. Alcune considerazioni sulla brevità del racconto tra Borges e Cortázar*¹⁸⁴ – verte piuttosto sulla tematica dell'atto creativo e sulla sua realizzazione contratta nella forma della brevità, della *cortedad del decir*. Tuttavia, il reperimento del materiale preparatorio mi aveva permesso di venire a conoscenza di un passo di un libro¹⁸⁵ di Paolo Cognetti, romanziere italiano con la passione per i racconti americani, in cui l'autore milanese prendeva in

¹⁸⁴ Cfr. N. RUBBI, *La rotondità della sfera e l'economia della parola. Alcune considerazioni sulla brevità del racconto tra Borges e Cortázar*, in S. Pradel, C. Tirinanzi De Medici (edited by), *Brevitas. Percorsi estetici tra forma breve e frammento nelle letterature occidentali*, Trento: Università degli Studi di Trento (LABIRINTI), 2018, p. 269-280.

¹⁸⁵ P. COGNETTI, *A pesca nelle pozze più profonde. Meditazione sull'arte di scrivere racconti*, Milano, Minimum fax, 2014. Durante il triennio di ricerca ho avuto l'onore di partecipare come relatore al convegno del Seminario Internazionale sul Romanzo, tenutosi ad Andalo, tra le montagne trentine. Ho avuto modo di approfondire il tema del rapporto tra racconto e romanzo nell'opera di Cognetti, che avevo avuto il privilegio di intervistare in Valle D'Aosta qualche mese prima. L'articolo è apparso sul blog *online* "Sul romanzo".

esame proprio la metafora del Cortázar di *Algunos aspectos del cuento*. Cognetti, forse involontariamente, fornisce una lettura della similitudine assai singolare, lettura che mi ha permesso di rimettere in discussione molto di quello che credevo di più facile accesso. Laddove la maggior parte dei lettori dà una lettura lineare della contrapposizione cortazariana, con il racconto che porta con sé l'idea di una cornice e il romanzo quella di un'apertura ariosa e vorticosa, Cognetti aggiunge: «Ma se la fotografia è efficace, guardandola abbiamo la sensazione di superare quei confini, intuiamo cosa è appena successo e restiamo a domandarci cosa accadrà subito dopo»¹⁸⁶. Questa considerazione poggia, da un lato, su uno dei grandi riferimenti narrativi di Cognetti, l'americana Flannery O'Connor, la quale sosteneva che un buon racconto dovesse iniziare dopo che qualcosa era già cominciato e dovesse terminare subito prima che qualcosa di importante fosse in procinto di finire. Ma non solo. Cognetti è riuscito così a dar voce a un passaggio di *Algunos aspectos...* che di solito non ottiene mai l'attenzione che a mio avviso meriterebbe, quello che precede l'altra metafora, ovvero l'accostamento della scrittura di un racconto a un incontro vinto per *knock-out*:

Mientras en el cine, como en la novela, la captación de esa realidad más amplia y multiforme se logra mediante el desarrollo de elementos parciales, acumulativos, que no excluyen, por supuesto, una síntesis que dé el «clímax» de la obra, en una fotografía o un cuento de gran calidad se procede inversamente, es decir que el fotógrafo o el cuentista se ven precisados a escoger y limitar una imagen o un acontecimiento que sean significativos, que no solamente valgan por sí mismos sino que sean capaces de actuar en el

¹⁸⁶ *Ivi*, p. 18.

espectador o en el lector como una especie de *apertura*, de fermento que proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucho más allá de la anécdota visual o literari contenidas en la foto o en el cuento.¹⁸⁷

Se in *Algunos aspectos del cuento* Cortázar promuoveva una metafora che contrapponeva due strutture, due sguardi, due atteggiamenti, due strumenti in maniera pressoché netta e decisa – racconto/chiusura, romanzo/apertura –, ecco che uno studio maggiormente dettagliato dei lavori successivi ci riporta all’inizio, a quel piccolo passo dimenticato (o poco sottolineato) di quel primo saggio del 1962. La riflessione di Paolo Cognetti mi ha permesso di ritornare sulle conclusioni un poco semplicistiche a cui ero giunto – trappola in cui cade la maggioranza dei lettori dei saggi critici di Cortázar – dopo la prima interpretazione della metafora ‘fotografia/lungometraggio’.

Dunque, nel primo scritto sul racconto, Cortázar pone l’accento sulla contrapposizione di questo suo genere d’elezione col romanzo. La metafora è calzante, talmente intrigante da carpire con la sua semplicità l’intera attenzione del lettore, il quale finisce un po’ sbrigativamente per associare la narrativa a uno spazio letterario chiuso e la prosa romanzesca a una radura, uno spazio dove lo scrittore può concedersi lunghe scorribande. Nello stesso testo, però, l’autore accenna ad alcune considerazioni in cui

¹⁸⁷ J. CORTÁZAR, *Algunos aspectos del cuento*, cit., pp. 479-480 [«Mentre nel cinema, come nel romanzo, la percezione di tale realtà più ampia e multiforme si ottiene mediante lo sviluppo di elementi parziali, accumulativi, che non escludono, naturalmente, una sintesi che dia il «climax» dell’opera, in una fotografia o in un racconto di grande qualità si procede in modo inverso, ovvero il fotografo o lo scrittore di racconti si vedono obbligati a scegliere e a circoscrivere un’immagine o un avvenimento che siano «significativi» che non valgano solamente per se stessi, ma che siano capaci di agire sullo spettatore o sul lettore come una specie di «apertura», di fermento che proietti l’intelligenza e la sensibilità verso qualcosa che va molto oltre l’aneddoto visivo o letterario contenuti nella foto o nel racconto». ID., “Alcuni aspetti del racconto”, cit., p. 118].

affianca il concetto di apertura anche alla forma-racconto. Uno spoglio degli scritti successivi a quello del 1962, come abbiamo visto, permette di notare altri luoghi dell'opera critica in cui questa concessione viene nuovamente elargita, indirizzandoci ancora una volta su quello snodo primigenio cui ora è possibile conferire il peso teorico che merita. Va da sé, a questo punto, che nelle lezioni di Berkeley finisca per attribuire certe caratteristiche di una forma all'altra, poiché molte risultano essere le differenze e molte le assonanze. Almeno per l'argentino: per Cortázar, pare vi sia differenza interna nelle strutture e nel darsi dell'intuizione che muove alla scrittura, ma sembra piuttosto che nella sua cosmologia racconto e romanzo condividano questa *apertura* di fondo. E anche la poesia, naturalmente¹⁸⁸.

Tratteremo ampiamente del romanzo nel terzo capitolo. Sappiamo però fin da subito che, in un'opera come *Rayuela*, le vorticose variazioni strutturali consegnano con facilità al lettore questa ampiezza, questo squadernamento. Ma che dire del racconto? Cortázar ha parlato finora di esso in senso generico, in alcuni passi ha però esplicitato il riferimento al proprio, celeberrimo genere prediletto: *el cuento fantástico*. È proprio guardando alla visione filosofica, teorica e letteraria che governa questa prospettiva narrativa che è possibile fare ancora più ordine tra le tessere dei molteplici rimandi disseminati lungo tutto l'arco dell'opera. Soltanto per questa via sarà possibile osservare

¹⁸⁸ Questo è forse uno dei punti di forza di maggior rilievo di questa ricerca. Il tema dell'apertura nel racconto, da un lato sostanzia quelle aperture intuitive che Cortázar conferiva alle operazioni metaforiche del poeta-mago, antitetico a ogni atteggiamento razionalista; dall'altro, anticipa e prepara il gioco di *Rayuela*, la complicità col lettore chiamato in causa per comporre la trama di un libro che non si offre come struttura chiusa, un libro ricco di un linguaggio febbrile che cerca un centro che non c'è. Come – vedremo – accade ne *El perseguidor*. Il tema dell'apertura, dunque, è uno di quei denominatori che accomunano l'intera opera cortazariana. Sul tema dell'aperto, rimandiamo l'omonimo libro del filosofo italiano Giorgio Agamben, ricco di suggestioni rilkeane – il tema è proprio mutuato dal contenuto dell'ottava delle *Elegie duinesi* – e heideggeriane: G. AGAMBEN, *L'aperto: l'uomo e l'animale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002.

l'intreccio di progetto letterario e progetto sociale-esistenziale, di cui facevo menzione nelle pagine precedenti.

2.4 Il racconto fantastico

Julio Cortázar è noto specialmente per i suoi racconti, e la letteratura fantastica o neofantastica è il genere di narrativa nella quale – per tradizione di provenienza, per naturale inclinazione, per propria predilezione – lo si suole collocare. Nel primo paragrafo avevamo accennato al capitolo di *Poetica de la ficción* che José María Pozuelo Yvancos dedica all'utilizzo della meta-finzione nell'opera dell'argentino, espediente finzionale cui egli fece ricorso per detronizzare e rompere con quel realismo oltranzista che aveva ripetutamente definito 'ingenuo'. Come abbiamo avuto modo di notare, nei passaggi in cui Cortázar si esprime sul racconto e le sue caratteristiche, si esprime in materia di narrativa generica – in comparazione a poesia e romanzo, o riguardo le differenti modalità con cui l'intuizione arriva tra le mani dello scrittore. Soltanto in maniera discontinua aggiunge l'aggettivo fantastico, e lo fa con quella leggerezza tipica di chi si sia speso più a produrre che a teorizzare. Tuttavia, resta facilmente deducibile da chiunque che, essendosi egli speso in tecniche di narrazione che scalzavano il predominio realista per quasi quarant'anni, parlare di racconto realista o di racconto neofantastico non sia affatto la stessa cosa – in generale e in rapporto all'autore. Non resta che seguire i passi in cui l'aggiunta di questo aggettivo genericamente specifico aggiunge una sfumatura di senso assolutamente essenziale.

De "Del sentimiento de no estar del todo" ho parlato nel capitolo 0. Il saggio, contenuto nel libro-valigia *La vuelta al día en ochenta mundos*, tenta di descrivere la

sensazione di ‘lateralità’, di non totale presenza sotto la cui minaccia scrive l’autore di racconti di finzione. Uno dei saggi successivi, invece, porta il titolo di “Del sentimento de lo fantástico”. In maniera delicata, fanciullesca e un po’ confidenziale, Cortázar regala al lettore un inventario di sensazioni spontanee in materia di scrittura finzionale, rendicontando la propria esperienza effettiva di uno stato di benedizione intuitiva non-ordinaria del tutto concreto. Stato che costituisce la condizione necessaria – di cui la scrittura fisica è la controparte sufficiente – della stesura di un *cuento fantástico*.

Con l’umiltà che sempre lo contraddistingue, l’autore non associa questo stato epifanico d’eccezione ai soli artisti – non ne fa una questione elitaria, un’esperienza per pochi eletti: «[...] el sentimiento de lo fantástico no es tan innato en mí com en otras personas que luego no escriben cuentos fantásticos»¹⁸⁹. Non è dunque l’impiego di questa visione del mondo ad accomunare questi soggetti, ma lo sguardo e la convinzione che «la realidad exterior se presentaba todas las mañanas con la misma puntualidad y las mismas secciones fijas de *La Prensa*»¹⁹⁰. Il Cortázar bambino pare abbia respirato questa capacità di cattura dello straordinario nell’ordinario dalle pagine ariose del Wilhelm Storitz¹⁹¹ di Jules Verne, autore da cui prenderà il titolo – tramite la trasformazione di un gioco di parole¹⁹² – il libro-almanacco che contiene il saggio.

¹⁸⁹ J. CORTÁZAR, “Del sentimiento de lo fantástico”, in ID., *La vuelta al día en ochenta mundos*, cit., p. 43 «[...] il sentimento del fantastico in me non è innato come in altre persone che poi non scrivono racconti fantastici». ID., “Sul sentimento del fantastico”, in ID., *Il giro del giorno in ottanta mondi*, cit., pp. 64-65].

¹⁹⁰ *Ibid.* [«la realtà esteriore si presentasse tutte le mattine con la stessa puntualità e le stesse rubriche fisse della *Prensa*». *Ivi*, p. 65].

¹⁹¹ J. VERNE, *Le Secret de Wilhelm Storitz*, France, Louis-Jules Hetzel, 1910.

¹⁹² *La vuelta al día en ochenta mundos* al posto di *La vuelta al mundo en ochenta días*, celebre romanzo di Jules Verne.

È nelle lezioni di letteratura di Berkeley che Cortázar entra nel merito di questioni più tecniche e – per così dire – intergeneriche¹⁹³. Lo fa insistendo sulla componente aneddotica personale, l'esperienza a rinforzo del dibattito più strettamente letteraria:

Me di cuenta de que yo vivía sin haberlo sabido en una familiaridad total con lo fantástico porque me parecía tan aceptable, posible y real como el hecho de tomar una sopa a las ocho de la noche; [...] creo que yo era ya en esa época profundamente realista, más realista que los realistas puesto que los realistas como mi amigo aceptaban la realidad hasta un cierto punto y después todo lo demás era fantástico. Yo aceptaba una realidad más grande, más elástica, más expandida, donde entraba todo.¹⁹⁴

Dunque, Cortázar è scrittore fantastico, scrittore che si è servito dell'espedito finzionale in narrativa per scalzare l'egemonia di un realismo da lui stesso definito ingenuo. Sembrava che il fantastico costituisse un'alternativa al realismo; qui invece l'argentino associa lo stesso aggettivo – 'realista' – al fantastico: in quanto scrittore fantastico, costui è più realista dei realisti. Bisogna fare chiarezza tra questi termini.

Qual è la differenza tra una prospettiva realista e una fantastica, in narrativa? Cortázar ci dice che il racconto realista, oltre a differire per tematica da quello fantastico,

¹⁹³ Se la poesia è un genere letterario, così come romanzo e racconto, potremmo definire racconto 'realista' o 'fantastico' come categorie intergeneriche, specifiche all'interno dello stesso genere racconto.

¹⁹⁴ J. CORTÁZAR, *Clases de literatura*, cit., p. 50 [«Mi resi conto che io vivevo, senza saperlo, in una familiarità totale con il fantastico, perché mi sembrava tanto accettabile, possibile e reale quanto il fatto di mangiare una minestra alle otto di sera; quindi [...] credo che a quel tempo io fossi già profondamente realista, più realista dei realisti, dato che i realisti come il mio amico accettano la realtà sono fino a un certo punto, e tutto il resto era fantastico. Io accettavo una realtà più elastica, più dilatata, in cui entrava tutto». ID., *Lezioni di letteratura*, cit., p. 31].

è contraddistinto da un'insistenza massiccia proprio sul tema, sulla situazione, estrapolata da un fatto reale, sia esso conosciuto o sconosciuto a chi legge ma pur sempre razionalmente ed esperienzialmente verificabile da chiunque¹⁹⁵. Il racconto fantastico, invece, può permettersi di viaggiare in direzione contraria a quel tema così vincolante per lo scrittore d'impostazione realista. Cortázar racchiude questa differenza in una frase che non lascia adito a fraintendimenti: «Tutto ciò che non ha più niente a che fare con il fantastico o con l'insolito è un racconto perfettamente realista»¹⁹⁶. Avremo modo di verificare che anche questa categorizzazione così netta in realtà è nei fatti ben più scontornata di quanto questa frase non riveli.

Anche il genere *fantástico* presenta dei problemi. Non è naturalmente interamente rubricabile – come spesso si vuol far credere – in una tassonomia rigorosa; e l'autore pone la questione toccando un punto delicato. In Italia, ad esempio, è opinione comune tra i lettori che il genere di Gabriel García Márquez sia appunto questo, un generico e indistinto fantastico capace di accomunare Calvino con Borges. Cortázar, convenzionalmente inserito tra gli autori del «Boom» latinoamericano, cita l'amico Márquez per fare un poco di chiarezza tra le sfumature intermedie all'interno di questo universo letterario da lui così ben conosciuto. Il genere del collega colombiano viene qui più propriamente definito realismo magico, di cui 'Gabo' sarebbe il massimo rappresentante in America Latina; si potrebbe anche parlare di realismo meraviglioso, ma si tratta per lo più di sottigliezze: ciò su cui Cortázar intende mettere l'accento è l'accostamento, nella stessa definizione letteraria, di realismo e dimensione magica¹⁹⁷.

¹⁹⁵ Cfr. *ivi*, p. 133 [Cfr. *ivi*, p. 88].

¹⁹⁶ *Ibid.*

¹⁹⁷ Cfr. *ivi*, p. 131 [cfr. *ivi*, p. 81]. Sul García Márquez e sul realismo magico è presente una letteratura sterminata. Al fine di farsi un'idea sulla bibliografia fondamentale per comprendere il genere, ricordiamo

Virando su una più personale definizione di realismo simbolico, l'autore spiega il senso di questa dimensione finzionale:

Y me explico: Entiendo por realismo simbólico un cuento – una novela también puede ser – que tenga un tema y un desarrollo que los lectores pueden aceptar como perfectamente realista en la medida en que no se den cuenta, avanzando un poco más que, por debajo de esa superficie estrictamente realista, se expande otra cosa que también es la realidad y que es todavía más la realidad, una realidad más profunda, más difícil de captar. La literatura es capaz de crear textos que nos den una primera lectura perfectamente realista y una segunda lectura en la que se ve que ese realismo en el fondo está escondiendo otra cosa.¹⁹⁸

Da una prospettiva esterna, questo passaggio può essere letto come un tentativo di spiegazione di un incastro perfetto di realtà e fantasia. Da una prospettiva interna, però,

uno studio del 1981 che può risultare molto utile ancora oggi: E. M. ZEITZ, R. A. SEYBOLT, *Hacia una bibliografía sobre el realismo mágico*, in «Hispanic Journal», Vol. 3, n. 1 (Fall, 1981), pp. 159-167. Su questioni più tecniche in merito a realismo magico e finzionalità: F. RODRÍGUEZ MAYA, “Crónica y ficción en Gabriel García Márquez: fuente de una vocación universal, 1947-1953”, pp. 15-46, contenuto in ID., *El legado de macondo: antología de ensayos críticos sobre Gabriel García Márquez*, O. Araújo Fontalvo (edit.), Editorial Universidad del Norte, 2015. Recentemente abbondano gli studi sull'influenza di Gabo nel mondo. Un buon esempio di saggio critico è il lavoro di G. CELORIO, *Saggio di Controconquista*, Macerata, Quodlibet, 2017.

¹⁹⁸ *Ivi*, p. 123. «Mi spiego: intendo per realismo simbolico un racconto – o anche un romanzo – che abbia un tema e uno sviluppo che i lettori possono accettare come perfettamente reale per poi rendersi conto, avanzando nella lettura, che sotto la superficie strettamente realista si nasconde qualcos'altro che è anch'esso realtà, ancora più realtà, una realtà più profonda, più difficile da captare. La letteratura è capace di creare opere che si prestano a una prima lettura perfettamente realista e a una seconda lettura nella quale si vede come, in fondo, questo realismo stia nascondendo un'altra cosa». *Ibid*].

dice molto di più. Quando poche righe più avanti Cortázar afferma che il solo racconto realista che resterà impresso nella memoria del lettore sarà quello capace di «andare molto al di là del puro fatto aneddótico», si capisce che per Cortázar il solo racconto capace di dirsi realista – sia di un realismo sincero sia di un realismo magico o meraviglioso o simbolico – sia quello capace di andare oltre i confini del suo tema. Torna il tema dell’apertura, questa volta esteso al racconto, e non soltanto al racconto fantastico, bensì persino a quello tradizionalmente realista¹⁹⁹.

Il risultato finale dell’equazione è molto forte. Cortázar aveva attribuito al racconto una certa forma chiusa, al romanzo una forma aperta. Vediamo che in realtà, il racconto fantastico scontorna il racconto realista, introducendo esso stesso un’apertura, in questo caso quella data dalla non ordinarietà della storia sottostante²⁰⁰, dalla storia fantastica. Non solo: anche il racconto realista, per essere un buon racconto realista dovrebbe comunque dire qualcosa in più della semplice realtà ordinaria, si tratti anche solo della profondità psicologica dei personaggi. Dunque, a quanto pare, per Cortázar il racconto è – in certa misura – racconto fantastico, poiché la componente magica e meravigliosa completa quella che altrimenti sarebbe stata una visione realista parziale e non dilatata. In questo senso, il narratore fantastico è più realista dei realisti: vi è il reale e l’irreale, dunque un’estensione dello sguardo sull’ordinario in cui l’ordinario non viene negato, bensì integrato con la sua componente extra-ordinaria.

¹⁹⁹ Cfr. *ivi*, p. 134 [cfr. *ivi*, p. 89].

²⁰⁰ Su realismo e finzione abbiamo parlato al primo convegno internazionale dedicato a Ricardo Piglia e organizzato dalla Universidad de Almería. Sono usciti da pochi mesi gli atti delle quattro giornate di studio, tra cui anche il mio saggio dedicato a questo tema: N. RUBBI, *Cifrar lo descifrado y descifrar lo cifrado. J. L. Borges, Ricardo Piglia y la escritura como conocimiento de lo invisible*, Almería, Editorial Universidad de Almería, 2020, pp. 69-76.

Tutto questo permette di raggiungere una conclusione importante: l'apertura non è appannaggio unicamente del Cortázar romanziere, come si sarebbe potuto dedurre dalla sola lettura di *Algunos aspectos del cuento*, quanto piuttosto cifra fondamentale della sua visione letteraria, compresa quella narrativa. Soltanto ora si può riabilitare quel passaggio di "Sul sentimento del fantastico" in cui l'autore dice che «no hay un fantástico cerrado»²⁰¹. Ma ben di più. Soltanto ora possiamo riprendere il passaggio di *Algunos aspectos...* in cui si affermava che il fotografo e lo scrittore di racconti devono essere capaci di narrare un evento in grado di fornire al lettore un'apertura²⁰². L'apertura è atteggiamento costitutivo della poetica e della narrativa cortazariane. È tipica della struttura romanzesca, ma la si ritrova anche nel racconto, specialmente in quello fantastico, più realista dei racconti realisti.

La critica cortazariana ha scritto pagine memorabili sul genere fantastico, e non era mia intenzione fornire uno spoglio dettagliato della letteratura in merito. Ci serve qui capire come il fantastico lavori all'interno dell'opera dell'argentino in maniera funzionale al suo obiettivo non solamente letterario. Una volta scoperto come il tema dell'apertura agisca da minimo comun denominatore della sua visione d'insieme, bisogna capire quali operazioni narrative specifiche consentano di mantenere viva questa apertura. Ho già compiuto questo studio nel primo capitolo affrontando e tematizzando la metafora del poeta-mago-sciamano, laddove l'apertura si configurava come rottura della prospettiva

²⁰¹ J. CORTÁZAR, "Del sentimiento de lo fantástico", cit., p. 43 [«non c'è fantastico chiuso». ID., "Sul sentimento del fantastico", cit., p. 67].

²⁰² Cfr. ID., *Algunos aspectos del cuento*, cit., p. 480 [cfr. ID., "Alcuni aspetti del racconto", cit., p. 118. Su questo punto, Cortázar si contraddice palesemente. Sosterrà, infatti, nella prima lezione di Berkeley: «Perché ci lasci la sensazione di aver letto un racconto che ci resterà impresso nella memoria, che valeva la pena di essere letto, quel racconto sarà sempre uno di quelli che si chiudono su se stessi in modo fatale». ID., *Lezioni di letteratura*, cit., p. 15].

logico-razionalista. Ora ho inteso dimostrare come questa apertura si mantenga anche nel racconto, sebbene se ne possano perdere le tracce per via di una lettura superficiale di una metafora (comunque efficace) che l'autore utilizza in un saggio e innalzata a modello della sua visione teorica.

Per Cortázar, sostanzialmente, racconto è racconto fantastico, un racconto di un realismo allargato e totale. Ma cosa accade all'interno del racconto di matrice fantastica? Su questo punto, a livello di bibliografia, si aprirebbe un *mare magnum* di studi. Tzvetan Todorov²⁰³, Remo Cesarani²⁰⁴ e molti altri, per non parlare dei singoli testi che evidenziano le differenti sfumature di genere tra autori quali – come visto – J. L. Borges, G. García Márquez, J. C. Onetti, H. Quiroga, R. Arlt. Tuttavia, resto fermo nel tentativo di comprendere quale sia la posizione di Cortázar dall'*interno*, e cosa ci dica in merito al suo personale modo di intendere, leggere, utilizzare questo genere. La seconda e terza lezione di Berkeley sono dedicate proprio a questo. La terza sviluppa, con un'altra terminologia, il tema della tensione interna al racconto di cui aveva parlato in *Algunos aspectos...* Si parla ora di fatalità: è l'ineluttabilità del destino dei personaggi, spesso spietato come una lama che cala inesorabile sulle loro esistenze. Un piano invisibile, irreali, intangibile e spesso irrazionale si amalgama talmente bene coi fatti vissuti da trasmettere al lettore un senso di linearità, di consequenzialità logica, per quanto assurda²⁰⁵. La seconda lezione, invece, affronta e scioglie il nodo temporale, la questione del tempo che nel saggio del 1962 – in relazione al racconto – aveva definito categoria,

²⁰³ Ci riferiamo naturalmente al testo: T. TODOROV, *La letteratura fantastica* (1970), Milano, Garzanti, 1991. Cortázar conosceva il lavoro, ma – per quanto stimassi il critico – non lo vedeva di buon occhio per via della sua impostazione strutturalista.

²⁰⁴ Ci riferiamo al testo: R. CESERANI, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996.

²⁰⁵ Cfr. J. CORTÁZAR, *Clases de literatura*, cit., p. 71 [cfr. ID., *Lezioni di letteratura*, cit., p. 46].

insieme allo spazio, soggetta in narrativa ad altissima pressione, a dilatazione, a modificazione. È proprio il modo di maneggiare la categoria temporale che conferisce al racconto una struttura meno chiusa di quanto non si potesse sospettare.

Il capitolo dedicato al tempo in questo genere di racconti si apre, e questo è nient'affatto secondario, con una piccola storia della narrativa nel Cono Sud delle Americhe e con una testimonianza diretta del Cortázar lettore-adolescente. Tutt'altro che marginale, se si pensa che una delle cose che all'autore più preme far passare sia la scelta, da parte sua, del genere fantastico non per semplice assimilazione tradizionale, bensì piuttosto per la sua esperienza concreta di bambino: un bambino per cui l'esperienza del meraviglioso, dell'insolito era tanto reale quanto la realtà. Vengono qui menzionati almeno una volta, e di sfuggita, molti dei celebri maestri al cui cospetto si è formato il suo magistero di *cuentista* – Jorge Luis Borges, Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Benito Lynch, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo. A seguito di questo cappello introduttivo, Cortázar introduce il tema del tempo quale «elemento poroso, elástico»²⁰⁶ attraverso la narrazione di un racconto di J. L. Borges dal titolo “Il miracolo segreto”, in cui un soldato chiude gli occhi davanti a un plotone di esecuzione e sogna di completare l'opera teatrale che avrebbe sempre desiderato scrivere. Impiegando, nell'immaginarlo, lo stesso tempo che vi avrebbe impiegato vivendo l'intera situazione. A ciò l'autore fa seguire un proprio lavoro, a dimostrazione come lui stesso abbia inteso maneggiare il fantastico e i suoi strumenti di dilatazione del tempo e sdoppiamento dello spazio. Il racconto è intitolato “La isla a mediodía”, ed è contenuto nella raccolta *Todos los fuegos el fuego*. Narra di un assistente di volo innamorato di un atollo che sorvola ogni giorno a

²⁰⁶ *Ivi*, p. 52 [*Ivi*, p. 32]. Il racconto di J. L. Borges è contenuto in *Finzioni*.

mezzogiorno. Un giorno, Marini prende coraggio. Si fa prestare i soldi che mancano e raggiunge Xiros. Nel giro di poche righe, Cortázar ci introduce alla nuova vita dell'uomo:

Ese día las redes se dibujaban precisas en la arena, y Marini hubiera jurado que el punto negro a la izquierda, al borde del mar, era un pescador que debía estar mirando el avión. «Kalimera», pensò absurdamente. Ya no tenía sentido esperar más, Mario Merolis le prestaría el dinero que le faltaba para el viaje, en menos de tres días estaría en Xiros. Con los labios pegados el vidrio, sonrió pensando que treparía hasta la mancha verde, que entraría desnudo en el mar de las caletas del norte, que pescaría pulpos con los hombres, entendiéndose por señas y por risas. Nada era difícil una vez decidido, un tren nocturno, un primer barco, otro barco viejo y sucio, la escala en Rynos, la negociación interminable con el capitán de la fálúa, la noche en el puente, pegado a las islas. Desembarcó con las primeras luces, y el capitán lo presentó a un viejo que debía ser el patriarca.²⁰⁷

²⁰⁷ J. CORTÁZAR, “La isla a mediodía”, in ID., *Todos los fuegos el fuego*, in ID., *Cuentos completos I*, cit., p. 481 [«Quel giorno le reti si disegnavano precise sulla spiaggia, e Marini avrebbe giurato che il punto nero a sinistra, al bordo del mare, fosse un pescatore che doveva star guardando l'aereo. «Kalimera», pensò absurdamente. Ormai non aveva più senso aspettare, Mario Merolis gli avrebbe prestato il denaro che gli mancava per il viaggio, in meno di tre giorni sarebbe stato a Xiros. Con le labbra attaccate al vetro, sorrise pensando che si sarebbe arrampicato fino alla macchia verde, che sarebbe entrato nudo nel mare delle calette a nord, che avrebbe pescato polpi con gli uomini, facendosi capire a segni e risa. Niente era difficile una volta deciso, un treno notturno, una prima imbarcazione, un altro barcone vecchio e sporco, lo scalo a Rynos, la negoziazione interminabile con il capitano della barca dei polpi, la notte sul ponte, attaccato alle stelle, il sapore dell'anice e dell'agnello, l'alba fra le isole. Sbarcò con le prime luci, e il capitano lo presentò a un vecchio che doveva essere un patriarca». J. CORTÁZAR, “L'isola a mezzogiorno”, in ID., *Tutti i fuochi il fuoco*, Torino, Einaudi, 2014, pp. 92-93].

Marini arriva sull'isola, ne diviene abitante. Ne scopriamo mano a mano le nuove abitudini di vita, fino a quando un evento non sconvolge la narrazione, rivelando la sua natura fantastica:

Marini miró su reloj pulsera y después, con un gesto de impaciencia, lo arrancó de la muñeca y lo guardó en el bolsillo del pantalón de baño. No sería fácil matar al hombre viejo, per allí en lo alto, tenso de sol y de espacio, sintió que la empresa era posible. Estaba en Xiros, estaba allí donde tantas veces había dudado que pudiera llegar alguna vez. Se dejó caer de espaldas entre las piedras calientes, resistió sus artistas y sus lomos encendidos, y miró verticalmente el cielo; lejanamente le llegó el zumbido de un motor.

Cerrando los ojo se dijo que no miraría el avión, que no se dejaría contaminar por lo peor de sí mismo, que una vez más iba a pasar sobre la isla. Pero en la penumbra de los párpados imaginó a Felisa con las bandejas, en ese mismo instante distribuyendo las bandejas, u su reemplazante, tal vezo Giorgio o alguno nuevo de otra línea, alguien que también estaría sonriendo mientras alcanzaba las botellas de vino o el café. Incapaz de luchar contra tanto pasado abrió los ojos y se enderezó, y en el mismo momento vio el ala derecha del avión, casi sobre su cabeza, inclinándose inexplicablemente, el cambio de sonido de las turbinas, la caísa casi vertical sobre el mar. Bajó a toda carrera por la colina, golpeándose en las rocas y desgarrándose un brazo entre las espinas. La isla le ocultaba el lugar de la caída, pero torció antese de llagar a la playa y por un atajo previsibile franqueó la primera estribación de la colina y salió a la playa más pequeña. La cola del avión se hundía a unos cien metros, eun silencio total. Marini tomó impulso y se lanzó al agua, esperando todacía que el avión volviera a flotar; pero no se vaía más que la

blanda línea de las olas, una caja de cartón oscilando absurdamente cerca del lugar de la caísa, y casi al final, cuando ya no tenía sentido seguir nadando, una mano fuera del agua, apenas un instante, el tiempo para que Marini cambiara de rumbo y se zambullera hasta atrapar por el pelo al hombre que luchó por aferrarse a él y tragó roncamente el aire que Marini le dejaba respirar sin acercarse demasiado. Remolcándolo poco a poco lo trajo hasta la orilla, tomó en brazos el cuerpo vestido de blanco, y tendiéndolo en la arena miró la cara llena de espuma donde la muerte estaba ya instalada, sangrando por una enorme herida en la garganta. De qué podía servir la respiración artificial si con cada convulsión la herida parecía abrirse un poco más y era como una boca repugnante que llamaba a Marini, lo arrancaba a su pequeña felicidad de tan pocas horas en la isla, le gritaba entre borbotones algo que él ya no era capaz de oír. A toda carrera venían los hijos de Klaios y más atrás las mujeres. Cuando llegó Kaios, los muchachos rodeaban el cuerpo tendido en la arena, sin comprender cómo había tenido fuerzas para nadar a la orilla y arrastrarse desangrándose hasta ahí. «Ciérrale los ojos», pidió llorando una de las mujeres. Klaios miró hacia el mar, buscando algún otro sobreviviente. Però, como siempre, estaban solos en la isla y el cadáver de ojos abiertos era lo único nuevo entre ellos y el mar.²⁰⁸

²⁰⁸ *Ivi*, pp. 797-798 [«Marini guardò il suo orologio e poi, con un gesto di impazienza, lo strappò dal polso e lo mise nella tasca del costume. Non sarebbe stato facile uccidere l'uomo antico, ma lì dall'alto, vibrante di sole e di spazio, senti che l'impossibile era possibile. Si trovava a Xiros, era lì dove tante volte aveva dubitato di poter arrivare un giorno. Si lasciò cadere di spalle fra le pietre calde, resistette ai loro spigoli e alle loro superfici infuocate, e guardò verticalmente il cielo; da lontano gli giunse il ronzio di un motore.

Chiudendo gli occhi si disse che non avrebbe guardato l'aereo, che non si sarebbe lasciato contaminare dalla parte peggiore di se stesso, che una volta di più sarebbe passata sull'isola. Ma nella penombra delle palpebre immaginò Felisa con i vassoi, Felisa che in quello stesso istante stava distribuendo i vassoi, e al suo sostituto, forse Giorgio o qualcuno nuovo di un'altra linea, qualcuno che pure sarebbe stato lassù a sorridere mentre porgeva le bottiglie di vino o il caffè. Incapace di lottare contro tanto passato,

Il Marini che soccorre il ferito è in realtà la proiezione onirica del Marini che muore sulla spiaggia per l'incidente aereo.

Nel commento che l'autore fa durante le conferenze americane evidenzia benissimo due differenti piani di lavoro per la buona riuscita di un racconto fantastico. Innanzitutto – appunto – la pressione esercitata sui canoni temporali. Cortázar parla di un vero e proprio «stiramento»²⁰⁹. Lo steward – e lo capiamo soltanto al termine del racconto – vive il suo sogno lucido di una vita isolana serena durante l'amaraggio che gli costerà la vita. E questo è quanto accade sul piano temporale: il sogno dura nel soggetto quanto sarebbe durata l'esperienza affettiva, anche se la lunghezza del racconto non dura (naturalmente quanto la vicenda). Lo scrittore deve essere in questo caso bravissimo a

apri gli occhi e si mise a sedere, e nello stesso istante vide l'ala destra dell'aereo, quasi sopra la sua testa, che si inclinava inspiegabilmente, il cambiamento nel rumore dei reattori, la caduta quasi verticale sul mare. Scese dalla collina di gran corsa, ferendosi sulle rocce e lacerandosi un braccio fra i rovi. L'isola gli nascondeva il luogo della caduta, ma piegò prima di arrivare alla spiaggia e per una prevedibile scorciatoia superò il primo contrafforte della collina e sbucò sulla spiaggia più piccola. La cosa dell'aereo si inabissava a un centinaio di metri, in un silenzio totale. Marini prese uno slancio e si buttò in acqua, sperando ancora che l'aereo tornasse a galleggiare; ma non si vedeva altro che la morbida linea delle onde, una scatola di cartone che oscillava assurdamente vicino al luogo della caduta, e quasi alla fine, quando ormai non aveva più senso continuare a nuotare, una mano fuori dall'acqua, appena un istante, il tempo perché Marini cambiasse direzione e si immergesse fino ad afferrare per i capelli l'uomo che lottò per afferrarsi a lui e ingoiò raucamente l'aria che Marini gli lasciava respirare senza avvicinarsi troppo. Trascinandolo a poco, lo portò fino alla riva, prese fra le braccia il corpo vestito di bianco, e stendendolo sulla sabbia guardò il volto coperto di spuma dove la morte si era già installata, mentre l'uomo sanguinava da un'enorme ferita alla gola. [...] Di gran corsa stavano arrivando i figli di Klaios e più indietro le donne. Quando Klaios arrivò, i ragazzi stavano intorno al corpo steso sulla sabbia, senza capire come avesse potuto avere la forza di nuotare fino alla riva e trascinarsi, dissanguandosi, fino a lì. «Chiudigli gli occhi», chiese piangendo una delle donne. Klaios guardò in direzione del mare, cercando qualche altro sopravvissuto. Ma come sempre erano soli sull'isola, e il cadavere dagli occhi aperti era l'unica cosa nuova fra loro e il mare». *Ivi*, pp. 94-96].

²⁰⁹ Cfr. ID., *Lezioni di letteratura*, cit., p. 35.

trasmettere a lettore questo sdoppiamento tra la velocità della vicenda effettivamente narrata – l’aereo che precipita – e il tempo della vicenda che nel frattempo il soggetto esperisce dentro di sé come reale. In questo caso vediamo appunto come la seconda storia, invero irreal e ed extra-ordinaria, si fonda con la realtà al punto di risultare indistinguibile durante la lettura. Ma il fantastico non opera solo mediante un’alterazione del marcatore temporale – ci informa Cortázar. Lo spazio non è esente dalla modificazione per elevata tensione interna. Nel caso de “L’isola a mezzogiorno”, il personaggio che assiste dall’atollo alla caduta dell’aereo non è lo stesso che continua il suo lavoro a bordo del velivolo. O meglio: lo è e non lo è. Si tratta di uno sdoppiamento del personaggio, che di fatto risulta essere sul piano narrativo uno sdoppiamento dell’ubicazione spaziale del soggetto²¹⁰. Lo spunto è interessante, ma il testo non chiarisce ulteriormente la questione. Cortázar accenna ma non approfondisce più di così; per farlo rimanda a un altro racconto, quello dedicato a Charlie “Bird” Parker e intitolato *El Perseguidor*²¹¹. Le vicende di Johnny, come lo chiama l’autore nel testo, ci permettono di ampliare *focus* sul tema di racconto, tempo, spazio, così da poter cominciare a guardare il progetto cortazariano da ancora più in alto e attraverso la rete di alcuni dei riferimenti filosofici di cui si servì per l’impianto di gran parte del suo lavoro.

²¹⁰ Cfr. *ibid.*

²¹¹ Per i racconti, come per i saggi, abbiamo usato il sistema di riferimento delle virgolette uncinete alte per non confonderli con il corsivo dei testi nel quale sono contenuti. *El perseguidor* era inizialmente contenuto nella raccolta *Las armas secretas*. Lo riportiamo qui in corsivo, poiché – come noto – venne successivamente ripubblicato come racconto lungo indipendente dalla raccolta originaria.

2.5 *El Perseguidor* e il tempo soggettivo

Per parlare dell'operazione di stiramento del tempo Cortázar fa menzione, oltre a "La isla a mediodía", del suo celebre racconto lungo cui diede il titolo un poco criptico di *El perseguidor*. La scelta di parlare del celebre sassofonista Charlie Parker è da un lato operazione funzionale allo sviluppo del tema temporale, mentre dall'altro è occasione per l'argentino di pagare tributo – a mezzo letterario – al tempio del jazz, sua passione inveterata assieme alla boxe. Se un buon racconto breve è capace di stendere il lettore per *knock-out*, come aveva detto in *Algunos aspectos...*, avremo modo di vedere come *Rayuela* – ad esempio – sia un lavoro interamente basato su una variazione jazzistica, dove improvvisazione è sinonimo di apertura. Ora analizzerò il racconto originariamente contenuto in *Las armas secretas*, mettendo in evidenza al meglio il dibattito su spazio e tempo così per come celato tra le righe del testo, nei dialoghi tra i personaggi, nelle descrizioni che paiono in realtà solo funzionali al tema della narrazione e che invece velano un dibattito ben più esteso.

Il racconto è in gran parte ambientato all'interno dell'appartamento che Johnny Carter, ormai a un punto avanzato della sua carriera di musicista, condivide con la compagna Dédée. A fargli visita è l'amico Bruno, colui che narra la vicenda. Bastano pochissimi scambi di battute perché Cortázar introduca per bocca di Johnny il tema che ci interessa:

— Hace un rato que no nos veíamos – le he dicho a Johnny —. Un mes por lo menos.

— Tú no haces más que contar el tiempo — me ha contestado de mal humor

—. El primero, el dos, el tres, el veintiuno. A todo le pones un número, tú. Y

ésta es igual. ¿Sabes por qué está furiosa? Porque he perdido el saxo. Tienes razón, después de todo.

— ¿Pero cómo has podido perderlo? — le he preguntado, sabiendo en el mismo momento que era justamente lo que no se le puede preguntar a Johnny.

— En el métro — ha dicho Johnny —. Para mayor seguridad o había puesto debajo del asiento. Era magnifico viajar sabiendo que lo tenía debajo de las piernas, bien seguro.²¹²

Senza troppi indugi, Johnny si scaglia contro Bruno e Dédée in quanto portatori di un'idea lineare del tempo, un tempo cronologico, scandito numericamente e spazialmente dalle lancette di un orologio da tasca. Contemporaneamente, compare nel testo un'immagine carissima al suo autore: il metrò. La metropolitana è, in Cortázar, una sorta di luogo magico, dove ogni carrozza si configura come uno spazio fermo che si muove a sua volta nello spazio (di stazione in stazione) e nel tempo. L'autore si preoccupa indirettamente di quel fenomeno che in fisica è noto come *effetto Doppler*²¹³, che, al di là del problema

²¹² ID., "El perseguidor", cit., p. 442 [«— È parecchio tempo che non ci si vedeva, — ho detto a Johnny. — Un mese almeno. — Tu non fai altro che tener conto del tempo, — mi ha risposto di malumore. — Il primo, il due, il tre, il ventuno. A tutti metti un numero, tu. E quella lí è lo stesso. Vuoi sapere perché è furibonda? Perché ho perso il sassofono. E ha ragione, dopo tutto. — Ma come hai fatto a perderlo? — domandai, sapendo nello stesso istante che era proprio quello che non si deve mai domandare a Johnny.

— Nel metrò, — ha detto Johnny. — L'avevo messo sotto il sedile per maggior sicurezza. Era magnifico viaggiare sapendo di averlo sotto le gambe, perfettamente al sicuro». ID., *Il persecutore*, cit., p. 4].

²¹³ Si definisce effetto Doppler quel un fenomeno fisico che consiste nel cambiamento apparente, rispetto al valore originario, della frequenza o della lunghezza d'onda percepita da un osservatore raggiunto da un'onda emessa da una sorgente che si trovi in movimento rispetto all'osservatore stesso. Se la sorgente e l'osservatore si muovono entrambi rispetto al mezzo di propagazione delle onde, l'effetto Doppler totale è derivato dalla combinazione dei due movimenti. Perciò ognuno di essi è analizzato separatamente.

specifico del suono, introduce la questione del sistema di riferimento. Nel caso della metropolitana, in rapporto alle categorie di spazio e tempo, i sistemi in gioco sono molteplici: la stazione, i vagoni, il soggetto in viaggio. In chiave fantastica, però, è piuttosto un sistema di movimento spazio-temporale che promuove il meraviglioso, l'inatteso, il sorprendente, come si trattasse di una macchina del tempo. Chi sale sul metrò, stacca gli occhi dal quadrante dell'orologio e si perde in fantasie. Il tempo si altera, e la destinazione fisica non è detto che risulti essere quella che il passeggero aveva preventivato. Questo il tema, ad esempio, di un altro celebre racconto, intitolato "Manoscritto trovato in una tasca":

Ahora que lo escribo, para otros esto podría haber sido la ruleta o el hipódromo, pero no era dinero lo que buscaba, en algún momento había empezado a sentir, a decidir que un vidrio de ventanilla en el métro podía traerme la respuesta, el encuentro con una felicidad, precisamente aquí donde todo ocurre bajo el signo de la más implacable ruptura, dentro de un tiempo bajo tierra que un trayecto entre estaciones dibuja y limita así, inapelablemente abajo.²¹⁴

In un primo scambio, Johnny mostra tra le righe il suo rapporto conflittuale col tempo:

²¹⁴ J. CORTÁZAR, "Manuscrito hallado en un bolsillo", in ID., *Octaedro*, in ID., *Cuentos completos 2 (1969-1982)*, Barcelona, Debols!llo, 2016, p. 79 [«Adesso che le scrivo per altri tutto ciò potrebbe essere stato la roulette o l'ippodromo, ma quel che cercavo non era denaro, a un certo momento avevo cominciato a sentire, a decidere che un vetro di finestrino del metro poteva portarmi la risposta, l'incontro con una sorta di felicità, *esattamente qui dove tutto avviene sotto il segno della più implacabile rottura, entro un tempo sotto terra che un tragitto fra stazione e stazione disegna e limita così, inappellabilmente sotto*». J. CORTÁZAR, "Manoscritto trovato in una tasca", in J. Cortázar, *Octaedro*, Torino, Einaudi, 2014, p. 34. Corsivo mio].

— Cuándo empiezas, Johnny?

— No sé. Hoy, creo, ¿eh, Dé?

— No, pasado mañana.

— Todo el mundo sabe las fechas menos yo — rezonfa Johnny, tapándose hasta las orejas con la frazada —. Hubiera jurado que era esta noche, y que esta tarde había que ir a ensayar.²¹⁵

Johnny è ossessionato dal tempo: «[...] si me pudiera olvidar del tiempo y beber alguna cosa caliente»²¹⁶. Da quale tempo, però? Poiché il tempo condiviso dalla restante comunità – il tempo di Dé, di Bruno, il calendario della *tournee* – non sembra sfiorare il musicista. Pare non sappia tenerne conto come fanno gli altri o più probabilmente egli lo computa diversamente. Lo capiamo quando Bruno narra di un episodio avvenuto qualche giorno prima, in studio di registrazione, quando Johnny stupì tutti con una frase che pareva più un delirio che un'affermazione sensata. “Bird” interrompe gli altri musicisti, spezza la sua linea di sax per dire solamente: «Esto lo estoy tocando mañana»²¹⁷. Questa piccola frase sconnessa apre a molte considerazioni interessanti, a percorsi che vedono intrecciarsi il cammino della letteratura con alcune delle più sensazionali ricerche in ambito di fisica quantistica e di fenomenologia. Vedremo come Cortázar, da questo punto di vista, fu sostenitore di alcune teorie e precursore fedele della loro validità.

²¹⁵ ID., “El perseguidor”, cit., p. 443 [«– Quando cominci, Johnny? – Non so. Oggi, credo, eh, Dé? – No, dopodomani. – Tutti sanno le date, eccetto me, – borbotta Johnny coprendosi fino alle orecchie con la coperta. – Avrei giurato che dovesse essere questa sera, e che questo pomeriggio dovevo andare a provare». ID., *Il persecutore*, cit., p. 6].

²¹⁶ *Ibid.* [«se potessi dimenticarmi del tempo e bere qualcosa di caldo». *Ibid.*].

²¹⁷ *Ivi*, p. 444 [«Questo lo sto suonando domani». *Ivi*, p. 7].

Johnny si confida oltre con Bruno, mirando dritto al cuore della questione temporale:

— [...] Te estaba diciendo que cuando empecé a tocar de chico me di cuenta de que el tiempo cambiaba. Esto se lo conté una vez a Jim y me dijo que todo el mundo se siente lo mismo, y que cuando uno se abstrae... Dijo así, cuando uno se abstrae. Per no, yo no me abstraigo cuando toco. Solamente que cambio de lugar. Es como en un ascensor, tú estás en el ascensor hablando con la gente, y no sientes nada raro, y entre tanto pasa el primer piso, el décimo, el veintiuno, y la ciudad se quedó ahí abajo, y tú estás terminando la frase que habías empezado al entrar, y entre las primeras palabras y las últimas hay cincuenta y dos pisos. Yo me di cuenta cuando empecé a tocar que entraba en un ascensor, pero era un ascensor de tiempo, si te lo puedo dir así. [...] io sé que el traje está en el ropero, pero a mí no vas a decirme que en este momento ese traje existe. El traje existe cuando me lo pongo, y la hipoteca y la religión existían cuando terminaba de tocar y la vieja entraba con el pelo colgándole en mechones y se quejaba de que yo le rompía las orejas con esa-música-del-diablo [...].

— Esto del tiempo es complicado, me agarra por todos lados. Me empiezo a dar cuenta poco a poco de que el tiempo no es como una bolsa que se rellena. Quiero decir que aunque cambie el relleno, en la bolsa no cabe más que una catidad y se acabó. ¿Ves mi valija, Bruno? Caben dos trajes y dos pares de zapatos. Bueno, ahora imagínate que la vacías y después vas a poner de nuevo los dos trajes y los dos pares de zapatos, y entonces te das cuenta de que solamente caben un traje y un par de zapatos. Pero el mejor no es eso. Lo mejor es cuando te das cuenta de que puedes meter una tienda entera en la

valija, cientos y cientos de trajes, como yo meto la música en el tiempo cuando estoy tocando, a veces. La música y lo que pienso cuando viajo en el *métro*.

— Eh, sí, ahí está la cosa — ha dicho socarronamente Johnny —. El *métro* es un gran invento, Bruno. Vijando en el *métro* te das cuenta de todo lo que podría caber en la valija. A lo mejor no perdí el saxo en el *métro*, a lo mejor....²¹⁸

Il passo fornisce molti spunti interessanti, spie che rivelano il progetto umano, letterario, sociale di Cortázar. Johnny se ne fa portavoce. Il testo è costellato di impliciti riferimenti alla fisica, ciascuno dei quali assume una connotazione fondamentale per arrivare a comprendere la filosofia di Cortázar che struttura questo pensiero.

²¹⁸ *Ivi*, pp. 448-449 «[...] Ti stavo dicendo che quando cominciai a suonare da ragazzo mi resi conto che il tempo cambiava. Glielo raccontai una volta a Jim e mi disse che tutti quanti sentono lo stesso, e che quando uno si astrae... Disse così, quando uno si astrae. Ma no, io non mi astraggo quando suono. Non faccio altro che *cambiare di posto*, solamente. È come in un ascensore, tu stai nell'ascensore parlando con la gente, e non ti senti niente di strano, e frattanto passa il primo piano, il decimo, il ventunesimo, e la città è rimasta laggiù e tu stai terminando la frase che avevi cominciato entrando, e fra le tue prime parole e le ultime ci sono cinquantadue piani. Io mi accorsi, quando cominciai a suonare, che entravo in un ascensore, ma era un *ascensore di tempo*, se posso dirtelo così. [...] io so che il vestito sta nell'armadio, ma non venirmi a raccontare che in quel momento quel vestito esiste. Il vestito esiste quando me lo metto, e l'ipoteca e la religione esistevano quando finivo di suonare, e la vecchia entrava coi capelli pendenti giù a ciuffi e si lagnava che io le rompevo le orecchie con quella musica-del-diavolo. [...] – Questa storia del tempo è complicata, mi afferra da tutte le parti. Comincio ad accorgermi a poco a poco che il tempo non è come una borsa che si riempie. Voglio dire che anche se cambia il contenuto, nella borsa non c'è più spazio dopo che è stata riempita: una quantità e basta. Vedi la mia valigia, Bruno? Ci stanno due vestiti e due paia di scarpe. Bene, adesso immagina di vuotarla e poi di nuovo vai per metterci dentro i due abiti e le due paia di scarpe, e allora ti accorgi che ci stanno solamente un vestito e un paio di scarpe. Ma il bello non è questo. Il bello è quando ti rendi conto che dentro la valigia ci puoi mettere un negozio intero, centinaia di vestiti, come io metto la musica nel tempo, certe volte, quando sto suonando. La musica, e quello che penso quando viaggio nel *métro*. – Quando viaggi nel *métro*? – Eh, sì, questo è il punto, – ha detto Johnny con aria astuta. – Il *métro* è una grande invenzione, Bruno. Viaggiando nel *métro* ti rendi conto di tutto quello che potrebbe starci nella valigia. Magari il sax non l'ho perduto, magari...». *Ivi*, pp. 12-13].

Per prima cosa, Johnny utilizza la metafora della valigia, che è un contenitore con una capienza fissa, con un volume specifico. Scarpe e vestiti sono gli eventi, i fatti che accadono in un determinato lasso di tempo. Nella seconda conferenza di Berkeley, l'argentino aveva introdotto – in modo un poco sbrigativo ma non meno attento – il tema della categoria temporale così per come espressa da alcuni filosofi²¹⁹. Era passato da Eraclito a Kant: per il primo si trattava di un «problema metafisico con diferentes soluciones»²²⁰, mentre per il secondo il tempo non esisteva di per sé, configurandosi piuttosto come senso insito nell'uomo. Il punto di approdo, il punto che segue questo spoglio sommario di alcune posizioni filosofiche, è Albert Einstein, lettura tanto amata dall'amato Jorge Luis Borges. Einstein è il cavallo di Troia che introduce il tempo elastico nel racconto fantastico? O è l'espressione scientifica di quanto il racconto fantastico già si trovava a fare, parallelamente nei propri territori di competenza? Difficile stabilirlo; eppure questo è anche un aspetto affascinante della vicenda, aspetto che può permetterci di vedere Cortázar al contempo in qualità di sostenitore di scoperte scientifiche, precursore di queste in ambiti diversi dalle scienze dure e con strumenti diversi, o semplice cercatore del medesimo d'oro da altre piste.

Il frammento de *El perseguidor*, in effetti, si apre con il prestito di un'immagine della teoria della relatività classica – l'ascensore del tempo²²¹ – e si chiude con

²¹⁹ Ci riferiamo, ad esempio, a una posizione come quella newtoniana, per la quale il tempo sarebbe una sorta di contenitore entro cui cadono e si dipanano tutti gli eventi.

²²⁰ ID., *Clases de literatura*, cit., p. 51 [«problema metafisico con diverse soluzioni». ID., *Lezioni di letteratura*, cit., p. 30].

²²¹ Si tratta dell'esperimento mentale con cui Albert Einstein illustrò, nella sua versione divulgativa della teoria della relatività il principio di equivalenza. Tale principio affermava che un osservatore solidale con una massa in moto non è in grado di distinguere un'accelerazione dovuta a una forza esterna da quella prodotta dal campo gravitazionale. L'esperimento consisteva nell'immaginare osservatore e oggetti

l'attribuzione al tempo di un carattere elastico, che è una delle scoperte più sensazionali del campo quantistico. Tra questi due poli, Johnny afferma con entusiasmo la sua personale scoperta del tempo soggettivo, quell'esperienza che egli configura come la possibilità di porre all'interno della suddetta valigia infiniti universi, ossia di poter concentrare in una ristretta finestra cronologica effettiva un tempo 'kairologico' ben più esteso. Punto, questo, su cui Johnny tornerà qualche pagina più avanti, sempre rivolgendosi a Bruno:

— Fíjate que solamente te cuento un pedacito de todo lo que estaba pensando y viendo. ¿Cuánto hará que te estoy contando este pedacito?

— No sé, pongamos unos dos minutos.

— Pongamos unos dos minutos — remeda Johnny —. Dos minutos y te he contado un pedacito nada más [...].

[...]

— Apenas un minuto y medio por tu tiempo, por el tiempo de ésa — ha dicho rencorosamente Johnny —. Y también por el del *métro* y el de mi reloj, malditos sean. Entonces, ¿cómo puede ser que yo haya estado pensando un cuarto de hora, eh, Bruno? ¿Cómo se puede pensar un cuarto de hora en un minuto y medio? Te juro que ese día no había fumado ni un pesacito, ni una hojita...[...].²²²

all'interno di un ascensore. Si veda: A. EINSTEIN, *Relatività: esposizione divulgativa*, Torino, Boringhieri, 1960.

²²² *Ivi*, p. 452 [«- Pensa che ti racconto solo un pezzetto di tutto quello che stavo pensando e vedendo. Quanto tempo sarà che ti sto raccontando questo pezzetto? - Non so, mettiamo due minuti circa. - Mettiamo due minuti circa, - ripete Johnny. - Due minuti, e ti ho raccontato un pezzetto e basta [...]. [...] - Appena un minuto e mezzo del tuo tempo, e del tempo di quella lì, - ha detto Johnny con rancore. - E anche del tempo del *métro* e del mio orologio, che siano maledetti! Allora come poté succedere che io abbia pensato

Ne *El perseguidor*, dunque, Cortázar tratta della questione del tempo soggettivo, e lo fa per bocca di Johnny Carter. L'operazione narrativa è singolare, poiché il lettore sarebbe portato a pensare che il portavoce del pensiero dell'autore sia in realtà Bruno, l'amico che racconta dell'incontro. Johnny, infatti, viene additato da Bruno come «un mezzo matto» a cui la realtà «se le escapa y le deja en cambio una especie de parodia que él convierte en una esperanza»²²³. Cortázar dipinge un quadro simile a quello di Friedrich Nietzsche, il quale definì – in un celebre frammento – il visionario danzante come un pazzo soltanto per coloro che non potevano udire la stessa musica. Ciò che vorremmo ora mostrare con un approfondimento sul pensiero scientifico e filosofico sottostante la narrazione cortazariana è come la visione di Johnny corrisponda alla visione che l'autore auspica per l'Uomo nuovo, l'uomo di cui fantastica l'avvento effettivo e la cui venuta egli promuove per mezzo della sua opera letteraria. È la follia di Johnny a farsi carico della prospettiva innovativa dell'autore sul mondo. Cercherò di dimostrare anche come la riflessione filosofico-scientifica sul tempo sia un tentativo di riallacciarsi con la scoperta operata mediante la poesia e i saggi poetici, ossia il recupero della figura del poeta-sciamano, uomo capace scardinare il razionalismo, usare il pensiero intuitivo e sfondare le barriere del tempo. Con la riflessione teorica che sottende al racconto, l'autore sembra voler implementare questa visione attribuendole un peso scientifico. È ora di analizzare il dibattito sul tempo a cui l'autore guardava e in cui si inseriva con il suo personale contributo narrativo.

un quarto d'ora, eh, Bruno? Come si può pensare un quarto d'ora in un minuto e mezzo? Ti giuro che quel giorno non avevo fumato neanche un pezzetto, neanche mezza foglia...[...]». *Ivi*, pp. 16-17].

²²³ *Ivi*, p. 453 [«sfugge e gli lascia in cambio una specie di parodia che egli tramuta in una speranza». *Ivi*, p. 18].

2.6 La questione temporale

«Perciò qualunque discorso analitico e razionale
sulla vita è senza senso o, meglio, fuori tema».

– J. MONOD, *Il caso e la necessità*

Nel capitolo dedicato alla poesia di Cortázar abbiamo avuto modo di assistere a questo ritorno, promosso dall'autore, a una visione primitiva del mondo. Ritorno che, in questa prospettiva, non è affatto una regressione, quanto piuttosto un riavvolgimento necessario che permette la progressione promossa dall'argentino; è una modalità di emendazione della realtà, un'operazione che intende restituire lucidità a quello sguardo sul mondo ormai offuscato dalla lente della ragione. Non a caso abbiamo citato i lavori di Claude Lévy-Strauss attribuendo a Cortázar il ruolo di mediatore tra le posizioni del francese, di Lévy-Bruhl e di Malinowski. Nei primi saggi teorici si assiste a un affiancamento del poeta alla figura dello sciamano, dello stregone capace di stirare il tempo e lanciare la palla fuori dal perimetro delle forme fisse della realtà. Egli è il detentore di un sapere antico, intuitivo, dove è la metafora e non la consequenzialità logica a comandare: «*El cervo es como un viento oscuro*». Vedremo ora come questa visione, nel racconto, non si perda; e vedremo come Cortázar cercherà di condurla oltre attingendo al dibattito filosofico del tempo. Sì, nonostante nei primi saggi il poeta-sciamano fosse di fatto figura antitetica a quella del filosofo – filosofo aristotelico o positivista o hegeliano, per dirla tutta –, è anche e soprattutto alla filosofia che l'autore guarda per la costruzione del suo pensiero e per attribuirgli una certa solidità teoretica. Operazione che rimane naturalmente funzionale a una ricaduta concreta del suo pensiero (e del suo progetto) sul mondo. Bisogna costruire una mappa coerente in cui inserire tempo, metafora e intuizione.

Il binomio di tempo e racconto, di tempo nel racconto, non può non richiamare alla mente una celebre opera del filosofo francese Paul Ricoeur, coevo di Cortázar. *Tempo e racconto*²²⁴ è un testo che presenta un gemello, *La metafora viva*²²⁵, di qualche tempo precedente. Quest'ultimo si concentra maggiormente sulla teoria dei tropi e sulla teoria dei generi letterari, mentre il primo ritorna sugli effetti di senso prodotti dalla metafora, intesa come vero e proprio fenomeno di innovazione semantica²²⁶. Da prospettive differenti, entrambi convergono su questo punto focale. Già nella Premessa a *Tempo e racconto*, Ricoeur analizza nel dettaglio entrambi i casi:

Nel caso della metafora, l'innovazione consiste nella produzione di una nuova pertinenza semantica mediante una attribuzione impertinente [...]. La metafora resta viva fino a quando noi percepiamo, attraverso la nuova pertinenza semantica – e in un certo senso nel suo spessore – la resistenza dei termini nel loro uso abituale e quindi le loro incompatibilità a livello di una interpretazione letterale della frase.²²⁷

Sottopone il racconto, invece, a una riflessione diversa:

Con il racconto, l'innovazione semantica consiste nell'invenzione di un intrigo che è, a sua volta, lavoro di sintesi: grazie all'intrigo, fini, cause e causalità vengono raccolti entro l'unità temporale di una azione totale e

²²⁴ P. RICOEUR, *Tempo e racconto*, Milano, 3 voll., Milano, Jaca Book, 1986. Il titolo francese originale è *Temps et récit*.

²²⁵ ID., *La metafora viva*, Milano, Jaca Book, 1986. Il titolo francese originale è *Le métaphore vive*.

²²⁶ Cfr. ID., Premessa a *Tempo e racconto*, cit., vol. I, Milano, Jaca Book, 1986, p. 7.

²²⁷ *Ibid.*

completa. È questa *sintesi dell'eterogeneo* che avvicina racconto e metafora.²²⁸

Questo binomio ci è di grande utilità. Guardata in prospettiva, questa distinzione operata da Ricoeur sembra rispecchiare perfettamente il lavoro di innovazione cortazariano, fornendo quasi una scansione precisa degli strumenti adoperati in alcune delle fasi della sua produzione. Come sappiamo, Cortázar mosse i primi passi in letteratura cimentandosi con la poesia. Avrebbe desiderato essere unicamente poeta, cose che non accadde, ma non dispense mai il desiderio di cimentarsi col verso, preferendo dedicare a questa passione un posto più intimo, non pubblico. Nonostante questo, abbiamo potuto vedere come sia proprio nella saggistica critica di quel periodo – parallela a *Presencia* – che l'argentino abilita la metafora quale strumento d'eccellenza dell'Uomo nuovo, del letterato-poeta-sciamano, la cui intuizione metaforica costituisce – declinata a livello letterario – un'operazione di innovazione semantica. Non solo: sappiamo che, nel caso del progetto di Cortázar, quest'innovazione del linguaggio dovrebbe portare a un'innovazione dello sguardo sul mondo, *dunque* del mondo. Il passo ricoeuriano sul racconto, invece, ricalca involontariamente alla perfezione le considerazioni di Cortázar in ambito narrativo. L'intrigo parla del tema, della trama, ma è quell'«unità temporale di una azione totale e completa»²²⁹ a richiamare il concetto di tensione, della conclusione in una forma sferica e compatta di un buon *cuento*. Resta il fatto che questi due poli presi insieme restituiscono un quadro fedele di una parte fondamentale e originale del lavoro dell'argentino. Le fonti non permettono qui di capire se Cortázar si sia accodato agli studi

²²⁸ *Ibid.*

²²⁹ *Ibid.*

di Paul Ricoeur o se ne sia stato anticipatore (anche se di poco); resta il fatto che le parole del filosofo francese forniscono, tramite un'analisi proficua e ficcante, un'immagine sintetica ed efficace dell'originalità cortazariana in ambito poetico e narrativo: «da un lato la *metafora viva*, cioè una nuova pertinenza nella predicazione, dall'altro un intrigo *simulato*, cioè una nuova congruenza nella connessione degli accadimenti»²³⁰.

In *La metafora viva* Ricoeur si era espresso in termini di referenza metaforica, e quindi non solo di senso metaforico, per poter definire la capacità di questo strumento d'innovazione semantica di descrivere una realtà altrimenti inaccessibile alla descrizione diretta. Lo strumento perfetto per una narrativa – guardiamo al racconto fantastico – che, oltre ai fatti, tenti di decriptare l'invisibile, l'altro lato delle cose, la faccia nascosta di una realtà così ben più scontornata e dilatata. Ricoeur specifica che la funzione dell'intrigo simulato è quella di fornire una nuova descrizione di una nostra esperienza temporale confusa; la metafora metterebbe ordine e fungerebbe da meccanismo di sblocco delle 'aporie' della speculazione filosofica, vicoli ciechi soprattutto temporali²³¹. Come ben chiarisce Francesca Brezzi, è su questo crinale che si gioca uno dei meriti di Ricoeur,

²³⁰ *Ibid.* In merito alle tempistiche delle ricerche dei due autori che qui confrontiamo, abbiamo preferito mantenere una certa cautela. Le date pendono naturalmente a favore di Cortázar, ossia: le operazioni da lui compiute in ambito narrativo e saggistico sono di gran lunga precedenti alla pubblicazione dei tre volumi di *Tempo e racconto*, la cui prima apparizione è datata 1983. Non ci è concesso di mappare, tuttavia, il corso degli studi preparatori dell'opera da parte di Ricoeur e, in mancanza di dichiarazioni specifiche di Cortázar in merito a una potenziale influenza del francese sui suoi lavori, abbiamo preferito non esprimerci in maniera netta su tempistiche e meriti. Resta comunque il fatto che, con le date che disponiamo, l'argentino sembra applicare molte delle considerazioni di *Tempo e racconto* molti anni prima della sua stesura e pubblicazione. Inoltre, non ci risulta che, in quegli anni, Cortázar seguisse il lavoro di Ricoeur, sebbene (da un certo punto in poi) ne fosse a conoscenza per via della frequentazione degli ambienti intellettuali francesi. Molto delle operazioni compiute da Cortázar nei racconti sembrano piuttosto una rielaborazione personale, originale, geniale e pionieristica degli studi bergsoniani in chiave letteraria. L'argentino – nonostante le assonanze con l'autore di *Io come un altro* – attinse direttamente alla fonte.

²³¹ Cfr. *ivi*, p. 10.

ossia aver dapprima delineato e separato i confini tra le specificità della speculazione filosofica e di quella poetica/metaforica, e successivamente di aver reso la metafora cerniera privilegiata tra questi due lembi. Dunque, lo stesso Ricoeur – come il Cortázar dei primi saggi – riconoscere il differente campo d’azione del pensiero filosofico e di quello poetico, e a sua volta rende la metafora strumento di sutura tra queste due regioni non comunicanti.

La metafora viva e Tempo e racconto sono due opere importanti, che ben evidenziano – ciascuno a proprio modo – il ruolo del pensiero intuitivo, sia nei fatti, nei processi e meccanismi interni al pensiero e alla pagina scritta, sia nelle potenzialità totali di questa funzione. Riprendendo gli studi di Berthold Ullman, che rubricava la metafora tra i mutamenti di senso sullo sfondo di una semantica descrittiva, Ricoeur parla proprio di questa innovazione, di questa traslazione e apertura, nei termini di un’autentica invenzione creatrice²³². Invenzione la cui «penetrazione sociale potrà essere lenta», ma la cui «innovazione è sempre immediata»²³³. L’impatto extra-letterario è qui ben evidente. Vediamo che l’apertura di cui Cortázar parlava relativamente al romanzo e – come visto – al racconto si sostanzia di un utilizzo teorico dello strumento metaforico. Il *cuento fantástico*²³⁴, dunque, sembra sempre più la declinazione narrativa di quell’atteggiamento

²³² Cfr. ID., *La metafora viva*, Milano, Jaca Book, p. 1986, pp. 154-155.

²³³ *Ivi*, p. 155.

²³⁴ Dice Ricoeur, a proposito della *fiction*, in un passo di *La metafora viva*: «Tra i “tropi impropriamente detti” – vale a dire le “figure d’espressione” che “riguardano la particolare maniera d’espressione della proporzione” (p. 109) – la *finzione* presenta una stretta parentela con la metafora: dai in prestito ad un pensiero, “per renderlo più sensibile (o più vivace)”, “i tratti, colori di un altro pensiero” (*ibid.*), non è esattamente come presentare un’idea sotto il segno di un’altra più incisiva o più nota?». ID., *La metafora viva*, cit., p. 82. In questo passaggio Ricoeur riporta e analizza le affermazioni di N. Goodman. Cfr. N. GOODMAN, *The languages of Art*, The Bobbs-Merrill Co., 1968 (tr. it. *I linguaggi dell’arte*, Il Saggiatore, Milano, 1976).

mitico-primitivo che il poeta-sciamano riportava in auge nel verso. Esso costituisce, nell'alfabeto di Cortázar, anche attributo imprescindibile dell'Uomo nuovo, uomo concreto, in carne ed ossa, capace di guardare alla realtà in modo elastico, dilatato, con un tempo stirato e soggettivo, con un pensiero intuitivo e capace di un linguaggio aperto, rinnovato.

Ricoeur introduce il concetto di polisemia, e seguirlo nel dettaglio ci porterebbe di molto fuori strada rispetto al nostro obiettivo. Un aspetto, tuttavia, risulta fondamentale. Secondo il filosofo francese, polisemia è sinonimo di apertura nella struttura della parola, quest'ultima intesa come «ciò che ha più sensi e che può acquisirne di nuovi»²³⁵. Essendoci per ogni senso più parole e per ogni parola più sensi, vediamo come un singolo enunciato possa mostrare un'apertura, una complessità che finisca per conferire a un testo un'espansione, come se si fosse dinanzi a una parete con un grande numero di finestre che affacciano su molteplici mondi. Ora, per descrivere questo passaggio, Ricoeur si serve dei contributi di Léonce Roudet, secondo cui «se l'associazione corrente tra un dato senso e una data parola viene meno, l'idea cerca di esprimersi in un'altra parola associata alla prima, sia per somiglianza, sia per contiguità; abbiamo allora la metafora e la metonimia»²³⁶. È in questo gioco di slittamenti e sovrapposizioni semantiche che, per la prima volta, viene fuori il nome di Henri Bergson. Il premio Nobel per la letteratura aveva espresso un concetto simile nel suo *Essai sur l'effort intellectuel*; ma non è qui il singolo saggio a interessare, quanto piuttosto l'intero

²³⁵ *Ivi*, pp. 154-155.

²³⁶ *Ivi*, p. 157. Sebbene riporti il pensiero di Roudet, le parole sono di Ricoeur.

pensiero di Bergson quale minimo comun denominatore – in quanto voce dominante dell'epoca²³⁷ – del dibattito su tempo, spazio, interiorità, soggettività e racconto.

Se con Paul Ricoeur le assonanze sono forti – entrambi scrivevano negli stessi anni –, è Bergson l'autore con cui implicitamente Cortázar si confronta in modo più serrato. Del resto, come abbiamo visto, era uno degli autori con cui lo stesso Ricoeur dialogava; dunque la rete di rimandi reciproci si fa sempre più fitta. Moltissimi sono i punti di contatto con l'argentino, e molti i passi dell'opera del Nobel francese che paiono scritti proprio dalla mano dell'autore di *Bestiario*. Si legga, ad esempio, uno stralcio di *Storia dell'idea di tempo*:

Mi direte: ma ciò è possibile? Sarà possibile se si può dimostrare che gli esseri e le cose sono molto meno esteriori gli uni alle altre di quanto sembri. Se io sono assolutamente distinto dall'oggetto che percepisco, assolutamente distinto da questa o quella persona, assolutamente distinto da un certo oggetto metafisico che voglio studiare, è evidente che non ne avrò mai l'intuizione, ma ancor meno un concetto. Se riesco a conoscerlo, in qualche modo, è perché non sono del tutto esterno a esso; è che la reciproca esteriorità delle cose e degli esseri è già un apparire in qualche modo di una personalità artificiale, qualcosa di necessario alla vita; non del pensiero, e forse noi possiamo trascendere tale egoismo a condizione di compiere uno sforzo del tutto diverso dal pensare abituale, perché il pensare abituale è tutto il contrario: consiste nell'andare dai concetti alle cose.

[...]

²³⁷ Naturalmente, la generazione di Paul Ricoeur non fu coeva della generazione di Bergson. Parlo qui di epoca come lasso temporale in cui il dibattito sul tempo era ancora vivace e l'influenza degli studi bergsoniani estremamente presente.

All'inizio, per mezzo di questo metodo, non riusciamo mai ad abbracciare la cosa in se stessa; poi ci contendere sempre a vicenda, perché potremmo dire: è questo o quello che va meglio. È vero che questa è ciò vi è di più facile da verificare. Ma il procedimento di cui noi parliamo richiede uno sforzo estremamente penoso, che chiamerò sforzo di dilatazione intellettuale. Occorre, pur restando se stessi – non si può fare altrimenti –, diventare più che se stessi. Bisogna uscire da sé, dilatarsi, riuscire a far entrare in sé altre cose, cosa che sarebbe impossibile, se non si fosse uniti in qualche modo con la ragione delle cose. E allora questo modo di pensare è l'inverso della precedente. Non andiamo dai concetti alle cose, ma dalle cose al concetto. Proviamo a porci subito dentro la cosa, e poi, una volta che vi siamo, possiamo ridiscendere verso i diversi concetti; e vediamo molto bene come e perché questi si applicano alla cosa e come essi non vi si applicano.²³⁸

L'interesse di Bergson per la filosofia non si arrestava ai confini tradizionali di essa, bensì intendeva guardare alla psicologia, nel tentativo di una comprensione profonda della dimensione interiore dell'uomo e dei suoi vissuti di coscienza. Un occhio di riguardo viene riservato alla dimensione interrelazionale – che Sartre erediterà e approfondirà ulteriormente –, dove il contatto tra due coscienze si traduce in uno scambio profondissimo, quasi di due abissi che si guardino reciprocamente all'interno. Qui, la descrizione bergsoniana richiama alla memoria le riflessioni che Cortázar compie in ambito poetico tramite l'analisi dell'opera di Keats, lo svuotamento dell'urna greca, l'immedesimazione del poeta col volo del passero. Con ciò non intendo naturalmente sostenere che Cortázar guardasse a Bergson in quella fase della sua produzione, ma, al

²³⁸ H. BERGSON, *Storia dell'idea di tempo*, Milano, Mimesis, 2019, pp. 76-77.

fine di introdurre altri punti di contatto effettivi tra i due pensatori, trovo fondamentale evidenziare questa condivisione di fondo di prospettive, di atmosfere, di sguardi e quindi di interessi. Una vicinanza che arriva a far combaciare vertiginosamente gli assi principali della teoresi e della poetica dei due.

Oltre a questa compenetrazione tra soggetto e oggetto, così ben descritta da Bergson e così cara al Cortázar dei primi saggi critici sulla poesia, vi è anche e soprattutto una condivisione di fondo della questione collaterale (ma nient'affatto secondaria) del pensiero intuitivo. Il filosofo francese rileva malattia e limite del pensiero razionale occidentale: l'egoismo auto-referenziale e autarchico di un uomo che si muove come Asterione nella sua casa labirintica²³⁹. Tale atteggiamento impedisce di fatto l'autenticità e la profondità dello scambio di cui aveva parlato pocanzi; invita dunque l'uomo contemporanea a compiere uno sforzo di «dilatazione intellettuale» che gli permetta di trascendere se stesso e aprirsi al mondo. Vediamo come persino i tempi utilizzati da entrambi appartengono al campo semantico dell'apertura e della dilatazione. Lo sforzo consigliato tutela i soggetti da una costrizione del reale sotto la dittatura delle proprie categorie concettuali, dei propri giudizi e pregiudizi, ancor più grave se a venire guastata è la complessa e delicata interiorità di un altro soggetto non-cosificabile; sforzo che consenta di anteporre lo sguardo alla conclusione frettolosa, e che getti dunque le basi di

²³⁹ Interessante, per sconfinare nei domini della psicologia, rilevare come anche per la psicanalisi junghiana si possa saltare fuori dai labirinti del pensiero razionale soltanto con un salto immaginativo, con un salto intuitivo. Questo è stato recentemente confermato dalle scoperte delle neuro-fisiologia, che distingue diverse onde cerebrali tra cui le beta, che governano il pensiero logico e che si trovano in eccesso nei disturbi nevrotici, e le onde delta e gamma, che governano l'immaginazione e che possono intervenire sulla memoria inconscia. Vedi J. DISPENZA, *Cambia l'abitudine di essere te stesso. La fisica quantistica nella vita quotidiana*, Rimini, MyLife, 2012.

una comprensione profonda, effettiva e ponderata, dove per ponderata intendo solo successivamente filtrata attraverso le categorie dell'intelletto.

Pertanto, tale modo di procedere – e io credo che sia il modo in cui si procede consciamente o inconsciamente in filosofia, lo chiamiamo “ricorso all'intuizione” – è qualcosa che non è pensiero concettuale, poiché i concetti li troviamo sul percorso.²⁴⁰

Secondo le categorie utilizzate da Cortázar nei primi saggi, se il poeta-sciamano si pone agli antipodi del filosofo, Bergson resterebbe escluso dal progetto dell'uomo nuovo. Ma anche qui la contrapposizione, presa nella sua nettezza, rileva la sua inefficacia. Quest'ultimo passo ci mostra come l'impostazione del progetto di Bergson in filosofia e di Cortázar in letteratura fossero pressoché identici. I due autori riabilitavano il pensiero concettuale, ciascuno nel proprio dominio di pertinenza. Cortázar, naturalmente, quando pensa al filosofo in antitesi al poeta-sciamano pensa agli impianti filosofici di matrice razionalistica, ad Aristotele, a Hume, agli Illuministi, a Descartes, a Hegel. Anche l'idealismo platonico, in quanto impregnato di idee e concetti, gli risulta indigesto. In psicologia, ad esempio, è senz'altro più figlio di Carl Gustav Jung e Jacques Lacan, dunque di pensatori di un certo respiro umanistico, che di Sigmund Freud. Bergson è filosofo, sì, ma filosofo dell'interiorità, con un occhio di riguardo per la psicologia del soggetto e i suoi vissuti, con una predilezione per un sistema induttivo oltre che fortemente intuitivo. L'intuizione, in Bergson, arriva in soccorso della ragione per dire l'indicibile, per afferrare ciò che il concetto non può categorizzare, né il linguaggio

²⁴⁰ H. BERGSON, *Storia dell'idea di tempo*, cit., p. 78.

verbalizzare. E qual è l'esperienza soggettiva che l'intelletto non può afferrare? Così dirà agli studenti del suo corso poi divenuto il volume dal titolo *Storia dell'idea di tempo*:

La conclusione è questa: se vi è qualcosa che non possa esprimersi mediante concetti, se vi è qualcosa di refrattario a ogni tipo di rappresentazione simbolica, questo è proprio l'oggetto del quale parleremo quest'anno. È il *tempo*, la durata, di cui esamineremo le differenti teorie.²⁴¹

Queste le parole rivolte agli studenti del Collège de France del semestre 1903-1904, studenti che non potevano non aver letto la celebre opera del filosofo del 1889 dal titolo *Saggio sui dati immediati della coscienza*. Il secondo saggio, contenuto all'interno del libro, "Sulla molteplicità degli stati di coscienza. L'idea di durata", va in questa direzione; ed è molto chiaro. Bergson utilizza come esempio i sentimenti, intesi come stati di coscienza, come vissuti interiori, e si chiede che ne sarebbe di questi ultimi se li si inchiodasse su un quadrante cartesiano, fissati ad esso da una coordinata spaziale e una coordinata temporale. Si avrebbe l'impressione – dice Bergson – di possederli, di poterli comprendere, ma ne si perderebbe colore e animazione, poiché lo sviluppo del sentimento è questione di durata, dunque di momenti che si compenetrano. I singoli momenti isolabili su ascisse e ordinate risultano stati inerti, che soffrono della perdita della vitalità effettiva dovuta alla loro concettualizzazione, alla loro separazione dal flusso, dal processo²⁴². Dunque, Bergson ci dice che l'interiorità del soggetto è esperienza interna, viva, dinamica, e ogni filosofia o poesia che intenda descrivere l'uomo e i suoi vissuti nella

²⁴¹ *Ibid.* Corsivo mio.

²⁴² Cfr. ID., *Saggio sui dati immediati della coscienza*, Milano, Raffaello Cortina, 2002, p. 86.

loro autenticità deve tenere conto di questa continuità ininterrotta di attimi che si compenetrano. Il pensiero razionale, con la sua tendenza a catalogare, dividere, separare, «postula la spazialità, prima ancora che la temporalità»²⁴³, e ciò gli è necessario (oltre che costitutivo) per scorporare e analizzare nel dettaglio. Pena – e naturalmente Cortázar non può non condividere – la perdita degli aspetti qualitativi, mutevoli e vitali della vita soggettiva. Di questo deve occuparsi anche lo scrittore di racconti, sia realista o di finzione, pena la perdita di efficacia nella resa narrativa. Questo è ancora più vero per il genere fantastico, poiché l'assurdità di alcune situazioni può in verità acquisire una connotazione meno estrema se letta in controluce a queste considerazioni sui vissuti soggettivi. La follia di Johnny, ad esempio, si attenua di molto se letta alla luce di queste categorie filosofiche, e gran parte dell'opera di Cortázar acquisisce lo spessore e la concretezza che si prefigge proprio se lette in questa direzione: l'uomo nuovo prospettato in queste pagine, sotto la pelle dell'opera letteraria, è uomo che ha riguadagnato questa visione del mondo, una visione attiva, piena, immerso nel flusso dei suoi stati interiori e lontano da una tassonomia logico-razionalistica.

La vita è un insieme di di vissuti interiori che si compenetrano, e come tali immersi in quel flusso temporale continuo che Bergson ci descrive col termine di *durée*. Se si decide di analizzarli, di concettualizzarli, si deve operare una frammentazione di questo tempo interno soggettivo e assegnare a ogni momento una coordinata spaziale e una temporale. La sola coordinata temporale sarebbe insufficiente: è necessaria una conversione del tempo in spazio. Il tempo 'istantaneizzato' è tempo spazializzato. Ma, come conclude Adriano Pessina, «il vissuto umano, la durata, potrà quindi manifestarsi

²⁴³ A. PESSINA, *Bergson*, Bari, Laterza, 2003, p. 10.

non attraverso un atto intellettuale (come tale spazializzante), ma grazie ad un'intuizione»²⁴⁴.

Perché questo dovrebbe essere importante ai fini della comprensione delle operazioni di Cortázar in materia narrativa? Abbiamo notato come le prospettive filosofiche e letterarie adottate dall'argentino in ambito poetico si ritrovino, con le proprie peculiarità, anche nel suo lavoro di *cuentista*. All'intuizione e allo strumento della metafora si aggiunge qui lo strumento del tempo, categoria fondamentale per comprendere l'uomo e i suoi vissuti e per poterli descrivere – in chiave realista o fantastica, dilatata – all'interno di un racconto breve. Nel genere fantastico, ciò è ancora più rilevante, dal momento che certi 'salti' di solito rubricati come stranezze in realtà parlano di possibili stati alterati di coscienza. Curioso che per stato alterato di coscienza si intenda qui una visione intuitiva, metaforica del mondo, dunque non razionale, non strettamente logica, calata invece nella durata dei vissuti soggettivi di coscienza, che sono vissuti temporali. Cortázar gioca con queste innovazioni, le introduce per introdurre l'avvento di un uomo diverso, di un Oltreuomo capace di guardare il mondo con gli occhi del poeta-sciamano, capace di capire l'altro, di lasciarlo entrare in sé, di comprenderlo

²⁴⁴ *Ivi*, p. 12. La letteratura su Bergson è, come si sa, davvero ricca. In merito agli studi sul tempo soggettivo restano davvero interessanti le ricerche interdisciplinari degli ultimi dieci anni. Come il capitolo "L'immagine spazializzata del tempo", contenuto in M. AMATI, *Tempo e racconto nei processi creativi. Strategie narrative per l'architettura*, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 21-38, che applica le riflessioni bergsoniane all'architettura, o "A intuição em Bergson: pedagogia da duração", in R. C. MAGALHÃES TORREÃS, *Nas asas da borboleta. Filosofia de Bergson e educação*, SciELO – EDUFBA, 2012, pp. 211-228, che ne valuta l'impatto in ambito educativo. Tra i lavori più recenti che toccano le singole questioni temporali, senza intersezioni con altre discipline, segnaliamo invece L. A. CIFUENTES QUIÑÓNEZ, *El cuerpo duradero: estudio filosófico sobre los vínculos de Nietzsche y Bergson*, Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2019, con particolare riferimento al capitolo "Duración, esfuerzo y tensión", pp. 351-478.

trascendendo se stesso. Del resto, era pur sempre figlio adottivo della poetica di John Keats.

El perseguidor è un racconto importante, dunque, per diversi motivi. È un testo di raccordo nell'opera di Cortázar, un testo che apre porte su altre stanze del pensiero e del mondo letterario dell'autore. Non soltanto perché introduce prepotentemente la questione del tempo, tempo debitore del pensiero di Bergson e vicino alle posizioni di Ricoeur; il tempo soggettivo è inserito all'interno di un contesto ben più ampio e ben più significativo per la crescita dell'argentino come scrittore e come uomo. Facciamo un poco di chiarezza.

Durante le lezioni di Berkeley Cortázar aveva scansionato la sua opera in tre fasi. La storia di Johnny Carter rientrava – a detta dell'autore – nella seconda tappa, quella esistenziale, successiva al momento estetico. Non ancora una tappa di impegno civile, eppure – come ben evidenzia Jaime Péris Blanes – una tappa già ben inscritta nel solco di una presa di posizione anche politica e sociale²⁴⁵. *El Perseguidor* è il primo racconto in cui, rispetto ai *cuentos* precedenti, muta l'obiettivo di Cortázar: non più dunque una costellazione di personaggi a servizio della storia, della trama fantastica, bensì piuttosto il contrario, meccanismi narrativi d'avanguardia al servizio di un personaggio concreto, di un uomo. Johnny Carter non è solo uno strumento nelle mani dell'autore, ma il paladino di una nuova soggettività al servizio dell'umanità. Tra le caratteristiche di questa nuova soggettività rientra anche la diversa cognizione del tempo, di un tempo dilatato, prolungato, che mantenga la vitalità dei vissuti di coscienza senza inchiodare questi ultimi all'impoverimento dell'attimo formato da una coordinata spaziale e una coordinata

²⁴⁵ Cfr. J. PÉRIS BLANES, *El perseguidor*, de Julio Cortázar, entre la figuración de la vanguardia y la emergencia de una nueva subjetividad, in «Revista de Crítica Literaria Latinoamericana», año 37, n. 74 (2011), p. 72.

temporale precise. Quest'uomo nuovo somiglia in parte a quello auspicato da Ernesto Che Guevara nel 1965, nel suo famoso articolo dal titolo *El socialismo y el hombre en Cuba*²⁴⁶. Questa figura viene presentata come «superador de las formas de subjetividad que la sociedad burguesa había institucionalizado»²⁴⁷. È bene tenere presente, però, che il concetto cortazariano di *homo novus* è di molto anteriore a quello guevariano e per molti aspetti differente, poiché lo scrittore si spese in una proposta umana e civile ben più vicina – nonostante le indiscutibile simpatia che nutriva per la *cuestión cubana* e al suo eroe – alla cosiddetta ‘Nueva Izquierda’ e alle teorie della Scuola di Francoforte, specialmente con le posizioni dei Herbert Marcuse²⁴⁸.

Ma non è soltanto questo. Alla domanda della studentessa di Berkeley su quale fosse il racconto da lui più amato, Cortázar scomodò proprio la vicenda di Johnny Carter, adducendo la motivazione di un proprio allineamento esistenziale effettivo con le ricerche del sassofonista: «[...] in un certo senso, ciò che il personaggio de “Il persecutore” cerca nel racconto, io lo stavo cercando nella vita». E aggiunge: «De ahí que casi inmediatamente después escribí Rayuela, donde traté de ir hasta el fondo en ese tipo de búsqueda»²⁴⁹. *El perseguidor* è un punto di svolta, un giro di boa nell'opera di Cortázar, ma allo stesso tempo un punto di raccordo e continuazione tra quanto introdotto nei tempi

²⁴⁶ E. GUEVARA, *El socialismo y el hombre en Cuba*, La Habana, Editora Política, 1988.

²⁴⁷ J. PÉRIS BLANES, *El perseguidor*, de Julio Cortázar, entre la figuración de la vanguardia y la emergencia de una nueva subjetividad, cit., p. 73.

²⁴⁸ Cfr. *ibid.* A tal proposito, per approfondire il tema, rimandiamo al testo di HERNÁN VIDAL, *Julio Cortázar y la Nueva Izquierda*, in «Ideologies and Literature», n. 7 (1978), p. 45-67. Il Marcuse a cui guardava Cortázar non poteva essere quello del celebre testo *One-Dimensional Man*, che avrebbe visto le stampe nel 1964; si parla piuttosto del Marcuse di *Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry into Freud*, del 1955.

²⁴⁹ J. CORTÁZAR, *Clases de literatura*, cit., p. 88 [«È per quello che quasi subito dopo ho scritto *Rayuela*, in cui ho cercato di andare sino in fondo a quel tipo di ricerca». ID., *Lezioni di letteratura*, cit., p. 58].

di *Presencia* e di *Imagen de John Keats* e gli sviluppi romanzeschi di *Rayuela*. È il luogo dell'introduzione di una nuova soggettività, già abbozzata nel ritorno al pensiero simbolico-mitico del poeta-sciamano ed espansa dalle considerazioni di un Morelli o di un Oliveira ne *Il gioco del mondo*. Questo nuovo soggetto è impregnato di umanità, di vita, di concretezza, ma è al contempo capace di una visione più ampia, che ricomprenda e tenga uniti reale e fantastico, tempo cronologico e tempo soggettivo; che prende il miracolo per possibile, l'eccezione per regola aggiuntiva di una realtà maggiormente estesa; metaforico, simbolico, incline al pensiero intuitivo, pensiero che tiene insieme cose lontane e che attribuisce al linguaggio un senso nuovo e più vasto, guardando la realtà con gli occhi di questa nuova nomenclatura capace di nominare più fenomeni e di nominarli con maggior precisione; propenso a una lettura aperta degli eventi, e non a una tassonomia volta a catalogare impoverendo. Qui, dunque, l'importanza di un racconto come *El perseguidor*, che rivela il progetto del suo autore e la sua grandezza.

Dunque, il racconto di Johnny Carter rivela il gioco del suo autore, mettendo il lettore di fronte all'incapacità di distinguere in Cortázar il progetto letterario dal progetto civile e sociale. Perché, di fatto, indistinguibili, in quanto pensati come uniti. Da un lato, lo scrittore utilizza le sue innovazioni teoriche – frutto di un confronto serrato con l'ontologia e con la fenomenologia – sul piano della letteratura; dall'altro, si serve del suo personaggio per portare nel mondo, per mezzo del testo, la sua nuova idea di umanità. I piani sono intrecciati. L'innovazione letteraria rischiarla la vita, e la vita arricchisce la pagina. Il testo è documento di un progetto concreto, e non solo un esercizio di stile, come poteva essere l'opera di quegli scrittori dell'OULIPO (Raymond Queneau e Georges Perec su tutti) che Cortázar aveva letto e apprezzato durante i primi anni parigini. Il tempo soggettivo non è solo la follia di Johnny, ma anche l'auspicio dell'autore verso l'uomo

moderno. Le strutture letterarie sono funzionali a un nuovo sguardo sul mondo: Cortázar è Johnny Carter, è Morelli, e si augura un domani pieno di Johnny Carter e di Morelli:

Si la revolución política implicaba creación de nuevas lógicas sociales, la literatura debía corresponder con la creación de nuevas formas estéticas que desencaran a las antiguas concepciones del arte y la literatura, herederas del mundo burgués en el que habían nacido.²⁵⁰

Le forme estetiche sono proprio nuove forme letterarie capaci di penetrare il tessuto del reale ben più a fondo del realismo:

[...] la experimentación con la formas literarias no suponía un alejamiento de la realidad, sino unicamente de sus representaciones convencionales; por el contrario, las poéticas exploratorias permitirían aludir a regiones de lo real y de la experiencia que las estéticas realistas no alcanzarían nunca.²⁵¹

Il piano di lavoro di Cortázar è fatto di intersezioni di dimensioni differenti, e presenta una ramificazione ancora più complessa. Cerchiamo ora di mappare alcuni territori ‘altri’, fondamentali per comprendere la complessità del progetto dell’argentino – progetto letterario, civile, umano, sociale, esistenziale.

²⁵⁰ J. PÉRIS BLANES, *El perseguidor*, de Julio Cortázar, entre la figuración de la vanguardia y la emergencia de una nueva subjetividad, cit., p. 75.

²⁵¹ *Ibid.*

2.7 Letteratura e scienza: Cortázar lettore di Bergson lettore di Riemann ed Einstein

Una studentessa americana curiosa rivolse a Cortázar, in riferimento a quanto riportato dai personaggi del suo romanzo più celebre, una domanda estremamente interessante:

ALUMNA: En *Rayuela* hay una pequeña frase en que en el Club hablan sobre la importancia del principio de incertidumbre de Heisenberg en la literatura. Me gustaría saber cuál es la importancia, y si usted ha tomado de ese principio la noción del cambio del tiempo.²⁵²

È bene rilevare i numerosi riferimenti interni al quesito che, legati assieme, costituiscono per noi materiale incandescente su cui lavorare.

Innanzitutto, la studentessa ha in mente *Rayuela*, dunque un romanzo, e un romanzo successivo – in termini cronologici – a quanto abbiamo analizzato finora sul piano della produzione narrativa. Possiamo compiere un'induzione frettolosa, ma – come vedremo – non fallace: *Rayuela* è in linea con le ricerche teoriche e letterarie dell'opera partorita fino al momento della sua stesura, e dunque, al fine di comprendere a pieno *Il gioco del mondo*, è raccomandabile (se non fondamentale) conoscere gli sviluppi precedenti, le posizioni, le riflessioni. Non a caso, la studentessa parla della questione del tempo, che abbiamo visto essere tema centrale sia della poetica sia della narrativa

²⁵² J. CORTÁZAR, *Clases de literatura*, cit., p. 67 [«In *Rayuela* c'è una frase in cui nel Club parlano dell'importanza del principio di incertezza di Heisenberg in letteratura. Mi piacerebbe sapere qual è questa importanza e se lei ha preso da questo principio la nozione di cambiamento del tempo». ID., *Lezioni di letteratura*, cit., p. 44].

cortazariana. Il passaggio ulteriore che viene introdotto è il riferimento a Werner K. Heisenberg, che fu un grande fisico tedesco del Novecento, noto specialmente per la formulazione – in ambito di fisica moderna – del ‘principio d’indeterminazione’. Secondo Heisenberg, nella «realità le cui condizioni sono formulate dalla teoria quantistica» (siamo dunque giù pienamente all’interno della fisica del Novecento e delle sue scoperte rivoluzionarie), «le leggi naturali non conducono quindi a una determinazione di ciò che accade nello spazio e nel tempo»²⁵³. Conosciamo, di questa teoria, anche la sua altrettanto celebre applicazione nella fisica subatomica ad opera di Niels Bohr: all’interno della nube atomica, la posizione dell’elettrone attorno al nucleo non è esattamente localizzabile se non con un margine di incertezza – per semplificare, naturalmente. Curioso che la studentessa ne rilevi la portata in *Rayuela*, e curioso che Cortázar richiami un principio della fisica quantistica all’interno della sua opera letteraria. Così risponde alla ragazza:

[...] De modo que me pareció que este principio de incertidumbre (el hecho de que un físico puede afirmar que hay cosas que no son absolutamente así, que pueden ser de otra manera y que científicamente no hay manera de calcularlas o medirlas y son perfectamente válidas, perfectamente operantes) me parece que es estimulante para la literatura porque siempre los hombres llamados de letras (muy cómica esa expresión: hombres de letras, la sopa de letras...) durante mucho tiempo hemos tenido cierto complejo de inferioridad frente a los científicos. [...] cuando leí lo del principio de incertidumbre de Heisenberg me dije: “¡Diablos, ellos son también como nosotros ¡ También hay un momento de su investigación, de su meditación — justamente la más alta y la

²⁵³ W. HEISENBERG, *Indeterminazione e realtà*, Napoli, Guida, 1991, p. 128.

más ardua — en que de golpe empiezan a perder los pedale y se le mueve el piso porque ya no hay certidumbre, lo único que vale es el principio de incertidumbre!”²⁵⁴

Nel capitolo sull’opera poetica abbiamo potuto constatare come l’introduzione del pensiero intuitivo abbia di fatto un’incidenza temporale sulla realtà e sul mondo di leggerla da parte del soggetto. Un modo – se vogliamo – anticonvenzionale, poiché slegato dalla consequenzialità causale, cronologica, e dunque da una nomenclatura logico-razionalistica. Questa era anche la tara di Johnny Carter, considerato folle poiché totalmente inserito in questo flusso soggettivo dei propri vissuti di coscienza e della percezione del tempo *interno* ad essi correlato. La studentessa completa il quadro aggiungendo, alla dimensione filosofica già analizzata in precedenza, la questione scientifica. Come questa rientri effettivamente nella cornice del pensiero di Cortázar, però, non è ancora chiaro, e il chiarimento ci costringe di nuovo ad una peregrinazione nei territori del pensiero filosofico del Novecento.

²⁵⁴ J. CORTÁZAR, *Clases de literatura*, cit., pp. 68-69 [«[...] Cosicché mi è sembrato che questo principio di incertezza (il fatto che un fisico possa affermare che ci sono cose che non sono assolutamente così, che possono essere in un altro modo e che scientificamente non c’è modo di calcolarle e di misurarle ma sono perfettamente valide, perfettamente operanti) mi sembra molto stimolante per la letteratura, perché da sempre noi uomini di lettere [...] per un bel po’ di tempo abbiamo avuto un certo complesso di inferiorità di fronte agli scienziati [...]. [...] Quando ho letto del principio di incertezza di Heisenberg mi sono detto: «Caspita, ma allora sono come noi! Anche loro a un certo punto della loro ricerca – naturalmente quella più alta, la più ardua – del loro meditare, iniziarono di colpo a perdere i pedali e sentono che la terra si muove sotto i piedi perché non c’è più certezza, l’unica cosa valida è il principio di incertezza!». ID., *Lezioni di letteratura*, cit., pp. 44-45]. Sul principio d’incertezza nei racconti di Cortázar ricordiamo: J. L. VENEGAS, *El “Principio de Incertidumbre” de Heisenberg y la Narración Intersticial de “Axolotl” de Julio Cortázar*, in «Hispanic Journal», vol. 28, n. 2 (Fall, 2007), pp. 81-95.

Il filosofo francese Gilles Deleuze era un profondo conoscitore del pensiero di Henri Bergson, cui dedicò una raccolta di scritti dal titolo *Il bergsonismo e altri saggi*²⁵⁵. Deleuze alludeva nel titolo, più che a un movimento attorno alle idee del pensatore del Collège de France, all'interesse massiccio che suscitarono le sue opere nel dibattito filosofico europeo di quegli anni. Tra le pagine traspare una certa simpatia per il suo metodo intuitivo, che – dice Deleuze – «non è un sentimento, né un'ispirazione, una simpatia confusa, ma è un metodo elaborato, anzi uno dei metodi più elaborati della filosofia, le sue regole rigorose costituiscono quelle che Bergson chiama la “precisione” in filosofia»²⁵⁶. Lo avevamo riscontrato attraverso il confronto con l'argentino: l'intuizione in filosofia è per Bergson strumento tanto preciso e necessario, al fine di comprendere la totalità dei processi, quanto lo è l'intuizione in poesia e narrativa per Cortázar. Deleuze, però, compie un altro rilievo fondamentale:

È evidente che Bergson, in quanto filosofo, fosse al corrente di problemi generali di Riemann. Il suo interesse per le matematiche basterebbe a farci persuadere di ciò. Ma ad avvalorare quest'ipotesi c'è *Durée et simultanéité* in cui Bergson confronta la sua dottrina con quella della Relatività, che dipende molto da Riemann.²⁵⁷

Ciò che qui ci interessa, per prima cosa, non è saggiare il ruolo di Riemann all'interno della formulazione della teoria einsteiniana, bensì osservare come la 'questione fisica e

²⁵⁵ G. DELEUZE, *Il bergsonismo e altri saggi*, Torino, Einaudi, 2001. Il titolo originale in francese è *Le bergsonisme*.

²⁵⁶ *Ivi*, p. 28.

²⁵⁷ *Ivi*, p. 32.

scientifico' si faccia strada silenziosamente nel tessuto dell'opera cortazariana attraverso una molteplicità di canali. Almeno due, in questo caso: da un lato attraverso un'esperienza di lettura diretta – come ebbe modo di dire alla studentessa in riferimento ad Eisenberg – e, dall'altro, attraverso una lettura mediata da autori-diaframma, come in questo caso Bergson. Potremmo concludere, per questa seconda opzione, che Cortázar attinga anche alla fisica quantistica attraverso la filosofia bergsoniana, e non solo direttamente dai testi. Probabilmente anche in virtù del fatto che l'opera del francese costituisce già un esempio riuscito di ibridazione tra le discipline, di interscambio, di correlazione teorica e di incidenza effettiva. Cortázar, del resto, non intende ergersi a conoscitore di teorie fisiche avanzate, quanto traduttore di queste nel progetto coerente di un'opera letteraria e umana. Torniamo brevemente a Bergson e guardiamo un po' più nello specifico il contenuto della sua filosofia temporale.

Nei paragrafi precedenti dedicati al pensiero del filosofo vincitore dell'ambito Nobel, mi sono concentrato sui punti di contatto col la prospettiva dello scrittore argentino. Non ho mancato di menzionare, nonostante questo, la questione centrale sulla percezione temporale dei vissuti interiori di coscienza, quelli che la fenomenologia di Edmund Husserl ed Edith Stein designerebbe col termine di *Erlebnisse*²⁵⁸; e comunque bene rimarcare con maggior chiarezza alcuni punti fondamentali.

Deleuze, in questo, ci aiuta a rintracciare le suggestioni platoniche di Bergson. Ragionare in termini di presente e passato – questa l'ottima intuizione del Nobel francese – è rischioso, fuorviante, convenzionale e non del tutto corretto. Lo si può fare ragionando in un'ottica sequenziale, di una sequenza di istanti precisi e determinati. Tuttavia, è proprio questo tentativo di chiarezza e determinazione a complicare le cose, poiché ogni

²⁵⁸ Edmund Husserl ne parla ampiamente già all'interno di *Ideen I*.

presente, nel momento in cui è passato, prevedere un presente passato di pochissimo, e a sua volta – nell’atto di pensarlo – muore al presente subito successivo, divenendo passato nel momento stesso in cui è presente e costituendo di fatto il passato di un presente successivo. Dunque, il passato – che Bergson tratta mediante il concetto di *memoire* – coesiste ontologicamente e temporalmente al presente: «passato e presente non designano due momenti successivi, ma due elementi che coesistono, di cui l’uno è il presente, che non smette mai di passare, mentre l’altro è il passato, che non smette mai d’essere e per cui tutti i presenti passano»²⁵⁹. Questa l’intuizione principale di Bergson relativamente al tempo, ma non l’unica.

In un’altra celebre opera dal titolo *Matière et mémoire*, Bergson focalizza la sua attenzione su un altro fenomeno, sempre correlato al pensiero di cui sopra. Egli intende dimostrare come la durata, flusso temporale che nella sua continuità solo può dare ragione dei vissuti interiori di coscienza e lasciarne intatto il carattere vitale senza frammentarlo, prevede in verità una pluralità interna. Questa pluralità radicale di ritmi – così la definisce Deleuze²⁶⁰ – tiene conto delle diverse tensioni, modificazioni, perturbazioni, movimenti elastici che essa può subire nei vissuti singoli di ogni soggetto. Questa specifica fondamentale arriva da Bergson solo successivamente a un suo confronto importante con la relatività e col pensiero di Albert Einstein²⁶¹, che «richiama, a proposito dello spazio e del tempo, concetti quali quelli d’espansione e di contrazione, di tensione e di dilatazione»²⁶². Qui è necessario fare il punto della situazione su alcuni assunti teorici

²⁵⁹ G. DELEUZE, op. cit., p. 54.

²⁶⁰ *Ivi*, p. 55.

²⁶¹ A questo proposito, cfr. C. J. GREENHOUSE, *Aftershocks of Relativity*, in «Anthropological Quarterly», vol 90, n. 4 (Fall, 2017), 1053-1083.

²⁶² G. DELEUZE, op. cit., p. 65.

relativi alla meccanica quantistica, assunti che ci permetteranno – di riflesso – anche di comprendere alcune affermazioni di Cortázar su Kant e alcuni suoi distanziamenti dal pensiero aristotelico e scienziista²⁶³.

Cortázar è molto vicino, in riferimento a spazio e tempo, al pensiero di Bergson, il quale si era a sua volta accostato prima alla matematica di Bernhard Riemann e poi aperto a un confronto serrato con la teoria della relatività, che sembrava rinforzare in ambito scientifico le sue posizioni teoretiche. Dunque, per capire a fondo certe conclusioni dell'argentino in materia di categorie spazio-temporali, partiamo dall'approccio quantistico ad esse e risaliamo al contrario fino alle posizioni dello scrittore.

Il fisico italiano Carlo Rovelli ha regalato al grande pubblico, nel 2017, un compendio delle sue conoscenze in ambito quantistico, un piccolo libro che permette anche a lettori non competenti di comprendere parte dei misteri e della bellezza di questo approccio fisico moderno. Rovelli apre il testo spiegando a grandi linee la teoria einsteiniana a partire dall'intuizione originaria, quella che diede avvio agli studi che condussero il genio tedesco alle sue scoperte avanzate. Osservando sole e Terra, il loro reciproco attrarsi e influenzarsi, Einstein capì che non poteva essere la materia (invero assente) tra i due il 'conduttore' dell'azione reciproca, ma soltanto ciò che effettivamente si frapponeva tra i due corpi in assenza di essa: ovvero, spazio e tempo²⁶⁴. E conclude con un dato più che rilevante: «[...] l'intera nostra fisica è scienza di come le cose evolvono “secondo l'ordine del tempo”»²⁶⁵. La conseguenza di ciò va nella direzione delle

²⁶³ Cortázar ne fa menzione in più occasioni. Ricordiamo, a titolo di esempio, *Lezioni di letteratura*, p. 31.

²⁶⁴ Cfr. C. ROVELLI, *L'ordine del tempo*, cit., p. 21.

²⁶⁵ *Ivi*, p. 23.

affermazioni di Bergson, secondo cui non esisterebbe un solo tempo vero – fisso, immutabile e assoluto –, ma una molteplicità di tempi, che cambiano a seconda del sistema di riferimento. Un tempo diverso, dunque, per ogni coordinata spaziale. La questione temporale, dunque, non è più un fattore di attimi kierkegaardiani, bensì un complesso *continuum* di durata; e non è più fattore di assoluti, bensì di sistemi (appunto) relativi e soggetti a reciproca influenza. Questo sosteneva Ludwig Boltzmann, quando affermava che la differenza tra passato e futuro non fosse insita nelle cose, bensì fosse una parzialità di una nostra visione sfocata e particolareggiata del mondo e dei suoi processi²⁶⁶.

Persino la nostra percezione soggettiva del tempo – continua Rovelli, dopo una sommaria anche se non poco dettagliata storia del concetto ad uso comune – risulta essere elastica. L'affermazione si muove sulla stessa direttrice delle ricerche fenomenologiche sui vissuti di coscienza (*Erlebnisse*). Ora, Rovelli compie un passo indietro, conducendo il lettore all'interno dell'annoso dibattito sulle categorie di spazio e tempo. Lo fa partendo da Aristotele, secondo il quale il tempo è misura del cambiamento; il che porta a due conclusioni, strettamente collegate: il tempo non esiste solo dove vi è materia che muta, e dove non vi è materia non vi può essere tempo. Diverso discorso per lo spazio, che contrariamente al tempo non può non esservi, non può esservi spazio vuoto, in quanto misura di tutte le cose. Newton, invece, sposava un approccio maggiormente positivista: per lui, spazio e tempo erano due contenitori assoluti che prescindevano dagli oggetti e dal loro mutamento²⁶⁷. Il colpo di genio di Einstein fu assumere come vere entrambe le posizioni:

²⁶⁶ Cfr. *ivi*, p. 51.

²⁶⁷ Cfr. *ivi*, p. 65.

Il tempo vero e matematico di Newton esiste, è entità reale: è il campo gravitazionale, il foglio elastico, lo spaziotempo curvo della figura. Ma sbaglia nello assumere che questo tempo sia indipendente dalle cose e scorra regolare, imperturbabile, indipendente da tutto.²⁶⁸

Dunque, si potrebbe riassumere così: esiste un tempo ‘generico’, il foglio elastico spaziotemporale, ma esso non è né un contenitore assoluto al cui interno cadono gli eventi, né un qualcosa che scorra *a prescindere* dai singoli eventi. È piuttosto – si passi la metafora personale – come una coperta estesa che si dilata e restringe a seconda delle singole mani che la afferrano in punti diversi.

Cortázar – e lo abbiamo visto nelle conferenze di Berkeley – prese più volte le distanze da Aristotele. Uno dei motivi impliciti è senz’altro questo, chiarito attraverso le parole di Rovelli: la parzialità della visione aristotelica non completa il quadro quantistico al cui interno l’argentino pone la sua opera, i suoi personaggi, le proprie ricerche. Ma per Cortázar, forse più banalmente, il nome di Aristotele è sinonimo di una ricerca filosofica del mondo condotta mediante l’ausilio della più stringente ragione – prospettiva che senz’altro mal si sposa con quanto mostrato fino a questo punto. Newton appartiene senza dubbio a questa seconda categoria di abusatori dell’emisfero sinistro del cervello. Cortázar, tuttavia, dichiara di aver presto le distanze anche dal pensiero concettuale di Immanuel Kant. Vediamo come.

I primi scritti del giovane Kant sono dedicati alla filosofia della natura. A Königsberg aveva seguito scrupolosamente le lezioni di filosofia di Wolff, che si inseriva

²⁶⁸ *Ivi*, pp. 71.

nella corrente newtoniana di pensiero scientifico. Da qui, Kant aveva dedotto – molto aristotelicamente, anche se con qualche modifica importante – che «la tavola delle categorie dell'intelletto è completa, che le categorie sono dodici e non più né meno di dodici»²⁶⁹. Ma è nella *Kritik der reinen Vernunft*, alla sezione intitolata “Estetica trascendentale”, che il filosofo prussiano affronta la questione di spazio e tempo. Kant opera qui una separazione tra intelletto e sensibilità e, all'interno di quest'ultima, tra le semplici sensazioni veicolate dai sensi e le ‘intuizioni pure’. Spazio e tempo risultano dunque essere intuizioni pure della sensibilità. La domanda sorge spontanea, a questo punto: se – rispetto ad Aristotele e Newton – Kant lega queste due categorie alla sensibilità del soggetto, per quale motivo non dovrebbe ottenere la simpatia di Cortázar, che dichiara invece di aver preso le distanze anche dall'impostazione filosofica del filosofo di Königsberg? Ciò è comprensibile solo entrando nel merito della filosofia di Kant, che presenta una distinzione fondamentale tra Io empirico e Io trascendentale. Le intuizioni pure della sensibilità, spazio e tempo, non vengono considerate come assoluti presenti natura alla maniera newtoniana, ma restano comunque riferite non a un Io empirico, a un soggetto senziente in carne ed ossa, bensì ad un Io trascendentale, una struttura sovraperonale che informa la materia ottenuta mediante sensibilità. In questo punto più che in altri, le posizioni di Kant sono vicine al pensiero di John Locke e in antitesi con le considerazioni di Leibniz²⁷⁰.

²⁶⁹ S. MARCUCCI, Guida alla lettura della Critica della ragion pura di Kant, Bari, Laterza, 2007, p. 68-69.

²⁷⁰ Cfr. *ivi*, p. 42. Bisogna ricordare che una certa lettura trascendentale della monadologia leibniziana è comunque possibile; tuttavia, in questo contesto, intendiamo riferirci a quel pensiero monadico e autarchico, in contrapposizioni con l'esistenza di un trascendentale che governa, come struttura, i processi di intelletto e sensibilità.

Dato l'implicito bergsonismo di Cortázar, dove risiedono i presupposti di questo distacco dal pensiero di Kant? La sfumatura è sottile ed essenziale. L'Io trascendentale che governa le intuizioni pure è struttura assoluta; ciascun Io empirico condivide questa struttura sovraperonale di base, struttura che per Kant esiste *a priori*. Il Bergson di *Matière et mémoire*, invece, sosteneva che ciascuna durata – dunque ciascuna declinazione personale del tempo – costituisca un assoluto, e che ogni ritmo fosse una durata. Ma non – e qui la differenza – assoluto in quanto riferito a una struttura sovraperonale, sovrasensibile, trascendentale, incorporea e a priori. La durata dei vissuti interiori gode di una temporalità assoluta, ne ha dignità di per sé. In questo solco si inserisce dunque la fisica quantistica: il campo gravitazionale, il foglio elastico – per citare Rovelli – esiste, sullo sfondo, ma ci si «sbaglia nell'assumere che questo tempo sia indipendente dalle cose e scorra regolare, imperturbabile, indipendente da tutto»²⁷¹.

Cortázar, specialmente in materia di narrativa, si misurò col pensiero di Ricoeur e di Bergson. Quest'ultimo, a sua volta, si era aperto alle scoperte matematiche di Riemann e di Einstein – Einstein che, per le sue intuizioni sulla relatività, si era a sua volta servito di Riemann. Va da sé che – transitivamente – non si possa eludere un accostamento tra la narrativa di Cortázar e la fisica quantistica. Nei suoi saggi su Bergson, Deleuze ben descrive i punti di contatto tra il filosofo francese e il fisico tedesco in un paragrafo che ci parla indirettamente anche di Cortázar:

Che cosa è intervenuto? Sicuramente il suo confronto con la teoria della Relatività. È un confronto che si impone a Bergson in quanto la Relatività richiama, a proposito dello spazio e del tempo, concetti quali quelli di

²⁷¹ C. ROVELLI, *op. cit.*, p. 71.

espansione e di contrazione, di tensione e di dilatazione. Soprattutto è un confronto che non nasce all'improvviso: era già stato preparato dalla nozione fondamentale di Molteplicità che Einstein eredita da Riemann e che Bergson aveva utilizzato in *Les données immédiates*. Ricordiamo sommariamente i tratti principali della teoria di Einstein riassunti da Bergson: tutto parte da una certa idea di movimento che produce una contrazione dei corpi e una dilatazione del loro tempo; ciò porta alla dislocazione della simultaneità, ciò che è simultaneo in un sistema fisso non lo è più in un sistema mobile; inoltre, in virtù della reattività del riposo e del movimento, e della relatività dello stesso movimento accelerato, contrazione dell'estensione, dilatazione del tempo e rottura della simultaneità, divengono assolutamente reciproche; in questo senso, ci sarebbe allora una molteplicità del tempo, una pluralità di tempi a diverse velocità di scorrimento, tutte reali e ciascuna propria a un sistema di riferimento; e dato che per situare un punto diviene necessario indicarne la posizione tanto nello spazio che nel tempo, il solo carattere unitario del tempo è di essere la quarta dimensione dello spazio; proprio questo insieme Spazio-Tempo si divide attualmente, nello spazio e nel tempo, secondo un'infinità di modi, ciascuno dei quali appartiene a un sistema.²⁷²

Il dibattito è naturalmente assai più complesso, ramificato, sfaccettato, a desideriamo azzardare un'ipotesi ulteriore, prima di passare all'analisi di alcuni racconti.

Bergson imputò ad Einstein l'imperdonabile imprecisione d'aver confuso il virtuale con l'attuale – ci dice Deleuze –, di aver confuso queste due molteplicità che creano una contraddizione «espressa dall'introduzione del fattore simbolico, cioè da una

²⁷² G. DELEUZE, op. cit., p. 74.

*finzione»*²⁷³. La conclusione ci conduce ancor più all'interno dell'intricato dibattito quantistico, nonostante l'accusa filosofica alla fisica moderna sia tutto sommato semplice: Einstein, a detta di Bergson, avrebbe solo trovato un nuovo modo ulteriore per spazializzare il tempo. Dal canto mio, posso avanzare l'ipotesi, sulla base di quanto osservato finora, che Cortázar si inserisca proprio nel solco di questa imprecisione. Del resto, la sua prospettiva non ricerca una coerenza filosofica stringente, e la sua vicinanza al pensiero quantistico può permettersi di ammiccare anche ai punti più deboli (secondo Bergson) di questa impostazione. Lo sguardo di Cortázar gode di una vicinanza, di una simpatia e di un'influenza verso – e da parte di – queste nuove scoperte, ma è proprio questa intersezione di piani a favorire il terreno per la narrazione fantastica. Poco importa che sia imprecisa, in termini matematici, la sovrapposizione del piano attuale con quello virtuale; ma il solo fatto di prospettarsi come possibile rende questa ibridazione, questa confusione ancor più appetibile per il narratore di *cuentos fantásticos*. Molte piste si incrociano e il numero di variabili fa aumentare le possibilità combinatorie: spazio, tempo, virtuale, attuale, reale, finzione. Una miniera d'oro per uno scrittore.

Il lavoro di Cortázar si fa più moderno dei moderni, poiché riallinea la letteratura con molte altre discipline limitrofe, e colma alcuni vuoti e alcune distanze da sempre percepiti come voragini dalle parti in causa:

[...] mi sembra molto stimolante per la letteratura, perché da sempre noi uomini di lettere [...] per un bel po' di tempo abbiamo avuto un certo complesso di inferiorità di fronte agli scienziati.²⁷⁴

²⁷³ *Ibid.* Corsivo mio.

²⁷⁴ Vedi nota 254.

Ora proviamo ad analizzare alcune operazioni compiute sul piano narrativo. Lo faremo prendendo ad esempio un racconto per ogni diversa raccolta, in modo da poter anche evidenziare l'evoluzione dell'autore nell'utilizzo di strumenti e suggestioni.

2.8 Tempo e spazio e racconto

Ho cercato di dimostrare la continuità sottostante tra il progetto poetico e il progetto narrativo di Cortázar, e di come entrambi siano espressione di un più ampio quadro sottostante, solo in parte letterario: un impegno civile, sociale ed esistenziale tremendamente concreto. Abbiamo avuto modo di vedere l'utilità dello strumento temporale, e la sua specifica declinazione nel racconto: il pensiero intuitivo, simbolico, metaforico del poeta-sciamano, antitetico al razionalismo filosofico, progredisce nei *cuentos* approfondendo il suo solco in direzione delle scoperte di una filosofia non aristotelico-tomista, storicista, bensì fenomenologica, esistenzialista; e di una scienza non positivista, bensì relativista, moderna, a tratti umanistica ma non meno precisa. Proviamo a fornire alcuni esempi della coniugazione letteraria che questa prospettiva dell'autore assunse nei singoli lavori narrativi, scegliendone alcuni come campione

2.8.1 “Casa Tomada” e il fantastico dirompente di *Bestiario*

Gli anni compresi tra il 1946 e il 1955 furono per Cortázar quelli dedicati alle traduzioni di alcuni grandi autori francesi – *Naissance de l'Odyssée* di Jean Giono, *La poesia pura*

di Henri Bremond, *Memorie di Adriano* di Marguerite Yourcenar – e di altri autori europei – G. K. Chesterton, Daniel Defoe, Lord Houghton, e Alfred Stern, di cui apprezzò molto *La filosofia esistenzialista di Jean-Paul Sartre*. Il trasferimento stabile a Parigi del 1951 coincise con la pubblicazione della raccolta di racconti intitolata *Bestiario*, che ebbe un buon successo di pubblico. Il primo racconto dell'opera – “Casa tomada” – aveva già goduto del favore di Jorge Luis Borges, che lo aveva pubblicato sulle pagine della rivista «Anales de Buenos Aires». Il protagonista, assieme alla sorella Irene, abita in una casa ampia e spaziosa, così ampia e spaziosa che il lettore arriva a percepirla – senza che l'autore dia indicazioni specifiche a riguardo – come sconfinata, labirintica, piena di stanze e corridoi che affacciano su altrettante stanze e corridoi. Probabilmente anche per questo, oltre che per il talento del giovane Cortázar, il racconto deve aver suscitato il favore di Borges – per questa somiglianza architettonica di alcuni *cuentos* di *El aleph* e *Ficciones*, per alcune atmosfere:

Como no acordarme de la distribución de la casa. El comedor, una sala con gobelinos, la biblioteca y tres dormitorios grandes quedaban en la parte más retirada, la que mira hacia Rodríguez Peñ. Solamente un pasillo con su maciza puerta de robel aislada esa parte de ala delantera donde había un baño, la cocina, nuestros dormitorios y el living central, al cual comunicaban los dormitorios y el pasillo. Se entraba a la casa por un zaguán con mayólica, y la puerta cancel daba al living. De manera que uno entraba por el zaguán, abría la cancel y pasaba al living; tenía a los lados las puertas de nuestros dormitorios, y al frente el pasillo que conducía a la parte más retirada; avanzando por el pasillo se franqueaba la puerta de roble y más allá empezaba el otro lado de la casa, o bien se podía girar a la izquierda justamente antes de

la puerta y seguir por un pasillo más estrecho que llevaba a la cocina y al baño. Cuando la puerta estaba abierta advertía uno que la casa era muy grande; si no, daba la impresión de un departamento de los que se edifican ahora, apenas para moverse.²⁷⁵

È proprio con queste che gioca l'autore in questo primo racconto: con atmosfere cupe e con lo spazio. Certo, non in chiave 'quantistica', però sicuramente nella chiave fantastica di uno spazio multiforme, intrecciato, ridondante, simile al labirinto del fauno. La struttura spaziale, costruita in questo modo, è già di per sé atmosfera, motore di inquietudine e disorientamento. È uno spazio non spazializzato, un non-luogo in cui il soggetto non si orienta, ma può solamente percepire il morso concreto del proprio disagio soggettivo, della propria paura. Mentre gira per la casa-labirinto, il protagonista-Teseo percepisce una presenza indistinta, che lo mette in allerta:

Lo recordaré siempre con claridad porque fue simple y sin circunstancias inútiles. Irene estaba tejiendo en su dormitorio, eran las ocho de la noche y de

²⁷⁵ J. CORTÁZAR, "Casa tomada", in ID., *Bestiario*, in ID., *Cuentos completos I*, cit., pp. 114-115 [«Come potrei dimenticare la distribuzione della casa. La stanza da pranzo, una sala con arazzi, la biblioteca e tre grandi camere da letto rimanevano nella parte più interna, quella che guarda su Rodríguez Peña. Solo un corridoio con la sua massiccia porta di rovere isolava quella parte dell'ala frontale dove si trovavano un bagno, la cucina, le nostre camere da letto e il living centrale, con il quale comunicavano le camere da letto e il corridoio. Si entrava nella casa attraversando un atrio con maioliche, e la porta finestra dava sul living. Di modo che si entrava attraverso l'atrio, si apriva il cancello e si passava nel living; si avevano allora sui due lati le porte delle nostre camere da letto, e di fronte il corridoio che conduceva nella parte più interna; continuando per il corridoio, si oltrepassava la porta di rovere e più oltre cominciava l'altro lato della casa, oppure si poteva girare a sinistra proprio davanti alla porta e proseguire per un corridoio più stretto che portava in cucina e in bagno. Quando la porta era aperta ci si accorgeva subito che la casa era molto grande; altrimenti dava l'impressione di uno di quegli appartamenti che si costruiscono adesso, fatti per muoversi appena [...]»]. ID., "Casa occupata", in ID., *Bestiario*, Torino, Einaudi, 1996, p. 5].

repente se me ocurrió poner al fuego la pavita del mate. Fui poer el pasillo hasta enfrentar la entornada puerta de roble, y daba la vuelta al codo que llevaba a la cocina cuando escuché algo en el comedor o la biblioteca. El sonido venía impreciso y sordo, como un volcarse de silla sobre la alfombra o un ahogado susurro de conversación. También lo oí, al mismo tiempo o un segundo después, en el fondo del pasillo que traía desde aquellas piezas hasta la puerta. Me tiré contra la puerta antes de que fuera demasiado tarde, la cerré de golpe apoyando el cuerpo; felizmente la llave estaba puesta de nuestro lado y además corrí el gran cerrejo para más seguridad.²⁷⁶

I due protagonisti, fratello e sorella, decidono di isolare quell'ala della casa, di non accedervi più; finiscono per vivere nella restante parte, comunque ampia. Abitarla col terrore di ciò che alberga le stanze accanto induce un senso di costrizione, limita la libertà e rende l'aria tesa, irrespirabile. L'occupazione coatta continua, lenta e inesorabile, e costringe alla fine i due a uscire dalla finestra, con indosso gli abiti da casa. L'intera vicenda, compreso il suo esito, sono surreali. Cortázar gioca con le parole per creare una presenza insondata, che potrebbe essere al contempo mostruosa e minacciosa o assolutamente innocua. Il finale è di un'ironia altrettanto surrealista ed esilarante, già cifra

²⁷⁶ *Ivi*, p. 115 «Lo ricorderò sempre con precisione perché fu semplice e senza particolari inutili. Irene stava lavorando a maglia in camera sua, erano le otto d sera e all'improvviso mi venne in mente di mettere sul fuoco il bricco del mate. Mi avviai per il corridoio fino a trovarmi davanti alla porta di rovere che era socchiusa, e stavo girando verso la cucina quando sentii qualcosa nella sala da pranzo o nella biblioteca. Il suono arrivava indistinto e sordo, come il rovesciarsi di una sedia sul tappeto o un soffocato sussurro di conversazione. Lo udii anche, nello stesso momento o un secondo più tardi, in fondo a corridoio che andava da quelle stanze alla porta. Mi gettai contro la porta prima che fosse troppo tardi, la chiusi di colpo appoggiandomi con il corpo; fortunatamente la chiave era infilata dalla nostra parte e inoltre feci scorrere il grande chiavistello per maggior sicurezza». *Ivi*, pp. 5-6].

della grandezza di un autore maturo. I fratelli esiliati, più che preoccupati per sé, sono preoccupati per la casa:

No fuese que a algún pobre diablo se le ocurriera robar y se metiera en la casa,
a esa hora y con la casa tomada.²⁷⁷

Molti anni dopo la pubblicazione di “Casa tomada”, qualcuno avanzò l’ipotesi che Cortázar avesse voluto dipingere allegoricamente la situazione dell’Argentina peronista per mezzo di questo racconto. Resta sempre difficile, per Cortázar come per Borges, comprendere a fondo il confine tra simulazione di verità, verità, e menzogna (relativamente a certe dichiarazioni, poi risultate incongruenti); se ci atteniamo a quanto dichiarato in merito dall’autore, egli confessò non essere stata questa l’intenzione che mosse alla scrittura, ma ringraziò profondamente chiunque avesse avanzato questa lettura, per giunta – a sua modo – senz’altro calzante. Oltre l’interpretazione d’impegno civile, il racconto si presta anche a una lettura psicologica, ma non è questo ciò che qui ci interessa²⁷⁸. È bene evidenziare come il meccanismo del fantastico prenda vita qui mediante la posizione di uno spazio indefinito, che genera disorientamento, e una presenza minacciosa, indistinta anche nella minaccia che porta. Possiamo dunque concludere che in questo racconto, come in altri, il fantastico si giochi sulla cupezza dell’atmosfera, su l’insondabilità di una zona non franca della narrazione. Si tratta di un

²⁷⁷ *Ivi*, p. 118 [«Che a un povero diavolo non venisse in mente di rubare e di entrare in casa, a quell’ora e con la casa occupata». *Ivi*, p. 9].

²⁷⁸ Sappiamo – e lo studio di Andrés García Cerdan ce lo conferma – che Cortázar fu avido lettore di Carl Gustav Jung. L’interpretazione psicologica cui alludiamo è la possibile interpretazione della minaccia in chiave interiore, come avanzamento della parte Ombra, dell’irrisolto e del rimosso dei personaggi.

fantastico, se vogliamo, per omissione – un fantastico costruito intorno alla mancanza di luce, di chiarezza, che genera tormento e che attiva nel lettore la capacità di immaginare il non-visibile a seconda della propria sensibilità. Vi è già qui, come vi sarà in maniera ben più accentuata nei romanzi, la volontà di far partecipare il lettore al processo di costruzione del senso del testo. Ogni lettura immaginifica – e ce ne sono tante quante sono i lettori chiamati a immaginare la parte omessa – è vera, consentita, legittima.

Molti sono i *cuentos breves* che presentano la stessa struttura di fondo. Si pensi a “Omnibus”, contenuto nella medesima raccolta, dove due personaggi in autobus condividono una semplice tratta da fermata a fermata, ma nel corso della narrazione si fanno complici nel nutrire sospetti verso controllore e passeggeri; sospetti infondati, forse, ma senz’altro sospetti che non comprendiamo e di cui finiamo compartecipi sul piano emotivo. L’atmosfera si fa concitata, aumenta il ritmo cardiaco del testo, e il lettore si aspetta un finale esplosivo che si rivela essere soltanto la discesa alla propria fermata di arrivo²⁷⁹. Della stessa materia sono fatti gli aspetti sinistri dei membri della famiglia Funes – il racconto è “Bestiario”²⁸⁰, che chiude l’omonimo testo del 1951 –, presso cui l’ignaro bambino protagonista è costretto a passare le vacanze estive. Il tema della porta come muro di separazione con una zona inesplorata è presente varie volte nelle composizioni narrative di Cortázar. Vi è un racconto di *Final de juego* intitolato proprio “La porta condannata”: tal Petrone, protagonista, affitta una camera d’albergo, un di quelle stanze d’hotel con una porta chiusa che in planimetria comunicherebbe con l’appartamento accanto. Di notte, l’uomo sente provenire dall’altro lato della porta i gemiti di un bambino, ma si scopre che la donna che l’abita non ha alcun figlio piccolo.

²⁷⁹Cfr. J. CORTÁZAR, “Omnibus”, in ID., *Bestiario*, cit., pp. 31-43.

²⁸⁰ Cfr. ID., “Bestiario”, in ID., *Bestiario*, cit., pp. 92-110.

Dunque – a eccezione di quest’ultimo esempio, che Cortázar definì maggiormente convenzionale, poiché la soluzione finale sembra richiamare una presenza fantasmatica, ossia materiale narrativo che egli non era solito utilizzare – la soglia delimita una zona d’ombra, che è l’oro del racconto poiché dominio del possibile. Dietro la porta si cela tutto ciò che è potenziale, potenzialmente distruttivo o meraviglioso, e la porta in sé schermo e protegge in due direzioni: protegge il segreto dall’occhio del soggetto e il soggetto dalla minaccia ambivalente del segreto. Naturalmente, va da sé che il potenziale è anche territorio dell’inaspettato, quel luogo fantastico da cui possono scaturire tanto esseri d’invenzione quanto alterazioni di tempo e spazio, eccezioni, miracoli, rotture. Come un sintomo, che annuncia un’inflammazione ma la nasconde e ne dissimula la natura, la porta annuncia un mondo che non rivela. In un altro racconto – “Estate”, contenuto in *Ottaedro*²⁸¹ – un cavallo si aggira minaccioso attorno a una casa, in piena notte. La presenza è inquietante, non si capisce l’intenzione dell’animale, che rimane a battere e sfiatare, dall’esterno, contro una porta a vetri. Aprire quella porta potrebbe voler dire incontrare morte certa, paura disperazione, o una cavalcata notturna verso la libertà. La soglia, in quel caso, mantiene in personaggio (e il lettore) al sicuro dalla presenza, eppure al contempo la mantiene sotto scacco da parte della presenza. L’immobilità genera paura, la paura dubbio e confusione e queste ultime – di fatto – trama. Questa matrice narrativa fantastica (porta, presenza, rumore, ignoto) si serve comunque sempre di una struttura temporale, che cambia ogni volta, sempre all’interno dei riferimenti non lineari di Cortázar di cui abbiamo ampiamente parlato. Un esempio, in questa prima categoria di racconti di cui abbiamo parlato, viene proprio dal racconto “Estate”:

²⁸¹ Cfr ID., “Estate”, in ID., *Ottaedro*, Torino, Einaudi, 2014, pp. 48-57.

Todo se cumplía cíclicamente, casa cosa en su hora y una hora para cada cosa, con la excepción de la nena que de golpe desajustaba levemente el esquema; un banquito y un vaso de leche para ella, una caricia en el pelo y elogios por lo bien que se portaba. Los cigarillos, las golondrinas arracimándose sobre la cabaña; todo se iba repitiendo, encajando, el sillón ya estaría casi seco, encolado como ese nuevo día que nada tenía de nuevo. Las insignificantes diferencias eran la nena esa tarde, como a veces a mediodía el cartero los sacaba un momento de la soledad con una carta para Mariano o para Zulma que el destinatario recibía y guardaba sin decir una palabra. Un mes más de repeticiones previsibles, como ensayadas, y el yip cargado hasta el tope los devolvería al departamento de la capital, a la vida que sólo era otra en las formas, el grupo de Zulma o los amigos pintores de Mariano, las tardes de tiendas para ella y las noches en los cafés para Mariano, un ir y venir separadamente aunque siempre se encontraran para el cumplimiento de las ceremonias bisagra, el beso matinal y los programas neutrales en común, como ahora que Mariano ofrecía otra copa y Zulma aceptaba con los ojos perdidos en las colinas más lejanas, teñidas ya de un violeta profundo.²⁸²

²⁸² ID., “Verano”, in ID., *Bestiario*, cit., p. 94 [«Tutto si compiva ciclicamente, ogni cosa per un’ora e un’ora per ogni cosa, ad eccezione della bambina che improvvisamente alterava lievemente lo schema; un panchettino e un bicchiere di latte per lei, una carezza sui capelli ed elogi per come si comportava bene. Le sigarette, le rondini a grappoli sulla casetta; tutto si stava ripetendo, incastrando, la sedia doveva essere quasi asciutta, incollata come quel nuovo giorno che nulla aveva di nuovo. Le insignificanti differenze erano la bambina quella sera, come qualche volta il postino che a mezzogiorno li strappava un momento dalla solitudine con una lettera per Mariano o per Zulma che il destinatario riceveva e metteva da parte senza dire una parola. Ancora un mese di prevedibili ripetizioni, come prove, e la jeep carica fino al tetto li avrebbe restituiti alla casa di città, alla vita che solo era diversa nelle forme, il gruppo di Zulma o gli amici pittori di Mariano, i pomeriggi di commissioni per lei e le sere al caffè Mariano, un andare e venire separatamente anche se sempre si sarebbero incontrati per l’adempimento delle cerimonie cerniera, il bacio del mattino e i programmi neutrali in comune, come ora che Mariano offriva a Zulma un altro bicchiere e

Al tempo lineare, al *krónos*, qui si sostituisce il tempo ciclico, karmico, il *kairós*. Quello che di per sé potrebbe già essere un guadagno, una sostituzione della consequenzialità temporale, diviene latore di ripetizione pedissequa. La ciclicità del tempo, di cui parleremo più avanti, sembra qui venire interrotta solo dal gioco della bambina. Cortázar ne approfitta per inserire sotto l'epidermide del racconto il suo messaggio ludico, del gioco come sovvertimento del tempo degli adulti, ma lo fa in modo ingannevole, poiché ciò che irrompe ad alterare questo schema è ben altro:

Cuando Zulma oyó el primer ruido, Mariano estaba buscando en las pilas de discos una sonata de Beethoven que no había escuchado ese verano. Se quedó con la mano en el aire, miró a Zulma. Un ruido como en la escalera de piedra del jardín, pero a esa hora nadie venía nunca de noche. Desde la cocina encendió la lámpara que alumbraba la parte más cercana del jardín, no vio nada y la apagó. Un perro que anda buscando qué comer, dijo Zulma. Sonaba raro, casi como un bufido, dijo Mariano. En el ventanal chicoteó una enorme mancha blanca, Zulma gritó ahogadamente, Mariano de espaldas se volvió demasiado tarde, el vidrio reflejaba solamente los cuadros y los muebles del salón. No tuvo tiempo de preguntar, el bufido resonó cerca de la pared que daba al norte, un relincho sofocado como el grito de Zulma que tenía las manos contra la boca y se pegaba a la pared del fondo, mirando fijamente el ventanal.

[...]

lei lo accettava con lo sguardo perduto sulle colline più lontane, ormai tinte di un profondo violetto». *Ivi*, pp. 49-50].

Oyeron los cascos bajando la escalera, el resoplar irritado contra la puerta, a Mariano le pareció sentir como una presión en la puerta, un roce repetido, y Zulma corrió hacia él gritando histéricamente. La rechazó sin violencia, tendió la mano hacia el interruptor; en la penumbra (quedaba la luz de la cocina deonde dormía la nena) el relincho y los cascos se hicieron más fuertes, pero el caballo ya no estaba delante de la puerta, se lo oía ir y venir en el jardín.²⁸³

Non è qui il tempo soggettivo (o lo spazio dilatato) lo strumento di cui l'autore si serve per sbloccare il meccanismo fantastico. Esso irrompe o fa capolino o si cela dietro una porta: il potenziale di questa minaccia/meraviglia altera il ritmo del racconto e delle vite dei personaggi, e lo fa restando potenziale, come un ordigno inesplosivo.

²⁸³ *Ivi*, p. 96 [«Quando Zulma udì il primo rumore, Mariano stava cercando nella pila dei dischi una sonata di Beethoven che quell'estate non aveva ascoltato. Rimase con la mano a mezz'aria, guardò Zulma. Un rumore, si sarebbe detto sulla scala di pietra del giardino, ma a quell'ora nessuno andava da loro, nessuno veniva mai la sera tardi. Dalla cucina accese la lampada che illuminava la parte più prossima del giardino, non vide nulla e la spense. Un cane che cerca da mangiare, disse Zulma. Il suono era strano, quasi come uno sbuffo, disse Mariano. Sul finestrone schizzò un'enorme macchia bianca, Zulma emise un grido soffocato, Mariano di spalle si voltò troppo tardi, il vetro rifletteva soltanto i quadri e i mobili della sala. Non ebbe il tempo di fare domande, lo sbuffo risuonò dalla parte del muro verso nord, un nitrito soffocato come il grido di Zulma che si premeva le mani sulla bocca e s'incollava alla parete in fondo, guardando fissamente il finestrone. [...] Udirono gli zoccoli scendere la scala, lo sbuffare irritato contro la porta, a Mariano sembrò di sentire una specie di pressione contro la porta, lo sfregamento ripetuto, e Zulma corse verso di lui gridando istericamente. La allontanò senza violenza, tese la mano verso l'interruttore; nella penombra (era rimasta accesa la luce della cucina dove dormiva la bambina) il nitrito e il rumore degli zoccoli si fecero più forti, ma il cavallo non stava più davanti alla porta, lo si udiva andare e venire dal giardino». *Ivi*, p. 52].

2.8.2 *El perseguidor*, “Autopista del sur” e problemi di *durée*

Abbiamo già avuto modo di parlare di *El perseguidor*, racconto lungo originariamente contenuto in *Las armas secretas* (1959) e poi editato come racconto singolo, viste anche le dimensioni. Cortázar vi era particolarmente legato, e non solamente per il tema a sfondo jazzistico, di cui egli era cultore e appassionato. Rispetto agli esercizi di *Bestiario* del 1951, che abbiamo analizzato nel paragrafo precedente, la vicenda di Johnny Carter introduce un aspetto fondamentale sia della poetica di Cortázar sia della sua personale visione del mondo.

È fondamentale comprendere che il messaggio temporale portato in scena da Johnny molto rivela delle intenzioni del suo demiurgo, e non ai soli scopi narrativi. Se intendessimo scorgere tracce di Cortázar nel testo, ossia se volessimo provare a comprendere quale dei personaggi messi in scena somigli maggiormente all'autore, errore comune – per chi non conosce a pieno l'opera dell'argentino – è quello di accostarlo al pensiero di Bruno, amico di Johnny, moderato, sobrio, un poco introverso. Questo, a mio avviso, è corretto soltanto seguendo fino in fondo la linea narrativa, che ha in sé qualcosa di *chischottesco*: Bruno ascolta con pazienza quelli che reputa delirî di Johnny, ma lentamente comincia a farsi in strada in lui l'idea che non si tratti di stati alterati di coscienza dovuti semplicemente a droghe e alcool, bensì piuttosto di stati *altri* di coscienza; quasi che l'amico musicista avesse capito qualcosa di ben più profondo del ristretto modo di pensare borghese in cui sembrava rientrata la sua stessa visione del mondo. Così, le prospettive sembrano ribaltarsi come tra Sancho che difende ciò che il suo padrone sul letto di morte rinnega. Johnny e Bruno introducono il tempo soggettivo nell'opera di Cortázar, creando un ponte tra gli esercizi in versi di *Presencia* e i romanzi

di successo. Fu un giro di boa, in cui il personaggio e il suo messaggio riguadagnano la sua dignità soggettiva e il suo primato sulla trama:

No es que me haya cambiado a mí pero que lo haya escrito es prueba de que yo estaba cambiando, buscando; un poco lo que el personaje de “El perseguidor” busca en el cuento, yo lo estaba buscando también en la vida. De ahí que casi inmediatamente después escribí Rayuela, donde traté de ir hasta el fondo en ese tipo de búsqueda. No puedo decir más que eso.²⁸⁴

È Cortázar stesso che qui, oltre a suggerirci gli elementi di continuità tra la sua opera narrativa e la sua opera romanzesca, istituisce l'equazione tra vita privata e opera. Un'opera che proviene da un'esperienza di trasformazione, che ne è documento, e che intende portare un progetto nel mondo: un progetto di trasformazione mediante la letteratura.

Credo di avere ampiamente dimostrato nei paragrafi precedenti influenze, tracce, assonanze tra il pensiero di Cortázar e quello di Henri Bergson in materia di tempo. Possiamo comprendere con maggior pienezza queste contaminazioni richiamando almeno un altro lavoro significativo.

Nel suo *Poética de la ficción*, di cui ci siamo già serviti per la nostra argomentazione, José María Pozuelo Yvancos dedica – come sappiamo – un capitolo alla metafinzione in Cortázar. Molti i punti che vengono toccati dal critico, tra cui anche gli

²⁸⁴ J. CORTÁZAR, *Clases de literatura*, cit., p. 88 [«Non ha cambiato me, ma il fatto di averlo scritto è la prova che io stavo cambiando, cercando; in un certo senso, ciò che il personaggio de «Il persecutore» cerca nel racconto, io lo stavo cercando nella vita. È per quello che quasi subito dopo ho scritto Rayuela, in cui ho cercato di andare sino in fondo a quel tipo di ricerca». ID., *Lezioni di letteratura*, cit., p. 58].

aspetti più pregnanti e innovativi di cui si fa portavoce *El perseguidor* all'interno del quadro più ampio del lavoro dell'argentino. Pozuelo Yvancos calcola natura, portata e impatto del suo messaggio relativo al tempo sull'arte e sulle lettere del Novecento, e scava fino a riguadagnare il fulcro dell'operazione dello scrittore. «Cortázar deconstruía allí la retórica de los tiempos del lenguaje, en los términos de su orden, de su causalidad y su objetividad, suponiendo para el arte un tiempo subjetivo, una vivencia de la temporalidad»²⁸⁵. Naturalmente, come avevamo già evidenziato, il critico si muove all'interno del perimetro dell'arte e della letteratura, e di suo interesse è comprendere il segno che un'opera d'arte può lasciare nel panorama artistico. Ecco che il tempo cortazariano è per Pozuelo Yvancos rottura contro la retorica del linguaggio romanzesco, contro i suoi stereotipi e le sue forme fisse, cosa senz'altro vera e di cui parleremo ampiamente nel prossimo capitolo. Il guadagno dovuto all'introduzione del tempo è valutato in relazione al suo rilievo e al suo peso per una rivoluzione artistica, tutto si racchiude nei terreni della letteratura – e il taglio del testo è perfettamente in linea con impostazione e obiettivi del professor Pozuelo Yvancos. Questa rottura è qui descritta come un allontanamento dai rigidi presupposti (artistici) della «construcción teórica estructuralista»²⁸⁶; ciò sui cui invece intendo insistere, a completamento del quadro preciso e puntuale delineato dall'accademico e critico murciano, è che Cortázar scriva anche di un uomo come Johnny per uomini concreti come Bruno, ossia scriva per far sì che il pensiero intuitivo, metaforico e temporalmente soggettivo di un solo genio – di un *Homo novus* in carne e ossa – possa scardinare gradatamente la *forma mentis* borghese di chi dello strutturalismo e dei suoi dogmi ha fatto un'abitudine di lettura del mondo e dei

²⁸⁵ J. M. POZUELO YVANCOS, cit., p. 232.

²⁸⁶ *Ibid.*

suoi fenomeni. Strutturalismo è in questo senso un po' impreciso sinonimo di razionalismo, logicismo, astrattismo, idealismo; e soggettività, invece, è sinonimo di verità personale, conoscenza dei propri meccanismi, concretezza, immersione nel flusso della vita e di una lettura più emotivo-intuitiva della stessa. Giunto a questo punto, Pozuelo Yvancos cita in relazione alla questione temporale un altro racconto di Cortázar, "Autopista del sur", che apre la raccolta dal titolo *Todos los fuegos el fuego*. Soffermiamoci su queste pagine per introdurre bene il tema geniale del *cuento*.

Ancor più che ne *El perseguidor*, ne la "Autopista" il tema del tempo – a ben vedere – viene implicitamente dichiarato in apertura del testo, dove la prima riga sembra richiamare il libro della *Genesis* biblica:

Al principio la muchacha del Dauphine había insistido en llevar la cuenta del tiempo, aunque al ingeniero del Peugeot 404 le daba ya lo mismo. Cualquiera podía mirar su reloj pero era como si ese tiempo atado a la muñeca derecha o el bip bip de la radio midieran otra cosa, fuera del tiempo de los que no han hecho la estupidez de querer regresar a París por la autopista del sur un domingo de tarde y, apenas salidos de Faintinebleu, han tenido que ponerse al paso, detenerse, seis filas a cada lado (ya se sabe que los domingos la autopista está íntegramente reservada a los que regresan a la capital), poner en marcha el motor, avanzar tres metros, detenerse, charlar con las dos monjas del 2HP a la derecha, con la muchacha del Dauphine a la izquierda [...].²⁸⁷

²⁸⁷ J. CORTÁZAR, "Autopista del sur", in ID., *Todos los fuegos el fuego*, cit., p. 707 [«In principio la ragazza della Dauphine aveva insistito nel calcolare il tempo, ma l'ingegnere della Peugeot 404 ormai se ne infischia. Chiunque poteva guardare il suo orologio ma era come se quel tempo legato al polso destro o il bip bip della radio segnassero un'altra cosa, fossero il tempo di coloro che non hanno fatto la stupidaggine di voler rientrare a Parigi per l'autostrada del sud il pomeriggio di una domenica e, appena usciti da

Cortázar descrive quella che appare una semplice coda autostradale. Il tempo contato dalla ragazza è il tempo dell'orologio, è *krónos*, con cui la giovane stima il peso del suo ritardo e il potenziale orario d'arrivo. La stessa vicenda, la stessa attesa, vengono vissute dalla ragazza con curioso nervosismo, mentre l'ingegnere preferisce dimenticare le lancette e affidarsi al potere soggettivo di vivere quel momento prolungato secondo noia o secondo distrazione. Il racconto, dunque, si apre con una difformità temporale: con uno scarto tra due modi personali di percepire lo stesso evento che si svolge nello stesso lasso di tempo.

Siamo in apertura di narrazione, e l'autore ci mette dinanzi agli occhi la progressione rallentata delle colonne del traffico. Innanzitutto, come è normale, le auto procedono con ritmi diversi all'interno dello stesso canale stradale, e già questo di per sé è significativo in termini quantistici: unità elementari, monadiche, atomiche si muovono all'interno di un medesimo flusso canalizzato e unidirezionale²⁸⁸. La colonna procede lentamente, per dilatazioni e contrazioni; le persone dalle auto si guardano, sbirciano nelle abitacolo, imparano a conoscersi. Qui è la noia che detta il tempo, ed è la noia che – in mezzo a queste singolari esperienze soggettive di tempo – sembra fornire l'esperienza condivisa di quelle «ore che finivano per sovrapporsi, per essere sempre la stessa nel

Fontainebleau, hanno dovuto mettersi al passo, fermarsi, sei file per ciascun lato (si sa che la domenica l'autostrada del sud è interamente riservata a coloro che rientrano nella capitale), mettere in marcia il motore, avanzare tre metri, fermarsi, chiacchierare con le due suore della Due Cavalli a destra, con la ragazza della Dauphine a sinistra [...]. ID., "Autostrada del sud", in ID., *Tutti i fuochi il fuoco*, cit., p. 3].

²⁸⁸ L'aggettivo unidirezionale è rischioso in materia di fisica quantistica. Vedremo meglio la questione della circolarità del tempo e dei coni di luce nel paragrafo successivo. Il prezioso testo di cui ci siamo serviti per comprendere questi processi è il già citato *L'ordine del tempo* del fisico italiano Carlo Rovelli. In particolare, la Prima Parte.

ricordo»²⁸⁹. Cortázar descrivere dunque un'altra esperienza temporale, anch'essa personale, ma ai fini narrativi la rende condivisa o almeno condivisibile dalla maggior parte delle persone coinvolte nel rallentamento. Fino a quando l'autore non introduce l'elemento fantastico attraverso un'operazione di una semplicità disarmante, un'operazione in verità lenta e costante, di cui il lettore nemmeno si accorge. Il rallentamento è talmente graduale, che d'un tratto ci troviamo a leggere un racconto raffigurante auto ferme nel bel mezzo di un'autostrada francese:

Cuando la niña volvió a quejarse de sed, al ingeniero se le ocurrió ir a hablar con los campesinos del Ariane, seguro de que en ese auto había cantidad de provisiones. Para su sorpresa los campesinos se mostraron muy amables; comprendía que en una situación semejante era necesario ayudarse, y pensaban que si alguien se encargaba de dirigir el grupo (la mujer hacía un gesto circular con la mano, abarcando la docena de autos que los rodeaba) no se pasarían apreturas hasta llevar a París.²⁹⁰

Le auto, piano piano, si trovano ferme. Il gesto circolare che la ragazza compie col braccio delimita un'area circolare che diviene il territorio di una piccola comunità, formata da un ragionevole gruppo di auto, che diventano membri di un piccolo stato o di una piccola tribù votata alla sopravvivenza. Come vediamo, il meccanismo fantastico non richiede

²⁸⁹ Cfr. J. CORTÁZAR, "Autostrada del sud", in ID., *Tutti i fuochi il fuoco*, cit., p. 9.

²⁹⁰ *Ivi*, p. 715 [«Quando la bambina tornò a lamentarsi per la sete, all'ingegnere venne in mente di andare a parlare con i contadini dell'Ariane, sicuro che in quell'auto ci fosse una quantità di provviste. Con sua sorpresa i contadini si dimostrarono gentilissimi; capivano perfettamente che in una simile situazione era necessario aiutarsi, e pensavano che se qualcuno si fosse incaricato di dirigere il gruppo (la donna faceva un gesto circolare con la mano, includendo la dozzina di auto che li attorniava) non si sarebbe patito troppo fino all'arrivo a Parigi». *Ivi*, pp. 11-12].

fantasmi o colpi di scena, solo un'alterazione del tempo e dello spazio. Il lettore arriva a pensare l'autostrada come infinita, una retta di cemento che corre verso l'infinito e nell'indistinzione di questa spazialità assurda colloca l'incidente, i soccorritori, la riparazione del manto stradale. Siamo fuori da Parigi, ma Parigi sembra scomparsa o lontanissima, cosicché non possano arrivare aiuti esterni: lo spazio è indefinito, ma quasi perimetrato come una fortezza; quando i riferimenti si fanno indistinti, i contorni e le zone limitrofe si perdono come se ci si trovasse all'interno di un cerchio chiuso e infinito – come l'universo. Ma non è solo la coordinata spaziale a saltare: che fine ha fatto il tempo degli orologi? È stato sostituito dal tempo soggettivo, uno per automobile, uno per persona nella stessa automobile. A livello più generale, il lettore stesso fatica a ricordare l'inizio del racconto, a identificare da quanto tempo i personaggi giacciono dispersi in questo limbo autostradale. È questa stasi che, portata all'estremo, crea l'assurdo su cui gira il tema del racconto: gli automobilisti sono costretti a creare piccole comunità autogestite e a darsi una mano, tutto questo in un'autostrada a Sud della capitale di Francia e per un incidente.

D'un tratto, qualcosa si sblocca:

Esa mañana la columna empezó a moverse muy temprano y hubo que correr y agitarse para recuperar los colchones y las mantas, pero como en todas partes debía estar sucediendo lo mismo casi nadie se impacientaba ni hacía sonar las bocinas. A mediodía habían avanzado más de cincuenta metros, y empezaba a divisarse la sombra de un bosque a la derecha de la ruta.²⁹¹

²⁹¹ *Ivi*, p. 719 [«Quel mattino la colonna cominciò a muoversi molto presto e vi fu un correre e un agitarsi per recuperare i materassi e le coperte, ma siccome dappertutto doveva star accadendo la stessa cosa quasi

I membri degli equipaggi vengono costretti dai movimenti improvvisi del lungo serpente d'auto a smantellare i propri accampamenti in fretta e furia. A ben vedere, Cortázar introduce qualcosa di più. Gioca coi sistemi di riferimento: all'inizio, il tempo del racconto è uno – quello effettivo –, ma al suo interno presenta due tempi distinti: quelli dell'evento in sé, ossia il tempo cronologico, e quelli frammentati per come percepiti all'interno delle singole auto e dalle singolarità di ciascun equipaggio. Quando la colonna si ferma e le comunità cominciano a formarsi, vediamo queste soggettività monadiche strutturarsi attorno a un tempo comune. Qui però la colonna torna a muoversi e i tempi delle singole auto cominciano a venire registrati in riferimento a ciascun veicolo. Cortázar, in un solo racconto, gioca con l'intera casistica fisica dei sistemi di riferimento a confronto. Vi è la soggettività singola in relazione all'immobilità del sistema-evento-autostrada, e la soggettività temporale in relazione al movimento di ogni auto-atomo rispetto al percorrimto dell'*autopista*. I tempi sono singoli, poi condivisi nella stanzialità delle nuove comunità, poi di nuovo rotti in un movimento particellare che si sviluppa da un passato – la strada percorsa, la destinazione da cui si proviene – verso un futuro – destinazione Parigi²⁹². Ma non solo: i tempi di ciascun equipaggio sono diversi

nessuno si spazientiva o suonava il clacson. A mezzogiorno erano andati avanti più di cinquecento metri, e si incominciava a scorgere l'ombra di un bosco sulla destra della strada». *Ivi*, p. 15].

²⁹² In un passaggio fondamentale di *L'ordine del tempo*, Rovelli ci aiuta a comprendere come il tempo in realtà non si organizzi secondo una stratificazione statica di passato, presente e futuro, quanto piuttosto in uno schema a forma di clessidra, dove la strozzatura del collo è il presente e le due aperture triangolari opposte affacciano su ciò che è stato e su ciò che verrà. «Quando passa un'onda gravitazionale, per esempio, i piccoli coni di luce oscillano tutti insieme a destra e a sinistra come spighe di grano quando c'è vento. La struttura dei coni può arrivare a far sì che, andando sempre verso il futuro, si ritorni allo stesso punto dello spaziotempo». (C. ROVELLI, op. cit., p. 51). Ritengo che, a suo modo, Cortázar sia riuscito a rendere nel racconto anche questo aspetto quantistico: le auto che prima erano organizzate in comunità si perdono, poi,

nel vivere l'evento anche quando la velocità di crociera delle singole auto è *differente*; dunque, per aumentare la casistica possibile, è probabile che chi viaggia più lentamente di altri senta comunque il tempo del viaggio scorrere più in fretta. Vi è il sistema di riferimento 'tratta', il sistema di riferimento 'gruppo di auto', il sistema di riferimento 'auto' e quello 'equipaggio di ciascuna auto'. Come sarebbe possibile parlare di un tempo solo? Il finale è nuovamente ironico, con le persone che – nel buio della sera – non ricordano più il perché di tanta fretta, come se questa continua dilatazione, contrazione, relatività del tempo avessero scombinato anche gli scopi o posto le mete in secondo piano:

Y en la antena de la radio flotaba locamente la bandera con la cruz roja, y se corría a ochenta kilómetros por hora hacia las luces que crecían poco a poco, sin que ya se supiera bien por qué tanto apuro, por qué esa carrera en la noche entre autos desconocidos donde nadie sabía nada de los otros, donde todo el mundo miraba fijamente hacia adelante, exclusivamente hacia adelante.²⁹³

Per il professor José María Pozuelo Yvancos, questo racconto è molto vicino a *El perseguidor*, ne condivide l'«esquema de significación»²⁹⁴. Per il critico murciano, “La autopista del sur” sarebbe la versione cortazariana della critica che il Paul Ricoeur di

durante il tragitto, viaggiando a diverse velocità si ritrovano; ritrovare davanti l'auto che ci si era lasciati alle spalle è come un ritorno nel passato nel bel mezzo di una progressione verso il futuro dettato dall'autostrada.

²⁹³ J. CORTÁZAR, “Autopista del sur”, cit., p. 732 [«E sull'antenna della radio sventolava pazzamente la bandiera con la croce rossa, e si correva a ottanta chilometri all'ora verso le luci che crescevano a poco a poco, ormai senza più sapere perché tanta fretta, perché quella corsa nella notte fra auto sconosciute dove nessuno sapeva niente degli altri, in cui tutti guardavano fissamente in avanti, esclusivamente in avanti» ID., “Autostrada del sud”, cit., p. 29].

²⁹⁴ J. M. POZUELO YVANCOS, *Poética de la ficción*, cit., p. 232.

Tempo e racconto rivolse alla *durée* per come descritta da Gerard Genette in *Figure III*. Genette, che trae ispirazione da alcune importanti intuizioni di Harald Weinrich, nel suo celebre testo sulla narratologia si interroga sulla temporalità nel racconto letterario. Lo strutturalismo – di cui le posizioni di Genette e Algirdas J. Greimas costituiscono alcune delle espressioni più avanzate e articolate – si fonda sul rapporto chiuso tra enunciazione ed enunciato: il discorso sarebbe l'enunciazione, mentre il racconto l'enunciato di questa enunciazione²⁹⁵. Il critico francese, seguendo una struttura e una nomenclatura assai rigide, divide il tempo nel racconto in ordine, velocità, frequenza, e pretende di poter ridurre lo studio del contenuto temporale a questa compartimentazione statica. Non solo: lo strutturalismo genettiano, al fine di rispettare i contorni di quella che pare configurarsi come una visione totalmente *immanente* al testo, getta la categoria del tempo soggettivo al di fuori di esso; lo pone in un dominio di *esteriorità* testuale, così che il suo computo preciso possa tornare alla perfezione, e così che non vi siano categorie che sfuggano rispetto a quelle da lui poste per la sua lettura secondo struttura rigida:

Claro está que en Genette esta raducción al mundo del enunciado que resulta de la enunciación era una exigencia del método capaz de ofrecer una sistemática retórica válida para cualquier relato.²⁹⁶

Già nel suo *Nouveau discours du récit*, datato 1983, Genette aveva espunto il concetto di '*durée*' dai suoi ragionamenti, introducendo la diversa categoria di '*vitesse*'. L'operazione tagliava fuori Bergson e tutte le sue considerazioni in materia di tempo

²⁹⁵ Cfr. ID., *Ventanas de la ficción*, Barcelona, Península, 2004, p. 68.

²⁹⁶ *Ivi*, p. 72.

come vissuto di coscienza (*Erlebnis*). È qui che si innesta la dura critica di Paul Ricoeur, che procede invece in direzione di una nuova valorizzazione degli studi bergsoniani. Egli «reconoce la necesidad de disociar el sistema de tiempos del verbo (presente/pasado/futuro) de la experiencia viva del tiempo»²⁹⁷. Il tempo ‘vivido’ è riconosciuto come elemento interno al racconto, da esso inscindibile, ma al contempo non catalogabile secondo una tassonomia strutturalista.

L’operazione del Ricoeur di *Temps et récit* – specialmente del volume II, “La configuration dans le récit de fiction” – rompe con lo strutturalismo, seguendo la direzione di successive revisioni dello strutturalismo, come quella operata da Jacques Derrida (altrimenti nota col nome di *Decostruzionismo*) nei suoi *De la grammatologie* (1967) e *L’écriture et la différence* (1967), in cui mette in evidenza limiti testuali del logocentrismo strutturalista a partire già dalla teoria del segno di Saussure. Non solo. Come ben rileva Pozuelo Yvancos, le tesi ricoeuriane aprono ancora di più l’orizzonte teorico delle retorica della temporalità, perché ben più sottilmente introducono la teoria secondo la quale sarebbe il tempo stesso a essere narrazione, narrazione che crea di per sé finzione, *míse-en-entrigue*, e fabulazione²⁹⁸. Questo richiama – sotto un profilo più tecnico-teorico, ovviamente – ciò che Cortázar compie con i suoi racconti, dove il tempo non è più una categoria-ingrediente, ma un servo meccanismo che crea a sua volta *ficción*.

²⁹⁷ *Ivi*, p. 78.

²⁹⁸ Cfr. *ivi*, p. 80.

2.8.3 Vita, finzione e circolarità

Tra i rilievi ineccepibili del professor Pozuelo Yvancos troviamo, a seguire, l'enucleazione di un'altra struttura narrativa cara a Cortázar. Il critico murciano accosta due racconti dell'argentino, "Continuidad de los parques" e "Las babas del diablo"²⁹⁹, il primo contenuto in *Final de juego* (1954), libro che segue la pubblicazione di *Bestiario*, mentre il secondo è contenuto nella raccolta del 1959, intitolata *Las armas secretas*, stessa raccolta in cui apparve per la prima volta *El perseguidor*. "Las babas..." narra di un sudamericano trasferitosi a Parigi, che un giorno esce per fare due passi per la città munito della propria macchina fotografica. D'un tratto, nota una signora di una certa età intenta a parlare con un ragazzino su una panchina in riva alla Senna, e immagina si debba trattare di un tentativo da parte della donna di adescare il giovane:

Lo que había tomado por una pareja se parecía mucho más a un chico con su madre, aunque al mismo tiempo me daba cuenta de que no era un chico con su madre, de que era una pareja en el sentido que damos siempre a las parejas cuando las vemos apoyadas en los parapetos o abrazadas en los bancos de las plazas. Como no tenía nada que hacer me sobraba tiempo para preguntarme por qué el muchachito estaba nervioso, tan como un potrillo o una liebre, metiendo las manos en los bolsillos, sacando enseguida una y después la otra, pasándose los dedos por el pelo, cambiando de postura, y sobre todo por qué tenía miedo, pues eso se lo adivinaba en cada gesto, un miedo sofocado por la vergüenza, un impulso de echarse atrás que advertía como si su cuerpo

²⁹⁹ Fu questo racconto ha fornire l'ispirazione a Michelangelo Antonioni per il suo film *Blow-up*, di cui Cortázar non fu affatto contento.

estuviera al borde de la huida, conteniéndose en un último y lastimoso decoro.³⁰⁰

Robert Michel, il fotografo, decide allora di intervenire puntando l'obiettivo in direzione dei due, in modo da indispettire la donna, immortalata contro la sua volontà e per giunta in flagranza di reato, e spezzare l'incantesimo perverso che incolla il ragazzino alla panchina. Il giovane riesce così a tornarsene a casa, e Michel riesce a convincere la donna in modo da non doverle consegnare il rullino. Una volta a casa e una volta sviluppate le istantanee – tra l'altro: il racconto, paragonato altrove da Cortázar a una fotografia, qui prende vita proprio da una fotografia –, la camera oscura porterà a una oscura verità: si renderà conto di un'altra presenza, quella di un uomo in macchina alle spalle dei due; e capirà che la donna tentava di adescare il bambino per l'uomo e non per sé. Un atto di pedofilia era stato sventato.

“Continuidad de los parques”, invece, narra di un uomo che «había empezado a leer la novela unos días antes», e che lo aveva abbandonato più volte per «negocios urgentes»³⁰¹. Però «esa tarde, después de escribir una carta a su apoderado y discutir con el mayordomo una cuestión de aparcerías, volvió al libro en la tranquilidad del estudio que miraba hacia el parque de los robles»³⁰². Dunque, Cortázar pone il lettore nella tranquillità delle mura domestiche, con un protagonista intento a godersi una lettura più volte rimandata. L'uomo legge e si lascia assorbire dalla lettura:

³⁰⁰ J. CORTÁZAR, “Las babas del diablo”, in ID., *Las armas secretas*, in ID., *Cuentos completos I (1945-1966)*, cit., pp. 428-429. Non ci siamo serviti dell'edizione italiana di questo testo.

³⁰¹ ID., “Continuidad de los parques”, in ID., *Final de Juego*, in ID., *Cuentos completos I (1945-1966)*, cit., 2018, p. 217.

³⁰² *Ibid.*

Arrellenado en su sillón favorito, de espaldas a la puerta que lo hubiera molestado como una irritante posibilidad de intrusiones, dejó que su mano izquierda acariciara una y otra vez el terciopelo verde y se puso a leer los últimos capítulos. [...] Gozaba del placer casi perverso de irse desgajando línea a línea de lo que lo rodeaba, y sentir a la vez que su cabeza descansaba [...]. Palabra a palabra, absorbido por la sórdida disyuntiva de los héroes, dejándose ir hacia las imágenes que se concertaban y adquirían color y movimiento, fue testigo del último encuentro e la cabaña del monte.³⁰³

Il protagonista legge dell'incontro furtivo di due amanti nel bosco. Dopo la sortita, i due imboccano due diversi sentieri – l'influenza del Borges de "El jardín de los senderos que se bifurcan"³⁰⁴ è indubbia – e si separano. Una frase mette il lettore in allarme: «El puñal se entibiaba contra su pecho, y debajo latía la libertad agazapada. Un diálogo anhelante corría por la páginas como un arroyo de serpientes, y se sentía que todo estaba decidido desde siempre»³⁰⁵. Un'arma e l'ineluttabilità di un destino portano a chiedere cosa si siano detti i due protagonisti. La narrazione poi segue il percorso dell'uomo, che arriva nei pressi di una casa, vi entra di nascosto e cerca di raggiungere col pugnale qualcuno che si trova in una delle stanze. Il paragrafo conclusivo ci rivela che la vittima è un uomo che legge un romanzo su una poltrona verde, come il lettore del romanzo di cui abbiamo avuto notizia all'inizio del racconto, ossia l'uomo che sta leggendo la storia. Cortázar crea un contesto, e ci porta – attraverso l'immersione nella lettura del suo personaggio – a perdere

³⁰³ *Ibid.*

³⁰⁴ Il racconto è contenuto nella raccolta intitolata *Finzioni*.

³⁰⁵ ID., "Continuidad de los parques", cit., p. 218.

la distinzione tra il piano reale e il piano finzionale. Il piano reale è, naturalmente, quello dell'uomo che siede in poltrona e che noi supponiamo condivida con noi il nostro modo di leggere la realtà, i nostri riferimenti di spazio e di tempo, nel suo caso riferiti all'ambiente che lo circonda³⁰⁶. Il piano della finzione è quello della trama del romanzo, le vicende della coppia e l'ambientazione nel bosco. Nel momento in cui l'amante afferra il pugnale ed entra in casa dell'uomo, noi lettori – dunque noi che ci troviamo di due orbite al di fuori del centro della storia romanzesca raccontata – perdiamo le coordinate per distinguere i due piani della narrazione. Ciò accade anche per l'uomo che legge il romanzo, che si trova l'omicida di cui legge alle sue spalle.

Pozuelo Yvancos conclude, pertanto, che in entrambi i racconti «los límites del dentro-fuera, de separación de texto-vida» si fanno qui «inmarcesibles»³⁰⁷. Cortázar si comporta da prestigiatore e magistralmente sottrae alla nostra attenzione in punto di giunzione tra i due piani; togliendo – celandolo – la fusione riesce alla perfezione, e il 'fantastico' con lei.

Vi sono ora due considerazioni che mi preme fare. La prima riguarda lo spazio. Rispetto all'argomentazione portata avanti finora, vertente per lo più sulla categoria

³⁰⁶ Ciò che intendo dire è che noi – in quanto lettore – siamo portati a proiettare nel protagonista, lettore a sua volta, le nostre stesse categorie di pensiero razionali. In realtà, compiamo implicitamente questa operazione estendendo queste categorie all'intera narrazione. Sappiamo che non può succedere che il libro si fonda con la vita, e quando accade restiamo esterrefatti, permettendo al fantastico di prorompere. Paradossalmente, in un mondo che invece condivida le categorie di lettura del reale che propone Cortázar, un racconto fantastico cesserebbe di essere un racconto di intrattenimento surreale e sensazionalista per diventare un racconto pienamente realista. È come se Cortázar si auspicasse di vedere la trasformazione sociale compiuta al punto di rendere l'effetto del proprio lavoro superfluo, poiché vorrebbe dire che l'operazione sarebbe stata portata pienamente a compimento. In questo, naturalmente, l'atteggiamento dell'argentino rasenta l'utopia.

³⁰⁷ J. M. POZUELO YVANCOS, *Poética de la ficción*, cit., p. 232.

privilegiata di tempo, lo spazio ne è uscito un poco ignorato. Ricordiamo che il poeta-mago-sciamano che Cortázar introduce nei suoi lavori poetici in qualità di portatore/annunciatore dell'Uomo nuovo, uomo forgiato attraverso l'arte e il nuovo sguardo che essa posa sul mondo, è dotato di pensiero intuitivo e metaforico, dunque pensiero non-razionale capace di congiungere tra loro cose lontane non solo nel tempo, ma anche nello *spazio*. Abbiamo trattato e visto lo spazio sinora come coordinata gregaria del tempo, quasi che il suo ruolo di categoria concettuale fosse secondario ai fini della comprensione del lavoro di Cortázar, e superfluo – per l'autore – al fine della buona riuscita di un *cuento fantástico*. Come abbiamo appena avuto modo di vedere, non è affatto così. Possiamo dire che questi ultimi due racconti appartengono a quelli nei quali l'autore, più che in altri, mette la categoria dello spazio in primo piano. In “Las babas del diablo” le tempistiche sono fondamentali, ma è indubbio l'accento che l'autore pone sulle traiettorie: Michel sventa lo stupro (tempo) e se ne accorge soltanto dopo (tempo), ma è grazie a una macchina fotografica puntata in direzione della donna e del bambino (spazio) che riuscirà – una volta in camera oscura – a notare di aver colto l'oscura presenza maschile alle loro spalle (spazio). In “Continuidad de los parques” è l'immersione nel testo (cambio di spazio) a rendere possibile un primo effetto, ma è la direzione del sentiero (spazio) che conduce l'uomo al protagonista e il fantastico alla sua piena riuscita. Ai nostri occhi è indubbio come questa categoria di racconti costituisca una delle sfumature più importanti all'interno dei lavori narrativi di Cortázar, e ci è altrettanto chiaro come questi meccanismi specifici paghino un tributo tutt'altro che implicito all'influenza del maestro Jorge Luis Borges, che sulle stesse premesse spazio-temporali – ciascuna con la sua diversa sfumatura – aveva fatto girare le trame incredibili di *cuentos* come “Las ruinas circulares”, “El acercamiento a Almotasím” e il già citato “El jardín de los senderos que

se bifurcan”³⁰⁸. Tempo e spazio spesso assumono le sembianze di un cerchio karmico, di una spirale autoavvolgente, contribuendo alla perdita di riferimenti spaziali e temporali da parte del lettore. In questo ottundimento, che gli autori ci somministrano con maestria quasi invisibile, si apre quel luogo in cui può annunciare il meraviglioso, l’insolito, l’impossibile.

2.9 Seguendo Pozuelo Yvancos: alcune considerazioni

Il saggio di Pozuelo Yvancos centra il segno, e lo fa con la solita precisione con cui il critico da sempre lavora e a cui ci ha abituati. Vorremo ora concludere il capitolo con alcune considerazioni a partire da due passaggi interni a questo lavoro del critico murciano di cui ci siamo ampiamente serviti.

A un certo punto del saggio, leggiamo: «Creo que Julio Cortázar ha creado en *El perseguidor* una poética o mejor aún, la base inicial de una poética». E poco oltre completa: «Pero que por debajo de ésta late un sentido de Poética meno obvio: el esfuerzo por marcar J. Cortázar la subversión de la racionalidad cuya mejor expresión es el tiempo verbal»³⁰⁹. In maniera molto sottile, in un altro luogo del saggio, Pozuelo Yvancos ha istituito altre due equazioni importanti. Non si è soffermato solamente sul ruolo del tempo e sulla reintroduzione – da parte di Cortázar, in narrativa – delle posizioni bergsoniane,

³⁰⁸ Durante il secondo anno di dottorato ho avuto modo di affrontare questi temi all’interno della cornice internazionale della HERMES Summer School. Nella splendida Villa Sciarra, a Roma, ho affrontato il tema della “vulnerabilità” proprio a partire da questa impercettibile linea tra testo e lettore, linea che sia Borges che Cortázar assottigliano magistralmente fino al punto di creare un’atmosfera tale da far sentire il fruitore del racconto in pericolo per via della trama stessa del *cuento*. L’intervento aveva titolo: *Between bovarysme and circularity: the vulnerability of book and reader in Latin American Literature*.

³⁰⁹ J. M. POZUELO YVANCOS, *Ventanas de la ficción*, cit., p. 70.

di fatto anticipando Ricoeur e Derrida; ha magistralmente notato come i due racconti dell'argentino siano ben di più di esercizi fantastici e giochi temporali. Il messaggio allegorico è per Pozuelo un altro. "La Autopista del sur" sarebbe «alegoría de la civilización», secondo un'utopia senza tempo. *El perseguidor*, invece, sarebbe immagine del divario tra l'intelligibilità dell'ordine artistico rispetto all'ordine quotidiano delle cose. Il tempo di Johnny non è solo tempo soggettivo, è il tempo dell'arte; e Johnny fatica sia a verbalizzarne l'esperienza, sia a comunicarla all'amico Bruno, effigie del tempo dell'orologio e della vita da impresario. Johnny non può non comunicare questa sensazione in modo frammentato, delirante, spezzato. Il suo linguaggio cerca un centro fisso, segue un meccanismo a spirale, dove rotazioni continue cercano il fulcro della questione. Il racconto si chiamerebbe così proprio per l'idea della fuga continua alla ricerca del centro, tema che ritornerà potentissimo in *Rayuela*. Questo porta l'accademico murciano a dare un'identità a quell'abbozzo di poetica cui aveva solo fatto accenno prima:

No es difícil relacionar ambas líneas semánticas con una Poética. Y permítaseme concretar aún más: con la poética deconstruccionista que J. Derrida ha cimentado. J. Cortázar ha convertido el no centro, la imposible racionalidad de la creación artística, su subversión del orden inteligible en la almendra de su narración. El disenso teórico de Johnny no es otra cosa que una metáfora sobre la no-estructuralidad. [...] Como el tiempo cronológico fuera metáfora del orden racional y de la cotidianeidad de la experiencia vital, el artista plantea precisamente la ruptura de la sucesividad (el orden), de la duración (el ritmo) en que se somete a inteligencia la experiencia caótica del fluir de sensaciones y la constante amalgama de percepciones de sentidos varios, en simultaneidad. Si, el tiempo, a ser medida de todos los evento, es la

estructuralidad de toda estructura, el eje vertebrador de la “presencia” en narrativa.³¹⁰

La conclusione a cui l'accademico è giunto è importante. Laddove inizialmente aveva parlato dell'operazione portata avanti nella narrazione delle vicende di Charlie “Bird” Parker come di un timido abbozzo di poetica, una base iniziale per una poetica, ora Pozuelo Yvancos inserisce con maggior decisione questa forma indistinta nel solco preciso delle rotture decostruzioniste di Jacques Derrida. Avremo modo di confrontare le date per renderci conto della cronologia di queste riflessioni (quella dell'argentino e quella del filosofo francese), al fine di comprendere chi per primo – e a suo modo, nella sua disciplina, seppur differente – abbia aperto questo varco verso una non-strutturalità come presa di coscienza e di distanza dalla razionalità e dal suo modo tassonomico di catalogare con rigore la realtà. Certo, l'intuizione appartiene a entrambi, sebbene declinata con due linguaggi diversi: il tempo è il mezzo di tutte le cose – lo aveva a suo modo capito Einstein, guardando ciò che colmava la distanza tra sole e Terra³¹¹ – e plasma ciascuno evento dall'interno. Giocare col tempo, come fanno Cortázar o Borges, significa giocare con gli eventi per come li conosciamo e per come pensiamo si debba presentare – il che presuppone che dall'altra parte, dalla parte di chi legge l'evento, vi sia una comunità di osservatori che condividono lo stesso paradigma di fondo di intelligibilità del mondo (paradigma logicista-razionalista, in questo caso).

Ora, il ragionamento compiuto fin qui mi porta ad ampliare la portata delle conclusioni cui è giunto il professor José María Pozuelo Yvancos. Sebbene avremo modo

³¹⁰ *Ivi*, p. 71.

³¹¹ Cfr. C. ROVELLI, cit., p. 21.

di valutare nel prossimo capitolo il peso e la natura di questo accostamento tra poetica cortazariana e teoresi derridiana, possiamo senz'altro concordare con gli studi dello stimato critico. Ciò sarà ben più evidente quando parleremo di un romanzo come *Rayuela*, con le sue stranezze, col vorticare metafisico dei protagonisti attorno a un centro esistenziale che non si lascia trovare; e dove quel che davvero conta, tra tutto il resto, è il meccanismo di ricerca che porta a non dare nulla per definitivo. E la struttura del romanzo segue questa incertezza destrutturandosi.

È il nostro scavo sulla poesia – compiuto nel capitolo I – a poterci consentire uno sguardo prospettico che allarghi le considerazioni del professore. Ho cercato ampiamente di dimostrare, da un lato, che l'opera letteraria di Cortázar risponde e corrisponde a un progetto più che concreto, ed extra-artistico, un progetto civile, sociale, impegnato, atto a vedere tramite l'arte sovvertite le strutture di pensiero del Uomo Occidentale iperrazionalista a favore dell'avvento di un uomo diverso, di un *Homo novus*: un *Homo poeticus* che sappia avere una ricaduta sociale anche come *Homo politicus*³¹². Una figura che coniughi e tenga assieme un diverso sguardo sul mondo, pensiero intuitivo, impegno etico e responsabilità civile. Dall'altro, invece, ho cercato di evidenziare una continuità generale tra lo sviluppo singolo dei diversi generi letterari di cui si servì. Vi è un minimo comun denominatore che attraversa poesia, narrativa e romanzo. Abbiamo visto nel paragrafo intitolato “El ciervo es como un viento oscuro” che l'introduzione della figura del poeta-mago-sciamano rispondeva a questa esigenza, già ben chiara all'autore. In questo capitolo abbiamo inteso mostrato come l'accostamento al principio di Heisenberg,

³¹² Utilizziamo qui due concetti del pensiero critico del professor Massimo Rizzante, disseminati in tutta la sua produzione come *trait-d'union* tra le singole opere. Cfr. M. RIZZANTE, *Non siamo gli ultimi*, Milano, Effigie, 2009, p. 23.

alla teoria dei quanti e della relatività, al pensiero di Bergson sul tempo soggettivo, in realtà desse corpo alle intuizioni contenute nei primi saggi. Il poeta-mago ora poteva portare avanti il suo progetto servendosi delle più recenti scoperte scientifiche, da un lato, e da un lato scoprendole lui stesso col suo fiuto sulle piste della narrativa. Nel romanzo – vedremo – tutto ciò arriva al culmine, e non possiamo non concordare con Pozuelo Yvancos sulla vicinanza al pensiero di Derrida. Il poeta-sciamano che gioca col romanzo, il poeta-mago che fa capolino dietro gli esperimenti di pensiero dei singoli personaggi della *novela*, si servirà allora del decostruzionismo per continuare a delineare la sua missione: l'avvento dell'Uomo nuovo, che è a suo modo *Homme révolte* e *Übermensch*.

A questo punto, non possiamo non aggiungere il nostro personale tassello al pensiero del critico murciano. *El perseguidor* non è abbozzo di poetica, che poi si struttura con la sua prossimità vertiginosa ai contenuti della filosofia di Jacques Derrida. Al momento della stesura de *El perseguidor*, la poetica è già ben più che un semplice abbozzo. Questo lo si poteva dire dei contenuti dei primi saggi in materia di poesia. E – attenzione – non si può nemmeno dire che qui si parla di narrativa, che è altra faccenda rispetto alla poesia, perché in Cortázar questa compartimentazione stagna non esiste. Dunque, *El perseguidor* è forse precursore delle teorie derridiane, e di certo loro sostenitore. Ma in verità, lo era già il poeta-mago dei primi saggi, col suo pensiero primitivo e intuitivo-simbolico. Rischioso sarebbe dire che Cortázar sia stato precursore del decostruzionismo già negli anni Quaranta e Cinquanta del Novecento. Possiamo però senz'altro concludere che il seme di questa vicinanza e assonanza vi era – abbozzato, *in nuce* – ben prima della pubblicazione della storia di Johnny in *Las armas secretas*.

Non resta che seguire l'ultimo segmento dell'arco evolutivo dell'opera di Cortázar, quello che pertiene al romanzo.

III. ROMANZO. *Novelas, antinovelas, obras abiertas*

3.1 L'arte del romanzo richiama i romanzieri

La Parigi della metà del Novecento era intrisa di esistenzialismo. Intellettuale di punta sul fronte francese, Jean-Paul Sartre aveva ereditato e ampliato la lezione di un gigante come Martin Heidegger, che nella sua opera – lo abbiamo visto nel primo capitolo – tematizzava e trasformava a sua volta la lezione del Friedrich Nietzsche de *L'Eterno ritorno* e di *Così parlò Zarathustra*³¹³. In quegli anni non esisteva ancora una lettura filologica dell'opera di Nietzsche, per la verità; abbondavano invece le letture tragiche, esistenzialiste, mediate dalle necessità altre dei singoli studiosi che si occupavano di fornirne un'immagine quanto più dettagliata – similmente a quanto era successo, e il periodo è di poco precedente, con i corsi di Alexandre Kojève dedicati all'opera di Georg F. W. Hegel³¹⁴.

Allo sconcerto per l'annuncio della morte di Dio segue l'auspicio per l'avvento di un uomo nuovo, l'Übermensch, l'Oltreuomo. L'attenzione ricade sull'*anthrōpos*, che viene così responsabilizzato a pensarsi con occhio rivolto al futuro, al suo come-deve-essere. Sartre insisterà su questo punto, sulla necessità – una volta eliminate le vie di fuga escatologiche ed extramondane – da parte del soggetto di darsi uno scopo e di innestarsi

³¹³ A tal riguardo, si veda nello specifico M. HEIDEGGER, *Introduzione alla filosofia: pensare e poetare*, V. Cicero (a cura di) Milano, Bompiani, 2009. Si tratta dell'ultimo corso tenuto da Heidegger in qualità di docente titolare di cattedra, e interrotto dopo la seconda lezione a causa dello scoppio della Seconda Guerra Mondiale.

³¹⁴ Raymond Queneau raccolse e pubblicò le lezioni che Alexandre Kojève tenne all'École pratique des Hautes Études tra il 1933 e il 1939. Si veda A. KOJÈVE, *Introduzione alla lettura di Hegel*, G. F. Frigo (a cura di), Milano, Adelphi, 1996.

dentro a un progetto di vita. Il ‘farsi progettante’, naturalmente, era tema già caro allo stesso Heidegger, nella cui filosofia si manteneva tutto sommato integra la sfera del Sacro. Sacro che il filosofo tedesco arrivò a far abitare alla parola poetica, demandando ai poeti il ruolo delicato di tracciare una rotta di senso per i destini dell’uomo. La parola poetica, in questa temperie tutto sommato un poco oscura, in questo clima di abbandono e gettatezza, diviene promessa di ricostruzione. Il *poiêin* si stacca dal suo solo senso artistico e diviene poiesi umana: la letteratura è una forma della vita, e al contempo una forma capace di informare la vita. La poesia fa quel che il Padre non può più fare³¹⁵.

L’annuncio della morte di Dio, dunque, ha implicazioni notevolissime. Si assiste al tramonto di una verità assoluta, crepuscolo degli idoli, che presenta una duplice sfumatura problematica: cessa la sua pretesa di assolutezza, ossia di totalità, e cessa al contempo di essere *una*. L’intero si frantuma in una miriade di tessere singole, molteplici e relative. Il crollo di Dio trascina con sé nel baratro l’intero impianto della dogmatica teologica, il suo ordine, e – conseguenza non da poco – della scienza positivista, che – ricordiamo – della tassonomia teologica rigorosa era figlia illegittima. Ciò che segue è, naturalmente, uno spazio ampio di libertà di autodefinizione e la sua faccia più tetra, quella della disperazione del non avere a chi obbedire al fine di vedere la via già tracciata.

Formatosi all’ombra di questi sommovimenti culturali europei novecenteschi, e costretto da un destino beffardo a un’espulsione brutale dalla sua terra natia (con conseguente ‘gettatezza’ in una seconda patria, che egli chiamerà casa solo dopo tempo), Milan Kundera prende spunto proprio da questa condizione di precarietà ed eroico relativismo per i sette bei saggi del suo *L’Art du roman* (1986). Partendo dallo Husserl

³¹⁵ Sui temi del padre e dell’esistenzialismo, è di questi ultimi giorni l’uscita di un bellissimo testo: M. RECALCATI, *Ritorno a Sartre. Esistenza, infanzia e desiderio*, Torino, Einaudi, 2021.

de *La crisi delle scienze europee* (1936), costituisce una storia parallela (del romanzo) in risposta a questa moderna vacillazione filosofica e scientifica. Husserl rintracciava i prodromi della crisi delle discipline scientifiche già in Galileo e Descartes, rei di aver perfezionato la metodologia d'osservazione empirica del mondo a tal punto da aver reso quest'ultimo «un semplice oggetto di osservazione tecnica e matematica»³¹⁶. Ciò che era stato espunto dal campo d'indagine, secondo il fenomenologo tedesco, è proprio «il mondo concreto della vita, *die Lebenswelt*»³¹⁷. Questo atteggiamento euristico si sarebbe protratto e inasprito lungo tutti i 'Tempi moderni', tempi dell'iperrazionalismo, della settorialità e specificità maniacale delle singole discipline, dell'iperspecializzazione. Quella che Walter Benjamin avrebbe definito *il tempo della riproducibilità tecnica*³¹⁸ vacilla, secondo Husserl, non a caso quasi negli stessi anni in cui Nietzsche fa annunciare al suo Diogene la morte di Dio sulla pubblica piazza.

Kundera, tuttavia, non è d'accordo con la nettezza della disamina husserliana, che in linea di massima egli considera corretta, ma a cui imputa l'esclusione della forma romanzesca dal dibattito sui Tempi moderni. Per lo scrittore di Brno, essi sarebbero *anche* quelli descritti da Husserl, ma non solo. Sarebbe oltremodo scorretto ridurre tutto a questa singola linea argomentativa, ignorando lo sviluppo di quella che egli definisce una storia parallela del Tempi moderni: la storia dettata dal Romanzo.

³¹⁶ M. KUNDERA, *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi, 2008, p. 16.

³¹⁷ Ibid.

³¹⁸ Alludiamo naturalmente al testo di Walter Benjamin, *L'opera d'arte al tempo della sua riproducibilità tecnica*.

In effetti, tutti i grandi temi esistenziali che Heidegger analizza in *Essere e tempo*, giudicandoli trascurati da tutta la filosofia europea anteriore, sono stati svelati, mostrati, illuminati da quattro secoli di romanzo.³¹⁹

Kundera si scaglia qui contro Heidegger in quanto allievo di Husserl e in quanto pensatore che, a sua volta, sviluppò in maniera originale la questione dell'esistenza in rapporto al problema tutto moderno della *téchne*. Assieme a Husserl, Heidegger compie secondo Kundera una ricostruzione che non tiene conto di quella forma artistica – il romanzo – che non poco contribuì alla formazione di un'identità europea. Del resto, il crollo della verità unica, dogmatica e assoluta, era già stato eroicamente rilevato da Miguel de Cervantes e lucidamente descritto per mezzo delle tragicomiche vicende del suo celebre cavaliere idealista.

Ma chi è Miguel de Cervantes e cosa rappresenta la sua eredità? Secondo Kundera, *Don Chisciotte* sarebbe un vero e proprio avventuriero, colui abbraccia con lo sguardo gli opposti e che padroneggia la saggezza dell'incertezza. Egli fronteggiò con coraggio il mondo delle verità sparse e relative ben prima della crisi rilevata da Husserl, e calvalcò in un mondo-mosaico composto da tessere spezzettate, ciascuna latrice di una verità soggettiva, relativa, incerta e spesso contraddittoria³²⁰. E a farsi carico di questo compito ri-costruttivo fu quest'arte letteraria, il Romanzo, ben prima che la filosofia esistenzialista rizzasse le orecchie, si accorgesse del problema e tentasse di risolverlo. In questo vortice trovarono il loro posto opere quali il *Tristram Shandy* di Laurence Sterne e *Jacques Le Fataliste* di Denis Diderot, «concepiti entrambi come un *gioco grandioso*»³²¹. Non da

³¹⁹ M. KUNDERA, op. cit., p. 17.

³²⁰ Cfr. *ivi*, p. 23.

³²¹ *Ivi*, p. 32. Corsivo mio.

ultimo, a questi sia aggiunte – dice Kundera – il genio di Franz Kafka, in cui la fusione di sogno e realtà in narrativa spinse quest'arte verso un'*apertura* inaspettata, permettendole di «affrancarsi dall'imperativo apparentemente ineluttabile della verosimiglianza»³²².

L'idea di introdurre il capitolo su Julio Cortázar e il romanzo con questo saggio di Milan Kundera mi sembra opportuna per diversi ordini di motivi. Prima di tutto, l'autore de *L'insostenibile leggerezza dell'essere* conosceva perfettamente il clima culturale che aleggiava nella Parigi degli anni in cui l'argentino scriveva. L'occhio di Kundera, *ça va sans dire*, era estremamente attento e lucido alle problematiche – quelle di superficie e quelle più profonde – dell'arte in relazione alla società e viceversa, che è l'aspetto che più ci interessa in riferimento all'opera di Cortázar. Ancora oltre: egli riporta in auge il romanzo quale forma somma di riflessione sull'esistenza, forma capace di affiancarsi alla *ratio* filosofica e arrivare dove quest'ultima non è in grado di arrivare e di arrivarci persino anzitempo. È capace di introdurre alcuni concetti fondamentali – la frammentazione, la possibilità, l'apertura, il gioco... – per la riflessione che ci accingiamo a cominciare. Non da ultimo, la sua assoluta competenza in materia romanzesca gli permette di parlare del romanzo come di una forma somma – nel senso letterale di *summa*, sistema inclusivo e onnicomprensivo – ma non di forma pura, come afferma perentoriamente in un passo del primo saggio:

Sa inoltre che il romanzo ha una straordinaria facoltà di inclusione: mentre la poesia e la filosofia non sono in grado di accogliere tanto la poesia quanto la filosofia senza per questo perdere niente della sua identità, che è caratterizzata

³²² *Ivi*, p. 33.

appunto (basti ricordare Rabelais e Cervantes) dalla tendenza ad abbracciare altri generi, ad assorbire il sapere filosofico e scientifico.³²³

Avrò modo di mostrare la molteplicità di assonanze tra queste parole e alcune affermazioni cortazariane, anche giovanili, sul romanzo e la sua identità generica. Trovo che la competenza e l'intelligenza di questo saggio di Kundera riescano indirettamente a fornire un quadro generale ma corretto del modo di intendere la *novela* da parte del collega argentino. Sempre nel terzo saggio de *L'Art du roman*, "Discorso sull'arte della composizione", vi è uno splendido scambio tra Milan Kundera e il suo interlocutore, Christian Salmon. Quest'ultimo riporta alcune affermazioni che il romanziere aveva espresso altrove e in merito ai lavori di Hermann Broch:

Lei dice: «Tutte le grandi opere (e appunto perché grandi) hanno in sé una parte di non-compiuto. Broch ci ispira non solo per tutto quello che ha portato a termine, ma anche per tutte le mete che si era prefisso e che non è riuscito a raggiungere. Ciò che non è compiuto nella sua opera può farci capire la necessità: 1. di una nuova arte dello *sfrondamento radicale* (che permetta di abbracciare la complessità dell'esistenza nel mondo moderno senza perdere la chiarezza architettonica); 2. di una nuova arte del *contrappunto romanzesco* (capace di fondere in una sola musica la filosofia, il racconto e il sogno); 3. di un'arte del *saggio specificamente romanzesco* (che non pretenda ciò di essere portatore di un messaggio apodittico, ma resti ipotetico, ludico, o ironico)».³²⁴

³²³ *Ivi*, p. 96.

³²⁴ *Ivi*, p. 105.

Se in via del tutto preliminare tentassimo di isolare i tre punti dell'elenco sopra citato e provassimo a calarli all'interno dell'opera di Cortázar, potremmo constatare come essi s'innestino in essa alla perfezione, aderendo strettamente ad alcuni degli snodi teorici fondamentali della poetica cortazariana e ad alcuni degli esperimenti romanzeschi più riusciti – *Rayuela* su tutti.

La prima voce sembra ricalcare con precisione il punto di vista teorico di Morelli, il personaggio del *Juego del mundo* che porta in scena il pensiero del suo autore in materia di letteratura (comprensivo anche dell'operazione effettivamente svolta all'interno del testo di cui Morelli è personaggio): «*Morelliana*. Si el volumen o el tono de la obra pueden llevar a creer que el autor intentò una suma, apresurarse a señalarle que está ante la tentativa contraria, la de una *resta implacable*»³²⁵. Cortázar cercò appunto di seguire nel romanzo l'operazione che aveva già preannunciato in gioventù, nel libro *Teoría del Túnel*, in cui eleggeva surrealismo ed esistenzialismo a strumenti di scavo, di eliminazione del superfluo nel mondo di cui la letteratura è documento, nonché del mondo della stessa letteratura. Il tunnel è struttura creata per mezzo del suo stesso vuoto, e l'eccesso di verbosità, struttura e tecnica nelle cui maglie la forma romanzesca era rimasta intrappolata richiedeva rottura, sottrazione, eliminazione.

Il secondo punto è tanto più importante in Kundera se lo si pensa in relazione al ruolo che la musica rivestì all'interno della sua tecnica compositiva. Figlio di un compositore di musica classica, concepì i suoi romanzi secondo una variazione intorno al numero sette. Da qui proviene dunque la sua attenzione per la dinamica contrappuntiva,

³²⁵ J. CORTÁZAR, *Rayuela*, cit., p. 686. [«*Morelliana*. Se il volume o il tono dell'opera possono indurre a credere che l'autore inventò una summa, affrettarsi ad indicargli che si trova di fronte al tentativo contrario, quello di una *sottrazione implacabile*». ID., *Rayuela*, cit., p. 541].

che egli declina in questo caso come la capacità del romanzo di tenere insieme filosofia, racconto e sogno. Cortázar non dichiarò solamente che avrebbe voluto fare il poeta e nient'altro, ma dichiarò altrove di portare da sempre in sé il desiderio ardente di esser stato solo un musicista. La seconda voce dell'elenco si coniuga nell'opera dell'argentino mediante il concepimento dei suoi romanzi su variazioni jazzistiche, su improvvisazioni spiazzanti che tuttavia non facessero «perdere la chiarezza architettonica» del lavoro d'insieme.

È la seconda parte del terzo punto a stupire se riletta alla luce dell'opera di Cortázar. Parlare di 'saggio romanzesco' ci condurrebbe fuori strada, ma è senz'altro possibile ripensare alle riflessioni di Horacio Oliveira (*Rayuela*) riguardo all'ipotetico e introvabile 'centro' metafisico, alle congetture di Jorge in *Divertimento* come a un messaggio tutt'altro che apodittico da parte del loro autore, intento a mantenere il campo d'indagine più aperto possibile. Saranno proprio l'ironia e l'attitudine al gioco di Cortázar a riflettersi su vite e vicende dei suoi personaggi, e a restituirci non una verità assoluta bensì un insieme corale di prospettive componibili.

Quando, all'interno del terzo saggio, Christian Salmon mette sul piatto questi punti riguardanti l'opera di Hermann Broch, Kundera ribatte con un'affermazione che potrebbe essere tranquillamente il compendio perfetto dello sguardo di Cortázar sulla letteratura. O meglio, sul ruolo dello scrittore: «Il mio imperativo è "janáčekiano": sbarazzare il romanzo dall'automatismo della tecnica romanzesca, dal verbalismo romanzesco, renderlo denso»³²⁶. Già dal 1948, del resto, il giovane Cortázar aveva esposto programmaticamente il suo *programa novelesco*, in *Teoría del Túnel*, arrivando

³²⁶ M. KUNDERA, op. cit., p. 108.

a scrivere a lettere infuocate sull'architrave della sua opera a venire: «EL ESCRITOR ES EL ENEMIGO POTENCIAL – Y HOY YA ACTUAL – DEL IDIOMA»³²⁷.

3.2 *Rayuela y rayuelita*

Rayuela. Il gioco del mondo, inizialmente pensato col nome di *Mandala* e in seguito pubblicato anche col titolo di *Hopscotch*, resta senza dubbio il romanzo più celebre di Julio Cortázar. Vide le stampe nel 1963, ma non fu di certo l'unica *novela* che egli confezionò nel decennio '60-'70. All'inizio degli anni Sessanta, per l'appunto, era uscito *Los premios* – il cui titolo è stato reso in italiano con *Il viaggio premio* –, narrazione delle avventure rocambolesche di un equipaggio di una nave da crociera e di un gruppo di ospiti finiti a bordo in seguito alla vittoria di una lotteria a premi. Il 1968, l'anno dei tumulti culturali, delle rivoluzioni e del ribaltamento di un ordine sociale prestabilito e vissuto come soffocante, coincise con la pubblicazione di *62. Modelo para armar*, un testo oltremodo complesso e avanguardistico, che sviluppava certe intuizioni contenute nel sessantaduesimo capitolo di *Rayuela* e le portava alle loro estreme conseguenze. Qui, il principio di 'lettura attiva', già chiaramente presente nella struttura del *Juego del mundo*, viene esasperato: la decostruzione è tale che il libro si consegna al lettore come interamente componibile, e non come sistema chiuso, univoco e preconfezionato. Il 1973, invece, segnò probabilmente l'ingresso in quella terza fase di cui Cortázar aveva parlato nelle lezioni di Berkeley del 1980: la tappa storico-sociale. *Libro de Manuel* fu un romanzo impegnativo e politicamente impegnato al punto di subire in alcuni paesi censura e conseguente ritiro dal mercato. Più che altrove, la maturità dello scrittore argentino

³²⁷ J. CORTÁZAR, *Teoría del Túnel*, cit., p. 62.

trovava una declinazione civile maggiormente corposa e – come era nella sua natura ‘cheguevarina’ – scomoda, da cui prenderà l’abbrivio per il concepimento dei reportage successivi: *Prosa del observatorio* (1972), *Nicaragua, tan violentemente dulce* (1983), *Alto el Perú* (1984) su tutti. Cortázar morì nel 1984, forse per una leucemia mieloide cronica, forse per infezione da HIV dovuta a una trasfusione di sangue. *Post-mortem* vennero subito pubblicati altri due piccoli volumi, due romanzi, *Divertimento* (1986) e *El examen* (1986). Questi ultimi, in verità, vennero scritti ben prima di *Los Premios*: risalgono rispettivamente al 1949 e al 1950, dunque al periodo di *Teoría del Túnel*, quando Cortázar doveva ancora trasferirsi stabilmente a Parigi.

Una volta riordinata la cronologia delle *novelas*, è possibile attribuire a *Rayuela* il posto che merita, e ed è possibile giustificare anticipatamente l’utilizzo massiccio che ne faremo all’interno di questo capitolo. A metà tra primi tentativi romanzeschi e gli esperimenti avanguardistici o sociali già più maturi, costituisce – come lo stesso Cortázar dichiarò – «[Rayuela es de alguna manera] la filosofía de mis cuentos, una indagación sobre lo que determinó a lo largo de muchos años su materia o su impulso»³²⁸. L’affermazione è contenuta nella sezione di coda di un saggio di cui abbiamo già ampiamente fatto uso per la nostra argomentazione del primo capitolo: “Del sentimiento de no estar del todo”. Va detto però che essa fa parte di un ragionamento più ampio, mediante cui l’autore cerca di fare nuovamente ordine tra ciò che per lui ha significato il ricorso alla forma-racconto e alla forma-romanzo. Cortázar definisce *Rayuela* come il compendio teorico in forma romanzesca di quanto ha sempre animato la sua opera di

³²⁸ ID., *La vuelta al día en ochenta mundos*, cit., p. 25 [«[Rayuela (Il gioco del mondo) è per certi versi] la filosofia dei miei racconti, un’indagine su quello che, nel corso di tanti anni, ha determinato la loro materia o il loro impulso». ID., *Il giro del giorno in ottanta mondi*, cit., p. 36].

cuéntista. Dunque, quest'opera ci è tanto più utile quanto più si configura, sì, come punto mediano nella cronologia della produzione di *novelas*, ma soprattutto come 'centro' in cui confluiscono le posizioni poetico-teoriche giovanili (*Teoría del Túnel*, *Para una poética*, *Imagen de John Keats*); centro da cui si irraggia la propulsione per la stesura di racconti e molte delle questioni teoretiche fondamentali che sostanziano i *cuentos* (relativismo, dilatazione temporale, gioco, umorismo); centro-perno della riflessione metafisica – esistenziale e surrealista – di tutta una vita e laboratorio d'avanguardia per tematiche quali l'apertura, la rottura col linguaggio borghese, la lettura-attiva e il coinvolgimento del lettore-autore. È un testo inclusivo, plurivoco e corale, onnicomprensivo della maggior parte delle tematiche care all'autore, nonché luogo in cui essere trovano ordine.

Ricordiamo che, nella terza lezione tenuta a Berkeley ("Il racconto fantastico II: la fatalità"), Cortázar aveva fornito un dettaglio cronologico che gettava un ponte tra due diversi lavori. Confidò al suo pubblico di aver iniziato la stesura di *Rayuela* subito dopo aver concluso *El perseguidor*, proprio per continuare a caldo l'approfondimento di quei temi cui nel *cuento* avevo solo potuto accennare in forma breve³²⁹. Nella sesta lezione, trovandosi ad approfondire la questione della forma-romanzo, ricorderà con piacere la definizione di Ángel Rama, il critico che scorse questa vicinanza prima di ogni dichiarazione da parte sua e che ribattezzò le riflessioni anticipatrici di Johnny Carter una 'rayuelita', una piccola *Rayuela*. Queste pagine costituiscono senz'altro materiale importante per un ulteriore chiarimento sulla questione intergenerica, l'ibridazione delle forme, il rapporto che egli intrattenne internamente con queste due declinazioni così diverse della prosa; questa volta, rispetto ai passi citati nel capitolo precedente, Cortázar

³²⁹ Cfr. ID., *Lezioni di letteratura*, cit., p. 58.

affronta la medesima questione dal versante del romanzo. Le conclusioni sono le medesime che abbiamo già discusso. Tuttavia, è molto interessante l'approssimazione un poco farsesca con cui l'autore insiste sul dinamismo interno al *Gioco del mondo*, che a detta sua non sarebbe «stato concepito con un'architettura letteraria precisa, ma bensì come una specie di avvicinamento da angoli diversi»³³⁰. Nella stessa frase, l'autore mente e dice il vero, e tutto grazie all'ambiguità della frase. Il libro è chiaramente la progressione di un domandare da parte del protagonista – Horacio Oliveira in questo è fratello di Johnny –, che cerca di fare chiarezza sull'esistenza mediante un volteggio secondo spirali incerte ma sempre più prossime a cogliere quel 'centro' che pare non esserci o non lasciarsi mai trovare. L'attacco alla vetta da versanti sempre diversi corrisponde al carattere dell'opera, ed è la condizione primaria di mantenimento di una certa libertà di movimento dalle strutture fisse: una sorta di Sisifo metafisico che spinge la sua penosa riflessione fino alla cima della montagna per poi ricadere alla base di questa e tentare una nuova scalata da un'altra via, pur rimanendo in tutto questo totalmente libero di ricominciare dal punto che preferisce. Però, non possiamo non rilevare il solito *bluff* cortazariano laddove egli afferma di non aver seguito un'architettura letteraria precisa. Indubbiamente falso, poiché, per non perdere l'obiettivo di mantenere la struttura più aperta possibile, egli dovette calcolare alla perfezione (e con precisione) i passi da compiere; il rischio involontario sarebbe stato quello di scadere in un linguaggio apodittico, in qualche forma consolidata, di lasciarsi irretire nelle magie della trama. La volontà di non seguire un'architettura precisa richiede un'architettura raffinata, o altrimenti il gioco salterebbe. Questa è una delle contraddizioni interne all'autore, ma anche una di quelle contraddizioni di per sé difficilmente eludibili: come si può uscire dal

³³⁰ *Ivi*, p. 143.

linguaggio utilizzando il linguaggio? Come si può lasciare destrutturato ciò a cui inevitabilmente si sta attribuendo una struttura, foss'anche quella stessa della destrutturazione? Per non cadere nelle forme stereotipate bisogna conoscerle, evitarle e trovare incessantemente soluzioni alternative. *Rayuela*, proprio per questo, è un libro che non si posa mai su nessuna superficie solida; però non possiamo minimamente permetterci di cadere nel tranello giocoso dell'autore, che vorrebbe farci credere di aver 'incontrato' questo capolavoro per caso – come *un colombo entrato spontaneamente dalla finestra*.

3.3 Tre motivi per *Rayuela*

Chiarita la filiazione diretta tra i due testi, Cortázar compie un'operazione importantissima: isola tre motivi – così li chiama –, tre piani di lavoro che innervano il celebre romanzo del 1963 e lo caratterizzano.

Il primo riguarda la già menzionata indagine metafisica, che si dipana nel testo attraverso la costante ricerca di senso di Horacio Oliveira, attraverso le speculazioni teoriche del colto Morelli e la contrapposizione di queste ultime alla capacità della Maga di vivere nel flusso della vita con grande naturalezza e pochi quesiti. In questa prima dimensione narrativa, il grande impianto dei valori giudaico-cristiani che sostengono l'Occidente si sgretola, sottoposto allo sguardo spietato di uno scetticismo eroico e forse necessario, senz'altro depurativo³³¹.

Il secondo, invece, pertiene maggiormente alla sfera del linguaggio e della scrittura:

³³¹ Cfr. *ivi*, pp. 145-150.

El segundo nivel intentó también ser un nivel crítico: si en el primer nivel hay una crítica de la realidad tal como la recibimos a través de la Historia y de la tradición, en el segundo nivel hay una crítica de los medios por los cuales esa realidad puede ser expresada y comunicada.³³²

Naturalmente, i due livelli sono tutt'altro che scollegati, l'uno dall'altro. Aveva già chiarito questa interdipendenza con grande lucidità durante la famosa intervista rilasciata ad Omar Prego, a cui aveva ribadito che il linguaggio è lo strumento della ragione; un mondo dominato dalla ragione, sarà un mondo contraddistinto da un linguaggio rigido e stereotipato; cambiare lo sguardo sul mondo significa cambiarne il linguaggio e, laddove impossibile procedere in questo senso, vale anche il contrario: cambiare il linguaggio conduce a un cambio di prospettiva sulla e della realtà³³³.

Il terzo e ultimo livello è quello che riguarda il rapporto paritetico di collaborazione tra autore e lettore. Lo scrittore che rifugge le strutture fisse deve mantenersi dinamico, attivo, soltanto così potrà far mantenere al testo un'architettura vorticosa e aperta. Lo stesso scrittore non può accettare, a sua volta, un lettore passivo, che si aspetti dal romanzo una risposta da assimilare senza fatica. In questa logica, il lettore dovrà somigliare allo scrittore, e quest'ultimo dovrà coinvolgere il primo nella costruzione dell'opera, lo dovrà svegliare, pungolare, farlo diventare determinato a

³³² ID., *Clases de literatura*, cit., p. 217 [«Anche il secondo livello ha cercato di essere un livello critico: se nel primo livello c'è una critica della realtà così come la riceviamo attraverso la storia e la tradizione, nel secondo livello c'è una critica dei mezzi attraverso i quali la realtà può essere espressa e comunicata». *Ivi*, p. 151].

³³³ Cfr. O. PREGO, *La fascinación de las palabras*, cit., p. 63.

modificare il corso degli eventi sulla base della propria volontà³³⁴. *Faber est sui lector libri*.

Questa triplice scansione fornisce un sezionamento dell'opera che può risultarci utile per poterne dissodare il terreno alla ricerca di quanto vi è di più nascosto e interno. Mi atterrò a questi motivi, analizzandoli uno per volta e ampliandoli, integrandoli con considerazioni più estese in materia di suggestioni filosofiche, influenze letterarie, intrecci con altre discipline e dichiarazioni da parte dell'autore sparse in altri luoghi della sua produzione.

3.3.1 Cerchi concentrici sulla verità

Vi è un concetto che ricorre spesso, per bocca di Horacio Oliveira, tra le pagine del *Gioco del mondo*: «[...]necesitaría tanto acercarme mejor a mí mismo, dejar caer todo eso que me separa del centro. Acabo siempre aludiendo al centro, sin la menor garantía de saber lo que digo»³³⁵. Oliveira è un intellettuale sudamericano trasferitosi a Parigi e accompagnato a una donna molto semplice, madre di un figlio malato, che nel testo l'autore indica quasi sempre con il soprannome di 'La Maga'. Oliveira è ossessionato da quella ricerca metafisica e intellettuale del fatidico centro, il cuore del senso delle cose, che gli dovrebbe garantire – questo il suo desiderio nemmeno troppo recondito – l'ottenimento di un equilibrio, di un'armonia, di uno stato interiore edenico e finalmente

³³⁴ Cfr. J. CORTÁZAR, *Clases de literatura*, cit., pp. 222-223 [Cfr. ID., *Lezioni di letteratura*, cit., pp. 154-155].

³³⁵ ID., *Rayuela*, cit., p. 32 [«avrei tanto bisogno di avvicinarmi meglio a me stesso, lasciar cadere tutto quanto mi separa dal *centro*. Finisco sempre coll'alludere al centro senza la minima garanzia di sapere quel che dico». ID., *Rayuela*, cit., p. 23. Corsivo mio].

pacificato. Da un punto di vista clinico, che sappiamo essere un piano di lettura nient'affatto pertinente per i criteri interni al testo³³⁶, egli si presenta come un individuo estremamente cerebrale, bulimico di cultura, affamato di risposte, lontano da emozioni e sentimenti, tutto preso nell'ingranaggio di una coazione che lo mette compulsivamente in cerca di un altrove paradisiaco capace di tenerlo lontano dal senso di vuoto abissale che altrimenti sperimenterebbe nel *qui ed ora*.

Per Cortázar, il romanzo era lo spazio giusto per riflessioni su grandi questioni. Questa dimensione dilatata poteva contenere una molteplicità di personaggi, contrariamente al racconto che aveva bisogno di fornire in poche pagine quanti più dettagli su un numero maggiormente esiguo di protagonisti. *Rayuela* è costellato di figure diverse, già solo il Club del Serpente vanta un certo numero di partecipanti: Wong, Etienne, Babs, Ronald, Guy, Perico, Gregorovius; per non parlare degli amici argentini de "De lado de acá", seconda sezione del romanzo, tra cui Taveler, Gekrepten, Talita, i pazienti del manicomio. È possibile tuttavia isolare uno zoccolo duro di personaggi, un terzetto che da solo sembra mandare avanti tutte le questioni teoriche ed esistenziali care all'argentino. Il già menzionato Oliveira è l'indiscusso protagonista. Uomo colto, intellettuale bulimico ma non teorico, incarna lo spirito della riflessione esistenzialista del romanzo. La Maga pare figura antitetica al compagno Horacio, in quanto «ella que

³³⁶ Anticipiamo qui ciò a cui faremo di nuovo riferimento più avanti: in *Rayuela*, il salto dei rigidi confini di una realtà scansionata dalla ragione porta con sé sia la rottura dei dualismi (visibile/invisibile, realtà/finzione, realtà/sogno, ordinario/straordinario), sia – naturalmente – tutti quei sistemi di catalogazione tassonomica degli umani; una su tutti, la psichiatria, quella che divide gli uomini in normali e malati sulla base di una sottile linea di ragione. In questo, Horacio Oliveira è figlio diretto (e letterariamente perfezionato) di quei personaggi un poco folli che Cortázar aveva già reso protagonista del suo *Divertimento* (1949, edito 1986). A tal proposito, cfr. F. NOQUEIRA PEREDO, *Rayuela e Historia de la locura: una aproximación*, «Revista Chilena de Literatura», n. 62 (abril 2003), pp. 66.

podía creer sin ver, que formaba cuerpo con la duración, el continuo de la vida»³³⁷. La Maga non ha il suo centro nella mente, nella ricerca di una risposta verbale o concettuale, ma è piuttosto seduta nel suo *hara*³³⁸, nel suo ventre, nella vita del corpo e del sentimento – e per questo in più riprese, e non senza una malcelata invidia, dal compagno. Una terza persona chiude il trio, tal Morelli, che – a quanto sappiamo da alcune dichiarazioni rilasciate in alcune interviste alla stampa del tempo – è l’alter-ego finzionale di Cortázar. Avevo già mostrato alcune delle tesi più importanti di Morelli all’interno della Premessa a questo lavoro di ricerca. Nel Capitolo 99 di *Rayuela*, uno dei più densi di tutto il volume e senz’altro della terza sezione (“De otros lados”), alcuni membri del Club questionavano alcune affermazioni di Morelli, fisicamente assente ma onnipresente sul piano della riflessione. Morelli, rispetto a Horacio, è un uomo colto che percepiamo assai più raffinato, meno spaesato di Oliveira, ma a lui complementare per il completamento di quel polo intellettuale-razionale opposto alla *Weltanschauung* della Maga. Come ben evidenzia Irma B. Céspedes: «Se yuxtaponen dos representaciones de la realidad: la de lo científico o teórico de la literatura, en las palabras de Morelli, y la interpretación intuitiva del poeta o del niño – que es la Maga –»³³⁹.

³³⁷ J. CORTÁZAR, *Rayuela*, cit., p. 40 [«colei che poteva credere senza vedere, che faceva corpo unico con la durata, la continuità della vita». ID., *Rayuela*, cit., p. 28].

³³⁸ *Hara* è considerato, nella medicina orientale, il centro vitale, il luogo del benessere e del piacere. Ne parla dettagliatamente nei suoi studi di bioenergetica lo psichiatra Alexander Lowen. Si veda A. LOWEN, *Il piacere. Un approccio creativo alla vita*, Roma, Astrolabio, 1984.

³³⁹ I. B. CÉSPED, *El montaje como recurso en Rayuela*, «Revista Chilena de Literatura», n. 5/6 (1972), p. 131. Da notare che, per converso, la cultura di Oliveira e dei membri del Club risulta ammaliante per la Maga, che desidera venire iniziata ai misteri della conoscenza: «Si venne così a sapere che la Maga aspettava veramente hce Horacio la uccidesse, e quella morte doveva essere quella della fenice, l’ingresso nel concilio dei filosofi, ovvero le chiacchiere del Club del Serpente: la Maga voleva imparare, voleva i-stru-ir-si». J. CORTÁZAR, *Rayuela*, cit., p. 38. Ancora oltre: «Julio Cortázar señala, muy acertadamente, que “[...] tanto en el niño como en el hombre primitivo, la inteligencia funciona sobre todo en base a analogías,

La Maga porta in scena il sapere della vita, il femminile incarnato e immerso nel flusso dell'esistenza contrapposto al mascolino astratto e concettuale³⁴⁰, che ha bisogno di nutrire il proprio amore per la vita col pensiero e con un incessante domandare. Ella bilancia le due figure maschili, e completa il terzetto che – preso intero – simboleggia la proposta di Cortázar: un sapere poetico metaforico-analogico-primitivo (La Maga), capace mettere in risalto il dramma della condizione sociale incentrata sulla ragione, sulla teoria, sulla concettualizzazione e la catalogazione minuziosa della realtà (Oliveira e Morelli). Questa polarizzazione è senz'altro presente e narrativamente efficace. Ritengo sia possibile aggiungere una precisazione ulteriore, che ulteriormente ci permetta di allacciare la resa ottenuta con *Rayuela* ad alcune posizioni espresse in gioventù in forma – se vogliamo – preparatoria. A ben vedere, le considerazioni di Oliveira permettono di chiudere con gli idoli, con le vie brevi ed extramondane, e di condurre la narrazione verso la ricerca metafisica di un centro di senso; in questo, Oliveira è l'esistenzialismo, lo porta in scena lui più di chiunque altro. Però, di fatto, Oliveira non propone³⁴¹, si staglia come una forza distruttiva, decostruttiva, emendatrice. È piuttosto Morelli ad abbozzare

a mecanismo mágicos, a principios animistas». M. AZNAR PÉREZ, *El niño centenario: notas sobre la infancia, fantasía y surrealismo en Julio Cortázar*, «Cartaphilus», n. 13, 2015, p. 20.

³⁴⁰ La filosofa spagnola María Zambrano aveva insistito su questa differenza tra femminile e maschile – quest'ultimo incarnato dalla filosofia di Martin Heidegger – con differente modo di porsi nel flusso della vita. A questo proposito segnalo: C. ZAMBONI, «Heidegger y María Zambrano: dos formas diferentes de amor a la Naturaleza». *Aurora: papeles del Seminario María Zambrano*, [en línea], 2011, Núm. 12, p. 74-82. Il concetto di immersione all'interno nel flusso della vita senza perdersi troppo nella sua concettualizzazione è stato meravigliosamente espresso da David Foster Wallace con la metafora dei due pesci. Si veda: cfr. D. FOSTER WALLACE, *Questa è l'acqua*, Torino, Einaudi, 2017, pp. 140-141.

³⁴¹ «El [Horacio Oliveira] intuye que el camino que ha tomado la Humanidad no es el adecuado, pero no posee una idea precisa sobre cuál camino hubiera sido el ideal». D. ORDONES, *Existencialismo y surrealismo en Rayuela de Cortázar*, «Confluencia», vol. 33, n. 1 (Fall 2017), p. 39. Vedasi, a tal riguardo, anche K. GENOVER, *Claves para una novelística existencial (en Rayuela de Cortázar)*, Madrid, Ed. Plaza Mayor, 1973.

soluzioni, a portare in campo la voce di Wittgenstein, a problematizzare in maniera più sottile la pietrificazione della realtà ad opera dell'Occidente (di cui lui è esimio esponente): egli è piuttosto, nel lessico di Cortázar, una forza distruttiva e positiva al contempo, una forza che possiamo azzardarci a chiamare 'surrealista'³⁴². Se la Maga è il polo poetico, sciamanico, vitale e istintuale, Oliveira e Morelli sono i 'filosofi' che non possono che rimpiangere lo stato edenico della Maga e adoperarsi per rompere con quella *ratio* nei cui fanghi sono impantanati fino al collo. Essi si contrappuntano, e il lettore non può che seguire rapito queste planate attorno a una soluzione che non si dà. Primitivismo, esistenzialismo e surrealismo sono tre concetti che abbiamo già incontrato nel primo capitolo di questo lavoro, dedicato a poesia e poetica di Cortázar. Da qui, il passo è semplice: come sarebbe possibile – possiamo ormai domandarci – comprendere *Rayuela* a prescindere da *Teoría del Túnel*? Cercherò ora di riprendere questi punti per come espressi nell'opera degli anni quaranta, per poi valutarne il peso e la trasformazione nell'apice della produzione romanzesca dell'autore.

3.3.2 A nuoto nei fiumi metafisici: Oliveira pensa

A Evelyn Picon Garfield, a molti anni di distanza dai primi saggi, lo aveva precisato: «si alguna nostalgia tengo yo es que mi obra en definitiva no es una obra exclusivamente

³⁴² Nell'introdurre il primo 'motivo' di *Rayuela*, una lettura superficiale può far indugiare il lettore sul fatto che il contenuto metafisico della riflessione venga messo in campo dal solo Morelli. In realtà, l'autore aggiunge: «[...]Oliveira è l'uomo che non accetta che gli diano un mondo prefabbricato: deve vivere in quel contesto e accettare il peso di una società che lo include, ma mentalmente, intimamente, è in costante critica in costante ribellione. [...] Automaticamente inizia a mettere in crisi quel che si chiama la civiltà giudaico-cristiana». J. CORTÁZAR, *Lezioni di letteratura*, cit., p. 146.

poética»³⁴³. Ma la passione viscerale per la poesia non arrivò col tempo a scadere in una nostalgia scolorita, e anzi continuò a muovere Cortázar fino alla fine dei suoi giorni. Sul finire degli anni quaranta, era proprio questa mancanza generalizzata di Poesia – che riporterà quasi sempre con l’iniziale maiuscola – in letteratura a spingerlo alla stesura di testi di denuncia come *Teoría del Túnel*³⁴⁴. Questo testo assume una valenza ancor più sconcertante se ripensato alla luce dei lavori della maturità, che si presentano come fioriture perfette dei semi piantati tra il 1940 e il 1950.

La Poesia con la ‘P’ maiuscola, però, non è solo un genere letterario, bensì piuttosto un principio creatore, un movente esplosivo: «[...] el sentimiento esencial de que todo ese trabajo debe llevar finalmente a empuñar el martillo y ponerse a elevar».³⁴⁵ Il testo è organizzato similmente ad *Aut-Aut* di Sören Kierkegaard, che divideva la riflessione in due parti, due come i momenti di vita, estetica ed etica. La prima parte del *Túnel* contesta proprio il culto feticistico del Libro, inteso come luogo di tecnicismi e riflessioni estetiche spurie avulse dalla vita e prive di contenuto. Fossili di parole, e parole-fossili di concetti vecchi e deteriorati. Ciò a cui si assiste in letteratura – secondo l’argentino – è la riduzione di una realtà ricchissima a un linguaggio impoverito o eccessivamente barocco ma totalmente vuoto. Aggiunge:

³⁴³ Abbiamo già citato questo passo nel capitolo 0. Si veda la nota numero 2.

³⁴⁴ «Creo preciso añadir que esta concepcion de lo literario tradicional no incluye en modo alguno a la Poesia». J. CORTÁZAR, *Teoría del Túnel*, cit., p. 45.

³⁴⁵ *Ivi*, p. 47.

Mirando así las cosas, se advierte la necesidad de dividir al escritor en grupos opuestos: el que informa la situación en el idioma (y esta sería la línea tradicional) y el que informa el idioma en la situación.³⁴⁶

Lo scrittore votato all'estetica è colui che comprime la realtà nella gabbia del linguaggio tradizionale; lo scrittore che Cortázar si auspica – lui stesso, nonché l'uomo nuovo ch'egli desidera veder venire al mondo –, invece, sa che la realtà eccede le strutture linguistiche, e permette di rivedere queste ultime in base a ciò che si trova a narrare³⁴⁷. La situazione è completamente ribaltata. E questo è l'atteggiamento del *Túnel*, dove si distrugge per costruire.

Quest'ultima citazione ci permette di isolare quel circolo vizioso da cui l'autore intendere affrancarsi. La realtà eccede il linguaggio, e questa è una tesi già ampiamente sposata dalla mistica. Tuttavia, il soggetto occidentale che Cortázar ha in mente è portato a leggere la realtà in un certo modo, a interpretarla con determinate lenti giudaico-cristiane, e *di conseguenza* a descriverle secondo specifici criteri verbali. Allo stesso tempo, l'uomo pensa mediante il linguaggio che conosce, e dunque è naturalmente (o meglio: culturalmente!) portato a descriverlo attraverso i codici linguistici che già possiede. Vediamo il mondo in un certo modo e lo descriviamo mediante categorie predefinite perché consolidate, e vediamo il mondo in un certo modo perché lo abbiamo sempre descritto – dunque letto – in un certo modo. In questa chiave, il ruolo della

³⁴⁶ *Ivi*, p. 55.

³⁴⁷ Se vogliamo, l'accusa che Cortázar rivolge al Culto del Libro è la stessa che lo Husserl della *Crisi delle scienze europee* – lo abbiamo visto grazie a Milan Kundera – attribuiva alla scienza dei Tempi moderni: aver espunto la vita, die *Lebenswelt*. Quel che Cortázar pretende qui è proprio il ritorno di una vitalità in letteratura; e la vitalità, in quanto principio per definizione dinamico e mai statico, non vuole coaguli. È per natura nemica delle forme fisse.

letteratura torna ad essere potentissimo; lo scrittore – nietzscheanamente – diviene nuovamente un dinamitardo con un ruolo sociale, civile, pedagogico. Tutt'altro che *um fingidor*, con buona pace di Fernando Pessoa. Come uscirne? Cortázar, indirettamente, scorpora il circolo in due parti e cerca una soluzione per entrambe le questioni. Come cambiare il modo di guardare e intendere la realtà? Come modificare il linguaggio che la descrive? Posto così, il dilemma somiglia all'annosa questione sul primato di nascita tra uovo e gallina. A questo punto, agire da un lato, permetterà di arrivare a intervenire anche sull'altro e viceversa; oppure, agire su entrambi i fronti contemporaneamente.

La storia del pensiero fornisce due cariche esplosive. Non era necessario essersi già installati in via permanente nella Francia di metà Novecento per venire a conoscenza delle tesi di Jean-Paul Sartre, che l'autore aveva letto già prima del 1953. Nel primo capitolo ho avuto modo di mettere in luce le influenze di Martin Heidegger, Lev Chestov e Sören Kierkegaard, che il nostro aveva divorato in gioventù, assieme agli scritti dei romantici e dei simbolisti (Baudelaire, Rimbaud, Apollinaire, Mallarmé). Qui è bene enuclearne un'altra, quella dello stesso Sartre di *L'esistenzialismo è un umanismo*. Cortázar sente fin dai primi scritti l'urgenza forte di contribuire all'avvento di una nuova umanità mediante un nuovo Umanesimo, e lo fa con gli strumenti che più gli competono – poesia, racconto e romanzo –, ma non senza attenzione al dibattito filosofico del tempo. Il poetismo di cui parla richiamandosi a una Poesia con la 'P' maiuscola va proprio in una direzione esistenzialista, intesa come «actitud realista, científica, historica y social»³⁴⁸. In una direzione etica-poetica, contrapposta alla vacua estetica, cultrice del Libro-feticcio, ordigno senza polvere da sparo. Cortázar immagina un uomo con forte senso della realtà, forte di uno sguardo scientifico – vale a dire non illusorio, ma allo stesso tempo non

³⁴⁸ *Ivi*, p. 96.

scienista – sul mondo, immerso nella storia, nei suoi movimenti e nel tessuto sociale. Dunque, nel 1948, lo scrittore argentino immaginava la necessità di una figura capace di riflettere metafisicamente, di pensare ‘esistenzialisticamente’, di rifiutare «sostenes tradicionales, teologías auxiliares y esperanzas teológicas»³⁴⁹. Esigenza ben riassunta da Roberto Juarróz:

Se trata de despertar al otro lado, ese que la rigidez de la costumbre y la cultura han silenciado. Se trata de ver nacer al *hombre nuevo*.³⁵⁰

In *Rayuela*, l’eredità di questo difficile magistero spetta a Horacio Oliveira. Con le sue domande incessanti, col suo farneticare esce dagli schemi dialogici e rende impossibile una qualsiasi diagnosi ai suoi danni. In lui agisce Poesia, e gli fa disseminare continue cariche nelle fondamenta del pensiero giudaico-cristiano, il pensiero della *ratio*, della teologia e del finalismo escatologico. È un uomo che non trova riposo, poiché rifiuta di sposare qualunque posizione nota come definitiva:

Ya para entonces me había dado cuenta de que buscar era mi signo, emblema de los que salen de noche sin propósito fijo, razón de los matadores de brújulas. Con la Maga hablábamos de patafísica hasta cansarnos, porque a ella también le ocurría (y nuestro encuentro era eso, y tantas cosas oscuras como el fósforo) caer de continuo en las excepciones, verse metida en casillas que no era las de la gente, y esto sin despreciar a nadie, sin creernos Maldorores en liquidación nu Melmoths privilegiadamente errantes. No me parece que la

³⁴⁹ *Ivi*, p. 97.

³⁵⁰ R. JUARRÓZ, *Poesía y realidad*, Valencia, Pre-textos, 1992, p. 53.

luciérnaga extraiga mayor suficiencia del hecho incontrovertible de que es una de las maravillas más fenomenales de este circo, y sin embrago basta suponerle una conciencia para comprender que cada vez que se le encandila la barriguita el bicho de luz debe sentir como una cosquilla de privilegio.³⁵¹

Horacio rompe gli schemi, rinnega (sartrianamente) ogni via breve e ogni escapismo, e si ritrova solo, con la sua cruda esistenza tra le mani. La sua messa in discussione del modo tradizionale di intendere la realtà lo porterà a un lento e inesorabile deterioramento mentale, che però – qui il genio di Cortázar – non sappiamo se rubricare come lento declino verso la follia o come graduale guadagno di una prospettiva altra. Uno dei quesiti che restano insoluti al termine della lettura del romanzo è se poter intendere Oliveira come folle o come individuo affrancato dagli stereotipi verbali, concettuali, sociali – e i due aspetti potrebbero tranquillamente coincidere, dal momento che ogni dualismo viene meno, persino quello di sanità/insanità mentale. Dalla sua prospettiva emendatrice, però, Horacio non può – stretto tra il biasimo e l'invidia – non guardare al cosmo-Maga come a quel primitivismo tutt'uno con la vita, a sua volta scevro dalla ripartizione in categorie stagne che solo il pensare alimenta, ma non il vivere:

³⁵¹ J. CORTÁZAR, *Rayuela*, cit., p. 23 [«A quel punto mi ero accorto che cercare era il mio destino, l'emblema di coloro che escono la notte senza alcuna precisa intenzione, lo scopo degli assassini di bussole. Con la Maga parlavamo di patafisica fino all'esaurimento, perché anche a lei capitava (e il nostro incontro consisteva in questo e in tante altre cose oscure come il fosforo) di cadere continuamente in eccezioni, di trovarsi fino al collo in caselle che non erano di tutti. e questo senza disprezzare nessuno, senza sentirci dei Maldoror in liquidazione o dei Melmoth privilegiatamente erranti. Non mi pare che la lucciola si attribuisca maggior importanza per il fatto incontrovertibile d'essere una delle meraviglie più spettacolari di questo circo, e tuttavia è sufficiente supporre in essa una coscienza per capire che ogni volta che le si accende il pancino l'insetto di luce deve sentire come un solletico di privilegio». ID., *Rayuela*, cit., pp. 15-16].

No, no hemos vivido así, ella hubiera querido pero una vez más yo volví a sentar el falso orden que disimula el caos, a fingir que me entregaba a una vida profunda de la que sólo tocaba el agua terrible con la punta del pie. Hay ríos metafísicos, ella los nada como esa golondrina está nadando en el aire, girando alucinada en torno al campanario, dejándose caer para levantarse mejor con el impulso. Yo describo y defino y deseo esos ríos, ella los nada. Yo los busco, los encuentro, los miro desde el puente, ella los nada. Y no lo sabe, igualita a la golondrina. No necesita saber como yo, puede vivir en el desorden sin que ninguna conciencia de orden la retenga. Ese desorden que es su orden misterioso, esa bohemia del cuerpo y el alma que le abre de par en par la verdaderas puertas. Su vida no es desorden más que para mí, enterrado en prejuicios que desprecio y respeto al mismo tiempo. Yo, condenado a ser absuelto irremediabilmente por la Maga que me juzga sin saberlo. Ah, dejame entrar, dejame ver algún día como ven tus ojos.³⁵²

A quindici anni da *Teoria del Túnel*, le posizioni esistenzialiste allora espresse da Cortázar trovano in Horacio Oliveira il loro portavoce letterario. Egli è l'uomo occidentale, colto e cerebrale, che avvia eroicamente lo spoglio delle categorie con cui da

³⁵² *Ivi*, p. 137 [«No, non abbiamo vissuto così, lei lo avrebbe voluto ma una volta ancora io tornai ad insediare il falso ordine che nasconde il caos, a fingere che mi dedicavo ad una vita profonda della quale solo toccavo con la punta del piede l'acqua terribile. Ci sono fiumi metafisici, lei vi nuota come quella rondine sta nuotando nell'aria, girando allucinata attorno al campanile, lasciandosi cadere per poi alzarsi più alta di slancio. Io descrivo e definisco e desidero quei fiumi, lei vi nuota. Io li cerco, li trovo, li guardo dal ponte, lei vi nuota. E non lo sa, proprio come la rondine. Non ha bisogno di sapere come me, può vivere nel disordine senza che alcuna coscienza di ordina la trattenga. Quel disordine è il suo ordine misterioso, quella bohème del corpo e dell'anima che le spalanca le vere porte. La sua vita non è disordine che per me, sotterrato in pregiudizi che disprezzo e allo stesso tempo rispetto. Io, condannato ad essere assolto irrimediabilmente dalla Maga che mi giudica senza saperlo. Ah, lasciami entrare, lasciami vedere un giorno come vedono i tuoi occhi». *Ivi*, 105].

sempre gli è stata data a intendere la realtà. La Maga – da cui si sente giudicato perché è lui stesso che non si perdona la sua incapacità di saper nuotare nel fiume della vita godendo liberamente del flusso – è il fuoco di un orizzonte utopico: Horacio è stato abituato a ragionare, e quindi ha perso l'istintiva creatività intuitiva di cui gode la sua compagna. Con maestria, Cortázar li mette accanto, li rende coppia per evidenziare con maggior forza la frattura insanabile tra le due posizioni. È il sacro e autentico fuoco di Poesia a muoverlo verso «la desestructuración sistemática de la realidad y su repulsa a los cánones, una visión privilegiada de la vida a través de las conyunturas poéticas, intersticialmente, desde las brechas que el lenguaje filtra»³⁵³.

Affinché si apra un varco, non solo è necessario rompere con le categorie razionalistiche con cui la realtà viene da secoli organizzata e catalogata, ma è necessario direzionare il piccone sulla dura roccia di un linguaggio stereotipato di riflesso. A Poesia non basta un Horacio che faccia saltare il banco e una Maga come fulcro del pensiero naturale, magico e poetico. All'esistenzialismo di Oliveira serve qualcuno che incarni la controparte più strettamente linguistica, che nel *Túnel* veniva affidata all'atteggiamento surrealista dinanzi al linguaggio.

3.3.3 Togliere la buccia alla banana: Morelli parla

Poesia è per Cortázar principio di *conocimiento verdadero* della realtà. E finora abbiamo visto come un personaggio di *Rayuela* si faccia carico di parte di quella «destrucción des-

³⁵³ A. GARCÍA CERDÁN, cit., p. 40.

ilusionante abierta [...] a la verdad»³⁵⁴ che lo scrittore già si auspicava nello scritto del 1948.

Il cultore del Libro, antitetico al poeta di autentica fattura, è colui che accetta il linguaggio come veicolo necessario e totalmente sufficiente per la descrizione della realtà e per la sua espressione. Egli, per giunta, non solo si serve dell'idioma come di uno strumento esaustivo, ma non è nemmeno capace di metterlo in discussione: non si chiede se esistano altre parole per il medesimo concetto, e altri concetti per il medesimo fenomeno. Così il lessico consolidato lo irretisce, ed egli si pensa libero come un pesce ignaro della rete in cui nuota. Del resto, quello che Oliveira invidierà alla Maga è la sua capacità di nuotare, sì, ma non in uno stagno, bensì nel mare aperto della vita senza categorie, senza urgenze descrittive né tare di catalogazione. Lei nuota nell'aria senza chiedersi la sua densità, la sua temperatura, la sua origine. Lo scrittore-poeta-mago, però, è costretto a domandarsi dell'origine del linguaggio e delle sue strutture per poterne uscire. In questo, il ragionamento cortazariano è fortemente debitore del sapere psicanalitico.

Quale, dunque, il martello, la chiave, il codice per decriptare il linguaggio? Chi può farsi carico di questo compito? Già nel *Túnel*, Cortázar aveva le idee chiare:

[...] el surrealista prueba pronto que su concepción es esencial y solamente poética. Se expresa con un diluvio lírico de productos que sólo fichas bibliográficas siguen llamando poeta o novelas; enlaza forma tradicionales, las funde u fusiona para manifestarse desde toda posibilidad, se precipita a una

³⁵⁴ D. MESA GANCEDO, *La emergencia de la escritura*, cit., p. 130.

novela de discurso poético, se abandona a todos los prestigios de la escritura automática, la erupción onírica, las asociaciones verbales libres.³⁵⁵

Egli vide nello sperimentalismo avanguardistico una soluzione alla pietrificazione della realtà. Quindi, anni dopo, trovandosi a voler far coincidere queste geometrie delicate nel romanzo, affida la ricerca metafisica allo scetticismo esistenzialista di Horacio, in dialogo con qualche altro personaggio che – a guisa di interlocutore socratico – lo contrappunta permettendogli di scavare ancora più a fondo la roccia del conosciuto. Ma chi è il tedeforo del surrealismo in *Rayuela*? La questione è più complessa e agisce su più piani.

Nel *Gioco del mondo* vi sono, appunto, più piani di rottura col linguaggio. Cortázar vuole essere autore coerente con le proprie visioni eterodosse fino in fondo, pertanto sa di non poter scrivere un romanzo che rompa con certe forme affidandosi a quelle stesse forme. Si tratta di una strana antinomia, che lo mette di fronte a una scelta, poiché scrivere un libro che esuli dai canoni coi quali il lettore medio comprende la realtà significherebbe partorire un libro semplicemente incomprensibile per tutti, eccetto che per il suo demiurgo. Egli decide di uscire da questa *impasse* – a mio avviso – agendo su tre livelli. Prima di tutto, i dialoghi devono uscire dalla forma canonica. Il dialogo, dopo un rimpallo vorticoso tra i due interlocutori, schizza in una traiettoria inaspettata. Vi è uno scambio di battute esemplificativo tra Oliveira e la Maga:

— Yo creo que te comprendo —dijo la Maga, acariciándole el pelo—. Vos buscás algo que no sabés lo que es. Yo también y tampoco

³⁵⁵ J. CORTÁZAR, *Teoría del Túnel*, cit., p. 86.

sé lo que es. Pero son dos cosas diferentes. Eso que hlaban la otra noche... Sí, vos sos más bien un Mondrian y yo un Vieira da Silva.

— Ah —dijo Oliveira—. Así que yo soy un Mondrian.

— Sí, Horacio.

— Querés decir un espíritu lleno de rigor.

— Yo digo un Mondrian.

— ¿Y no se te ha ocurrido sospechar que detrás de ese Mondrian puede empezar una realidad Vieira da Silva?

— Oh, sí —dijo la Maga—. Pero vos hasta ahora no te has salido de la realidad Mondrian. Tenés miedo; querés estar seguro. No sé de qué... Sos como un médico, no como un poeta.

— Dejemos a los poetas —dijo Oliveira—. Y no lo hagás quedar mal a Mondrian con la comparación.³⁵⁶

L'indubbio talento consente a Cortázar di racchiudere tutto quello che abbiamo cercato di enucleare a fatica in un solo scambio di battute tra personaggi. Il tentativo della Maga di venire in soccorso del modo di vedere le cose del compagno, mettendo in evidenza quella sua ricerca spasmodica di senso realizzata attraverso un spirito estremamente

³⁵⁶ ID., *Rayuela*, cit., p. 112 [«— Credo di capirti, — disse la Maga, carezzandogli i capelli. — Tu cerchi qualcosa che non sai cos'è. Anch'io e neppur io so che cos'è. Ma sono due cose diverse. Quel che dicevate l'altra sera...Sì, tu sei piuttosto un Mondrian e io un Vieira da Silva. — Ah, — disse Oliveira. — E così io sono un Mondrian. — Sì, Horacio. — Vuoi dire che sono uno spirito pieno di rigore. — Io dico un Mondrian. — E non ti è venuto in mente che dietro quel Mondrian potrebbe far capolino una realtà Vieira da Silva? — Oh, sì, — disse la Maga. Ma tu fino ad oggi non hai superato i limiti della realtà Mondrian. Hai paura, vuoi essere certo. Non so di cosa... Sei come un medico, non come un poeta. — Lasciamo stare i poeti, — disse Oliveira — E non fa restar male Mondrian con questo confronto». ID., *Rayuela*, cit., p. 85].

concettuale e rigoroso, che in realtà scherma la grande paura di un salto nella sua natura più primitiva. C'è il ricorso all'analogia, al non detto: è il ricorso al quadro che descrive i personaggi, non una descrizione; vi è anche la richiesta di complicità del lettore, che deve avere presente gli stili dei due pittori citati per poter penetrare autonomamente il testo. C'è il terrore e il fastidio di Oliveira che si sente giudicato dalla Maga, la cui natura guarda con pietà e ammira con invidia. Il richiamo alla poesia. Il ritmo del testo è sincopato, è pieno di spazi, di vuoti, di interstizi. Richiede una lettura attiva per venire assimilato, e lascia il lettore con un senso sia di comprensione profonda del concetto sia di straniamento, di ottundimento.

Non è il solo modo con cui Cortázar può intervenire sul linguaggio, il dialogo. Egli agisce anche sull'organizzazione macroscopica del testo, intervallando capitoli – per così dire – di contenuto, a capitoli dove è la forma sconclusionata a informare delle inafferrabili intenzioni dell'autore. Il capitolo 56 – il capitolo sui 'cordini' – è l'esempio più lampante del ricorso all'ironia come strumento di rottura della serietà concettuale-enunciativa. Il capitolo in cui Traveler e Oliveira fanno camminare Talita su una trave nel vuoto solo per passarsi una sigaretta ed evitare di scendere le scale si serve dello stesso principio ludico-umoristico. Ma vi sono anche interventi maggiormente esplosivi, ottenuti mediante un intervento diretto e straniante sulla pagina. Il capitolo 34 è un testo assemblato, poi smontato e ricomposto in modo non lineare:

En setiembre del 80, pocos meses después del falleci-
Y las cosas que lee, una novela, male escrita, para colmo una
miento de mi padre, resolví apartarme de los negocios,
edición infecta, uno se pregunta cómo puede interesarle al-
cediéndolos a otra casa extractora de Jerez tan acreditada

go así. Pensar que se ha pasado horas enteras devorando es-
como la mía; realicé los créditos que puede, arrendélos pre-
ta sopa fría y desabrida, tantas otras lecturas increíbles.³⁵⁷

I primi due livelli di intervento sono accomunati dal fatto di essere ciò che l'autore può fare direttamente sul testo, tramite la propria scrittura e l'organizzazione grafica, per portare nell'opera l'innovazione per cui lotta. Ma è bene non dimenticare che esiste un altro modo per ammantare l'esperimento avanguardistico, ed è quello di farne portavoce i propri personaggi. Questo il terzo piano di lavoro, ed è qui che entra in gioco la figura di Morelli.

Entra in gioco, restando fuori dai giochi. Ho avuto modo di analizzare il capitolo 99 di *Rayuela* nel primo capitolo del presente lavoro. Durante un consesso del Club del Serpente, i personaggi discutono accesamente una teoria di Morelli, il quale però è assente; la teoria è riferita da Etienne, e il dibattito – si veda l'implicita vicinanza con la teoria del tunnel – è costruito attorno a una mancanza, a un vuoto lasciato dall'uomo e riempito invece dalle sue parole. In questo novantanovesimo capitolo, la figura di Morelli fa irrompere prepotentemente nel testo il surrealismo quale strumento lirico libero, e lo fa per cercare di ottenere un ritorno di linfa nelle fibre della letteratura e della realtà. Il tema è quello dell'impoverimento del linguaggio, ed è oltremodo interessante vedere

³⁵⁷ *Ivi*, p. 263 [«Nel settembre dell'ottanta, pochi mesi dopo il decesso di / Le cose che legge, un romanzo scritto male e per di più /mio padre, decisi di ritirarmi dagli affari cedendoli a un'altra / un'edizione schifosa, è il caso di domandarsi come le interessi / ditta esportatrice di Jérez, stimata quanto la mia; facendo i cre- / una cosa del genere. E dire che ha trascorso ore e ore divoran- / diti che potevo sbrodolata e tante altre lettura incredibili. «Elle» edo questa sbrodolata e tante altre letture incredibili». *Ivi*, p. 203. Si tratta di due storie alternate. Nelle prime pagine del capitolo è ancora possibile seguirle entrambe; poi diventeranno più di due, e al lettore verrà richiesto maggiore impegno per seguirle tutte.

come, a distanza di più di un decennio, i personaggi di Cortázar parlino nel modo in cui già parlava il Cortázar del 1948. Un passaggio su tutti ci permette di rilevare come la *Teoría del Túnel* continui la sua opera di scavo grazie a *Rayuela*.

Lenguaje quiere decir residencia en una realidad, vivencia en una realidad. Aunque sea cierto que el lenguaje que usamos nos traiciona (y Morelli no es el único en gritarlo a todos los vientos) no basta con querer liberarlo de sus tabúes. Hay que re-vivirlo, no re-animarlo.

— Suena solemnísimo —dijo Perico.

— Está en cualquier buen tratado de filosofía —dijo tímidamente Gregorovius, que había hojeado entomológicamente las carpetas y parecía medio dormido—. No se puede revivir el lenguaje si no se empieza por intuir de otra manera casi todo lo que constituye nuestra realidad. Del ser al verbo, no del verbo al ser.³⁵⁸

Qui il passo ‘gemello’ di quello appena citato – aveva scritto: «Mirando así las cosas, se advierte la necesidad de dividir escritor en grupos opuestos: el que informa la situación en el idioma (y esta sería la línea tradicional), y el que informa el idioma en la situación»³⁵⁹. Gregorovius si sta qui auspicando un mondo di scrittori surrealisti, secondo

³⁵⁸ *Ivi*, pp. 576-577 [«Linguaggio vuol dire risiedere in una realtà, esperienza vissuta di una realtà. Sebbene sia più che vero che il linguaggio di cui ci serviamo è tradimento (e Morelli non è l'unico a sfiatarsi in questo senso) non basta volerlo liberare dai suoi tabù. Bisogna riviverlo, non ri-animarlo. – Che solennità, – disse Perico. – Lo dice qualsiasi buon trattato di filosofia, – disse timidamente Gregorovius, che aveva sfogliato entomologicamente le cartelle e sembrava mezzo addormentato. – Non si può rivivere il linguaggio se non s'incomincia con l'intuire in modo diverso quasi tutto ciò che costituisce la nostra realtà. Dall'essere al verbo, non dal verbo all'essere». *Ivi*, p. 456].

³⁵⁹ *Id.*, *Teoría del Túnel*, cit., 55.

un desiderio già espresso da Cortázar nel lavoro di fine anni quaranta. Meno esteti che mettano la realtà sotto il giogo del linguaggio, e più poeti che permettano al linguaggio di rischiararsi e innovarsi a partire dall'indubbia eccedenza della realtà sui suoi enunciati. A un primo sguardo, parrebbe che negli anni quasi tutto si sia mantenuto pressoché intatto e identico, confluendo nel romanzo del 1963 e trovando una via finzionale di espressione (quella teorica l'aveva già trovata). Ma non è propriamente così. Il tempo ha fatto il suo corso e, per quanto Cortázar avesse progettato già da giovanissimo quasi tutta la sua opera a venire, la consapevolezza di alcuni aspetti è mutata.

La seconda sezione del *Túnel* presenta un paragrafo sull'esistenzialismo e uno sul surrealismo. Tutto sembra perfettamente bilanciato, per lo meno a livello meta-testuale. La parola 'surrealismo' però, con tutto ciò che si porta dietro, nel testo appare ben prima della sezione ad esso dedicata. È il surrealismo a fare il ruolo del leone, nel 1948, mentre l'esistenzialismo viene relegato in una posizione un poco gregaria. L'entusiasmo di Cortázar per i metodi utilizzati dai suoi scrittori preferiti lo porta a sognare un mondo di scritture libere, automatismi inconsci, incontri casuali e 'patafisici', miracoli, alterazioni delle leggi cosmiche ed eccezioni alla regola. Esprimeva la sua dedizione per questa corrente con un linguaggio entusiastico e quasi fazioso; si spendeva per la difesa di questa prospettiva ai suoi occhi così necessaria, così perfetta. Nella sua personale visione, il surrealismo è movimento indubbiamente esistenziale, ma non è del tutto vero il contrario: l'esistenzialismo non è un surrealismo – per giocare con il titolo della celebre opera di Jean-Paul Sartre. Il surrealismo porta a un cambio di sguardo metafisico (esistenzialismo) operando sul linguaggio con tecniche, esercizi, stratagemmi ludici e ribelli. L'esistenzialismo, invece, è piuttosto un'apertura sul mondo che non offre nessuna tecnica, nessun esercizio: è una presa di coscienza, un atteggiamento che rimette la

soggettività in primo piano senza offrire al soggetto alcuna soluzione immediata. Dunque, mi sento di poter concludere che l'esistenzialismo sia – all'atto di stesura di *Teoría del Túnel* – una componente dell'atteggiamento surrealista, una sua condizione di esistenza.

Il surrealismo, dal canto suo, era soggetto a molte critiche, che Cortázar mise a tacere con un passaggio chiaro:

[...] el surrealismo non es mero movimiento qu esigue tantos otros. Asimilarlo a una actitud y filiación literaria (mejor, aún, poetica) sería caer en la trampa que malogra buena parte de la crítica contemporánea del surrealismo.³⁶⁰

Il *Gioco del mondo*, per la verità, segna un salto in questo senso, una presa di distacco da questa convinzione. Lo scambio appena citato tra Perico e Gregorovius è in realtà il fanalino di coda di ragionamento più ampio ed incisivo, cominciato una pagina prima:

— Lo estaba diciendo a Perico que las teorías de Morelli no son precisamente originales. Lo que hace entrañable es su práctica, la fuerza con que trata de describir, como él dice, para ganarse el derecho (y ganárselo a todos) de entrar de nuevo con el buen pie en la casa del hombre. Uso sus mismas palabras, o muy parecidas.

— Para surrealistas ya ha habido de sobra —dijo Perico.

—No se trata de una empresa de liberación verbal —dijo Etienne—. Los surrealistas creyeron que el verdadero lenguaje y la verdadera realidad estaban censurados y relegados por la estructura racionalista y burguesa del occidente. Tenían razón, como lo sabe cualquier poeta, pero eso no era más

³⁶⁰ *Ivi*, p. 86.

que un momento en la complicada peladura de la banana. Resultado, más de uno se la comió con la cáscara. Los surrealistas se colgaron de las palabras en vez de despegarse brutalmente de ellas, como quisiera hacer Morelli desde la palabra misma. Fanáticos del verbo en estado puro, pitonisos frenéticos, aceptaron cualquier cosa mientras no pareciera excesivamente gramatical. No sospecharon bastante que la creación de todo un lenguaje, aunque termine traicionando su sentido, muestra irrefutablemente la estructura humana, sea la de un chino o la de un piel roja.³⁶¹

Cortázar fa ricorso all'ironia per spiegare con grande semplicità un concetto complesso. La buccia della banana è ovviamente sinonimo della corazza del linguaggio, armatura che cela il cuore incandescente della realtà. Agli occhi del Cortázar degli anni sessanta, molti surrealisti devono aver creduto di aver tolto la buccia, finendo per mangiare la banana intera. Non è un'accusa di estetismo, forse più la denuncia di un'incompletezza. Non c'è stato il coraggio di andare fino in fondo, ci si è persi dietro il desiderio tutto umano di divenire un movimento, una scuola – cosa ch'egli non pensava sul finire degli anni

³⁶¹ ID., *Rayuela*, cit., p. 576 [«– [...] Stavo dicendo a Perico che le teorie di Morelli non sono quel che si dice originali. Quel che ce lo rende fratello è la sua pratica, la forza con cui cerca di disiscrivere, come dice lui, per ottenere il diritto (e ottenerlo per tutti) di entrare di nuovo per la porta principale della casa dell'uomo. Uso le sue stesse parole o quasi. – Mi pare che di surrealisti ne abbiamo avuti a iosa, – disse Perico. – Non si tratta d'intraprendere una liberazione verbale, – disse Etienne. – I surrealisti credettero che il vero linguaggio e la vera realtà fossero condannati e banditi dalla struttura razionalistica e borghese dell'Occidente. Aveva ragione, come lo sa chiunque sia poeta, ma non era che un momento della complicata operazione di togliere la buccia alla banana. Risultato, più d'uno se la mangiò con la buccia. I surrealisti si aggrappano alle parole invece di svincolarsi da esse decisamente, come vorrebbe Morelli tramite la parola stessa. Fanatici del verbo puro, pitonesse frenetiche. Non ebbero abbastanza il sospetto che la creazione di un qualsiasi linguaggio, anche se finisce col tradire il proprio significato, rivela irrefutabilmente la struttura umana, che sia di un cinese o di un pellerossa». ID., *Rayuela*, cit., pp. 455-456.

quaranta e che non poteva sospettare³⁶². Alla fine, per bocca di Etienne, Cortázar mostra di non apprezzare di Morelli la teoria – che non è né originale, né avulsa da scadimenti in ulteriori pietrificazioni –, bensì la sua pratica, il suo incessante tentativo di *disiscrivere*.

Col seguente lavoro ho cercato di portare a galla alcuni dei rimandi più profondi – quello che altrove ho chiamato il ‘minimo comun denominatore’ dell’opera cortazariana – e trasversali che percorrono l’intera produzione dell’autore argentino. *Rayuela* è un romanzo che può benissimo essere letto senza tener conto di racconti e poesie; rileggerlo evidenziando consonanze e identità con interi passaggi teorici di saggi scritti quindici anni prima è ciò che dovrebbe fare un lavoro critico, e ciò che ci può consentire di muoverci nella direzione di una maggiore completezza. Si può dunque dire che *Rayuela* porti a compimento in modo pressoché perfetto le intenzioni di *Teoria del Túnel*. Tuttavia, non si tratta di una confluenza lineare e pedissequa, acritica, bensì di un correttivo, di una revisione di alcune posizioni riviste con la maturità. Il surrealismo è uno di questi snodi soggetti a correzione. Nel *Gioco del mondo*, rispetto al *Túnel*, è probabilmente l’approccio esistenzialista a reggere l’intero orizzonte del romanzo, poiché il surrealismo ha cessato di esercitare sull’argentino adulto il fascino totale che lo aveva ammaliato da giovane, mostrandosi finalmente per quello che era. In fondo, però, quel che rimane non sono etichette o movimenti: resta il distillato puro di questi tentativi di rottura. L’esistenzialismo non è più kierkegaardiano o sartriano ma solo un cambio di sguardo concreto. Il surrealismo non è panacea di tutti i mali, ma il residuo di una scrittura incessante, mai doma. Ci sono molti aspetti di quest’ultimo che Cortázar ereditò dalle

³⁶² Sulla questione del surrealismo, non possiamo non rimandare al celebre testo di E. PICON GARFIELD, *¿Es Cortázar un surrealista?*, Gredas, Madrid, 1975.

letture mallarmeane, e che infine decise di mantenere come strumenti avulsi da qualsiasi corrente: il gioco, l'umorismo, la musicalità, l'apertura.

3.3.4 L'antidoto a Medusa: gioco, umorismo e jazz

Dell'esistenzialismo, dunque, in *Rayuela* è rimasto lo sguardo scettico e tagliente, mentre del surrealismo è caduta la pretesa teoria ed è rimasta una pratica, una scrittura incessante e un atteggiamento di apertura.

C'è una frase della quinta lezione di Berkeley che racchiude quanto appena detto: «Su cose come l'umorismo, la musica, il gioco in letteratura – e nelle mie cose – si è portati ad avere un'intuizione più che un concetto, una pratica più che una teoria, e se si cerca di afferrarli teoricamente tendono a scappare»³⁶³. Molte verità condensate in un pugno di righe. Prima di tutto, è bene rilevare che – se esistenzialismo e strutturalismo riveduto si configurano appunto come *atteggiamenti d'apertura* artistica sul mondo – Cortázar ci mette qui il corrente di tre *strumenti di lavoro* effettivi mediante i quali è possibile mantenere vivi i due atteggiamenti di cui sopra. Parleremo a breve di umorismo, musicalità e aspetti ludici dell'opera letteraria di Cortázar. Qui, però, l'autore ci avverte che tali strumenti risultano efficaci all'interno del suo progetto in quanto coerenti con alcune linee di fondo, linee che abbiamo già ampiamente delineato in precedenza e che ripetiamo. L'intuizione s'impone come correttivo della concettualizzazione, e come antecedente ad essa secondo l'indiscutibile primato ontologico riportato in auge dalla riscoperta fratellanza tra poeta e mago; per utilizzare un'espressione esistenzialista, l'essenza che pretende di enucleare la concettualizzazione è preceduta dall'esistenza

³⁶³ J. CORTÁZAR, *Lezioni di letteratura*, cit., p. 100.

concreta di cui si fa portavoce Poesia. Teorizzare è come stringere l'acqua, pertanto è bene mantenere il dinamismo della ricerca e non permetterle di adagiarsi su forme fisse. La teoria è una Medusa che immobilizza tutto ciò su cui poggia lo sguardo, e solo l'agilità di una pratica incessante può permettere al testo di sfuggire all'occhio che pietrifica. Passiamo ora ad analizzare gli strumenti di lavoro del Cortázar romanziere, continuando a prendere Rayuela come opera in cui confluiscono – compiuti e coerenti – i tentativi precedenti (*Divertimento, El examen, Los premios*) e da cui si dipanano esperimenti più estremi (*Libro de Manuel, 62. Modelo para armar, Diario de Andrés Fava*).

3.3.4.1 Jazz: fuera del molde y de la escuela

Ci sono alcune considerazioni del Michail Bachtin di *Estetica e romanzo* che ci possono tornare molto utili. Specialmente quelle della seconda sezione, intitolata “Le parole nel romanzo”. In questo saggio, come in molti altri luoghi dell'opera, il critico russo si domanda quale sia la natura del romanzo come genere letterario e quale sia la lingua di cui si fa veicolo. Il primo rilievo che Bachtin compie è quello che riguarda la differenza tra le parole scelte da un autore nella solitudine del suo studio e quelle che invece vengono utilizzate dal pubblico che poi fruirà del suo capolavoro. Quest'ultimo è il popolo, la società che utilizza, mescola e riunisce una moltitudine di piani linguistici differenti. Tuttavia, la lingua della società resta comunque una «lingua ideologicamente saturata, la lingua come concezione del mondo e persino come opinione concreta, lingua che» garantisce «il massimo di reciproca comprensione in tutte le sfere della vita ideologica»³⁶⁴. Se l'artista – per farsi comprendere o per dare al lettore ciò che il lettore

³⁶⁴ M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979, p. 79.

chiede³⁶⁵ – utilizza questo linguaggio senza metterlo in discussione, allora egli asseconda la schiavitù ideologico-politica di questa saturazione e la letteratura perde il suo scopo. Lo scrittore cessa di essere nemico potenziale della lingua – come aveva detto nel *Túnel*³⁶⁶ – e diventa un colluso del sistema vigente. Se però l'artista esce da questo circolo vizioso e rompe con la «centralizzazione politico-sociale e culturale» della lingua, di conseguenza egli romperà col sistema che la governa, sbloccando un nuovo sguardo sulla realtà e divenendo ambasciatore di un mondo nuovo. Egli diventerebbe così anticipatore e promotore al contempo dell'Uomo nuovo che Cortázar si auspica di veder nascere. Ora, un linguaggio stereotipato, fisso, stratificato ideologicamente è per definizione un linguaggio serio o che si prende sul serio. La serietà è tutt'uno con la struttura, con la prevedibilità dell'organizzazione e con una certa austerità. Soltanto una lingua capace di uscire da questi binari senza prendersi troppo sul serio può decongelare una situazione così trattenuta e ripetitiva.

³⁶⁵ «Speravo che qualcuno mi leggesse, ma chi mi avrebbe letto? Non avevo un'idea precisa, non ce l'ho ancora oggi. Credo che quando lo scrittore punta a un settore determinato di lettori toglie forza al proprio lavoro, lo condiziona, lo riempie di certe pretese di certi omissioni: questo va bene, questo non va bene; questo bisogna dirlo, questo non conviene dirlo. Questa è autocritica, e se uno scrittore si autocritica, finisce nell'autocensura – è questa la parola giusta –, pensa che scrive per un certo tipo di lettore e pertanto deve dargli questo ma non quello. Non credo che nessun grande scrittore sia partito da queste premesse. [...] In fin dei conti cosa sono i *best seller* – uso la parola *best seller* nel caso più deleterio del termine –, quei mattoni che certa gente compra negli aeroporti iniziare le vacanze canzoni e auto-ipnotizzarsi per una settimana con un libro totalmente privo di qualità letteraria ma che contiene tutti gli elementi che quel tipo di lettore si aspetta di trovare – ovviamente trova?». J. Cortázar, *Lezioni di letteratura*, cit., pp. 22-23.

³⁶⁶ J. CORTÁZAR, *Teoría del Túnel*, p. 62. Attuale, a riguardo, il pensiero di Massimo Rizzante: «Ma quando la letteratura diventa una fede non c'è più bisogno della letteratura, le gambe si piegano di colpo e cadiamo in ginocchio davanti ai testi sacri dei Maestri o in adorazione di certi piccoli libri di saggezza cosmica che le élites mediatiche, in assenza di critici letterari e di *passeurs*, possono promuovere senza ritegno». M. RIZZANTE, *Non siamo gli ultimi*, cit., p. 40.

Nelle lezioni di Berkeley Cortázar discute molti aspetti del suo lavoro, e non tralascia di parlare dei ‘dispositivi’ che gli hanno permesso di tenersi quanto più lontano dalla rete di estetismo, linguaggio borghese, seduzioni tecnicistiche della trama, culto del Libro-feticcio. Il primo aspetto che sceglie di affrontare nella quinta lezione – “Musicalità e umorismo in letteratura” – è appunto il tema della musica. Ma non del gioco del suono allitterativo, consonantico, che ricorre al computo sillabico. A tal proposito, Cortázar compie un’operazione autoironica implicita: cita un verso, pensandolo in contrapposizione all’uso della musica in prosa, e non ne cita la provenienza; ma si tratta del primo verso di “Música”, componimento di *Presencia*, sua prima raccolta (inedita) di poesie³⁶⁷. Utilizza se stesso come esempio poetico da cui sceglie deliberatamente di allontanarsi in qualità di romanziere. Non solo – e questo, come col surrealismo, è un altro dei grandi guadagni della maturità –: egli prende le distanze da certe operazioni care ai suoi riferimenti poetici di gioventù. Non intende però farlo poiché critico nei confronti di tale strategia, quanto piuttosto perché non sembra interessargli questo tipo di ricorso in ambito di prosa:

Aquí hay que tener cuidado con un maltendido: cuando estoy hablando de prosa o estilo musical no me estoy refiriendo a esos escritores, sobre todo del pasado, que buscan acercarse a la música como sonido en su prosa — eso se notaba sobre todo en la poesía por muchas veces también en la prosa —, es decir escritores que buscaban conseguir efectos musicales mediante el juego de repeticiones de vocales, aliteraciones o rimas internas. Esa fue por cierto una de las grandes preocupaciones de la poesía llamada simbolista a fines del

³⁶⁷ Cfr. J. CORTÁZAR, *Lezioni di letteratura*, cit., p. 101.

siglo pasado: el simbolismo francés buscó que la poesía se aproximara cada vez más a la música en ese plano de contacto auditivo; en el fondo había algo de imitación, se buscaba reflejar la música a través de las palabras.³⁶⁸

Non era questo l'esperimento che interessava al Cortázar romanziere, e che tuttavia lo aveva interessato e coinvolto ai tempi dei versi di *Presencia*. Ciò che gli preme è riuscire a scrivere il testo in prosa quasi si trattasse di uno spartito musicale. Ma quale musica avrebbe potuto restare aperta e non cadere tra le sbarre di un pentagramma? Una musica che sul pentagramma fosse capace di creare evoluzioni imprevedibili, slanci, dirottamenti, piccoli *clinamen* divergenti dalla linea melodica principale. Non gli volle molto per trovare la soluzione, bastò frugare nella sua collezione di vinili Jazz, di cui era appassionato.

Cortázar fu fortemente influenzato³⁶⁹ da Boris Vian, autore che a sua volta si era cimentato con splendidi risultati tanto nella drammaturgia (*Generali a merenda*), nella poesia e soprattutto nel romanzo. Come disse a tal proposito a Berkeley, in risposta a una domanda: «Ne ha scritti cinque o sei in cui l'influenza della musica [...] e specialmente

³⁶⁸ ID., *Clases de literatura*, cit., p. 150 [«Facciamo attenzione a non creare malintesi: quando parlo di prosa o di stile musicale non mi riferisco a quegli scrittori, specialmente del passato, che cercavano di avvicinarsi alla musica come suono nella loro scrittura – si notava soprattutto in poesia ma spesso anche nella prosa –, ovvero scrittori che cercavano effetti musicali attraverso il gioco di ripetizioni di vocali, allitterazioni o rime interne. Questa è stata una delle grandi preoccupazioni della poesia chiamata simbolista alla fine del secolo scorso: il simbolismo francese cercava di avvicinare sempre più la poesia alla musica su questo piano del contatto uditivo; in fondo era una sorta di imitazione, si cercava di riflettere la musica attraverso le parole». *Ibid*].

³⁶⁹ Il termine non è propriamente corretto: «quando ho iniziato a leggere Boris Vian vedevo già la mia strada in modo abbastanza chiaro, quindi non credo che si possa parlare di influenze, ma piuttosto credo che ci siano molte analogie [...]». *Ivi*, p. 120.

del jazz è fortissima»³⁷⁰. Fu anche lettore appassionato di Ralph Waldo Emerson, il trascendentalista americano di qualche generazione precedente. A tal proposito, uno studio del 2004 di Michael Magee mette in evidenza la diretta influenza della nascente musica Jazz sullo scrittore americano, analizzando come una struttura de-strutturata come quella del pentagramma jazzistico possa venire assimilata in letteratura e applicata alla scrittura. Egli associa la variazione, l'improvvisazione, a un volo solitario, che segnerebbe una presa di posizione identitaria del *performer* in rotta con la tradizione musicale consolidata:

Thus, because Jazz finds its very life in an endless improvisation upon traditional materials, the jazz-man loses his identity even as he finds it how often do we see even the most famous of Jazz artists begin devoured alive by their imitators, and, Shamelessly, in the public spotlight.³⁷¹

Una 'improvvisazione infinita su un materiale tradizionale'. Secondo Magee c'è di più. I discepoli di Emerson, a loro volta, avrebbero compiuto ulteriori improvvisazioni sul lascito del maestro alla maniera di Charlie Parker: «[...]the way Charlie Parker improvises off of the accompaniment harmonies to "Cherokee" on his composition "Ko-Ko"»³⁷². Qui si attua un paradosso per il quale il disaccordo si imporrebbe come via di accordo, dove disidentificarsi dall'identità tradizionale significherebbe crearsi una propria, nuova identità. A tal riguardo, e sempre in riferimento a Ralph W. Emerson, il celebre critico

³⁷⁰ *Ivi*, p. 121.

³⁷¹ M. MAGEE, *Emancipating pragmatism. Emerson, Jazz, and Experimental Writing*, Alabama, Alabama University Press, 2004, p. 116. L'autore cita qui a sua volta un passo da R. ELLISON, *Shadows and Act*, New York, Vintage, 1964, p. 234.

³⁷² *Ivi*, p. 56.

americano Harold Bloom ha affermato che questa continua evasione (*evasion*) operata da Emerson nella sua scrittura sulla base della variazione jazzistica incessante costituisce «the center of Emerson's philosophy»³⁷³. Ricerca del centro e improvvisazione non sono forse i due temi più caldi di *Rayuela*, incarnati specialmente dalle figure Oliveira-Maga-Morelli, dal loro ostacolarsi, contrappuntarsi e permettersi un'evoluzione del pensiero? Per Emerson come per Cortázar la scrittura senza posa, apparentemente disordinata, simboleggia la ricerca di un centro, ricerca che nella sua impossibilità trova le ragioni del suo continuo vorticare. Installarsi in un centro sicuro significherebbe crogiolarsi in un vivere borghese, in un modo accogliente e stereotipato di vedere il mondo, con il linguaggio domato che ne consegue. Qui, Cortázar tutto il suo atteggiamento taoista: la vita è un continuo protendersi verso il futuro, restando aperti a ciò che il Tao elargisce, gioie e dolori, sorprese e inciampi, senza mai prendere nulla per definitivo. La lettura di *Rayuela* mette il lettore proprio di fronte a questa situazione, costringendolo sulle prime a domandarsi per quale motivo pochissimi capitoli seguano lo stesso andamento. Se ne possono trovare molti costruiti su un dialogo che non sembra portare da nessuna parte, altri su dibattiti intorno a un tema o a una teoria di Morelli, come quelli che descrivono le riunioni del Club del Serpente; altri sono puramente descrittivi e in modo lineare, alcuni presentano righe sconnesse e alternate che in verità raccontano due storie parallele. La maggior parte sono apertamente umoristici, non si prendono sul serio: potremmo dire – con un'espressione che racchiude l'intero terzetto degli strumenti di lavoro dell'argentino – che Cortázar *gioca* con l'*umorismo* per creare *variazioni musicali* (e strutturali) continue.

³⁷³ *Ivi*, p. 52.

Cortázar cominciò piccolissimo, durante i suoi primi giochi compositivi, a cercare di trasporre la musica in un testo. È lui stesso a farci capire – si è visto dalle affermazioni indirette delle conferenze americane riportate prima – che il suo desiderio di convogliare passione per la musica e per la scrittura in un medesimo progetto lo fece virare verso la poesia. *Presencia* è testimonianza scritta di questo abbraccio tra due amori. Per questo, secondo Andrés García Cerdan, anche in questa raccolta di versi erano già presenti *in nuce* tematiche che svilupperà durante la maturità artistica. Il Jazz era una musica di affrancamento sociale, basata sulla libertà tolta e riconquistata; inoltre era «fuera del molde y de la escuela»³⁷⁴. Non faceva scuola, corrente, non faceva teoria o proselitismo. Era piuttosto un atteggiamento, un canale di sfogo della rabbia per ritrovare la gioia, per far valere la propria voce sul potere soverchiante di una società saturata di pregiudizio – e di cui il linguaggio musicale conservava memoria. Quello che aveva fatto Charlie Parker con un pentagramma, Cortázar credeva di poterlo rifare con la penna su un quaderno. Era necessario mantenere quell'atteggiamento aperto, con un'apertura basata su una rottura temporale, stilistica e di organizzazione del testo. Durante la celebre intervista con Omar Prego, l'autore fugherà ogni dubbio sulla vicinanza tra jazz e surrealismo nella cosmologia dei suoi interessi personali di scrittore:

– Me dije – y no sé si eso ya está dicho – que el Jazz es la sola música entre todas la músicas – con la de la India – que corresponde a esa gran ambición del surrealismo en literatura, es decir, a la escritura automática, la inspiración total, que en el Jazz corresponde a la improvisación total, una creación que no está sometida a un gran discurso lógico y preestablecido sino que nace de las

³⁷⁴ A. GARCÍA CERDAN, op. cit., p. 349

profundidades y eso, credo, permite ese paralelo entre el surrealismo y el Jazz.
[...] Como estuve muy marcado por el surrealismo e mi juventud y eso coincidió con mi descubrimiento del Jazz, sempre fue natural para mí esa relación.³⁷⁵

3.3.4.2 Socrate, Kierkegaard e il gioco rischioso dell'ironia

La terza parte del *Gioco del mondo* porta il titolo “Da altre parti”, e il sottotitolo è oltremodo interessante: “Capitoli dei quali si puoi fare a meno”. Capolavoro di ironia velata, dal momento che quest’ultimo si presenta, sì, come un *patchwork* di materiali differenti, ma è anche al contempo un’autentica ‘*Morelliana*’, un compendio di frasi, citazioni e punti di vista sulle (e dalle) teorie di Morelli. Sezione di cui si può fare tutt’altro che a meno, quindi. E proprio in questo gioco di rimandi si innesta qualche considerazione non da poco dell’alter-ego finzionale di Cortázar in merito a opera e ironia:

³⁷⁵ O. PREGO, op. cit., p. 105. Nella quinta lezione di Berkeley, ancor più chiaramente, insisterà su questa linea: «E un bel giorno ho scoperto il jazz e questo per voi non è certo una novità perché sapete bene che il jazz appare come tema in molte delle cose che ho scritto, da “Il persecutore” sino a lunghi capitoli di Rayuela e altri testi in cui ha una posizione centrale. Il jazz ha esercitato un grande influsso su di me perché ho sentito che conteneva qualcosa di cui è priva la musica che si suona leggendo uno spartito, la musica scritta: quell’incredibile libertà dell’improvvisazione permanente. Il musicista jazz suona e crea egli stesso, partendo da una melodia data o da una serie di accordi, e se è un grande musicista non ripete mai un’improvvisazione, cercherà sempre nuove strade perché è questo che lo diverte. L’elemento di creazione permanente del jazz, quel meraviglioso fluire dell’invenzione interminabile, è stata per me una lezione e un esempio da seguire nella scrittura». J. CORTÁZAR, *Lezioni di letteratura*, cit., p. 106. Va inoltre rilevato che anche la musica indiana presenta un grado di libertà in base alla composizione creativa di strutture note: l’insegnante insegna all’allievo i ragā fondamentali – fraseggi standard della musica orientale –, che il giovane poi assemblerà a suo piacimento creando la sua linea musicale originale. Anche per il jazz, in fondo, è così, dal momento che ogni musicista si serve comunque delle dodici note canoniche.

Nota pedantissima di Morelli: «Intentar el ‘roman comique’ en el sentido en que un texto alcance a insinuar otros valores y colabore así en esa antropofanía que seguimos creyendo posible. Parecería que la novela usual malogra la búsqueda al limitar al lector a su ámbito, más definido cuanto mejor sea el novelista.

[...]

»Provocar, asumir un texto desaliñado, desanudado, incongruente, minuciosamente antinovelístico (aunque no antinovelesco). [...] Como todas las criaturas de elección del Occidente, la novela se contenta con un orden cerrado. Resueltamente en contra, buscar también aquí la apertura y para eso cortar de raíz toda construcción sistemática de caracteres y situaciones.³⁷⁶

Il passo si spiega da sé. Cortázar, che aveva lungamente indugiato sulle differenze intrinseche tra racconto e romanzo dai tempi di *Para una poética*, registra qui una certa chiusura dell’opera romanzesca, quasi che la bravura dello scrittore di turno – nonché la compiutezza del suo lavoro – fosse tanto più affermata quanto più capace di delimitare un perimetro preciso. Ma questa, abbiamo visto, è una concezione completamente antitetica rispetto a quella cortazariana, che in verità era arrivata tra le righe a postulare una certa apertura necessaria anche all’interno della forma conchiusa del *cuento breve*.

³⁷⁶ J. CORTÁZAR, *Rayuela*, cit., p. 518 [«Nota pedantissima di Morelli: «Tentare il “roman comique”, nel senso che un testo riesca ad insinuare altri valori e collabori perciò a quella antropofania che noi continuiamo a credere possibile. Sembra che il romanzo corrente rovini la ricerca nel circoscrivere il lettore entro il proprio ambito, più definito quanto più bravo è il romanziere. [...] «Provocare, impegnarsi in un testo ingarbugliato, slegato, incongruente, accuratamente antinarrativo (ma non antiromanzesco). [...] Come tutti i prediletti dell’Occidente, il romanzo trova la sua soddisfazione nell’ordine chiuso. Decisamente contrari, cercare invece l’apertura e a questo scopo tagliare alla radice ogni costruzione sistematica dei caratteri e delle situazioni». ID., *Rayuela*, cit., p. 409].

Essendo il romanzo luogo della riflessione libera e vorticoso, naturalmente, tale visione è per l'argentino inconcepibile. L'apertura, che è la cifra fondante di tutto il suo lavoro, si distingue solitamente come presupposto, ma ora tuttavia – in quanto disatteso dalla *novelística* novecentesca almeno europea – diviene piuttosto il punto d'arrivo auspicato. Come arrivarci, però? Se nella prima frase del passo precedente era stato un po' criptico, fornisce una risposta più diretta in chiusura: «Metodo: l'ironia, l'incessante autocritica, l'incongruenza, la fantasia a servizio di nessuno»³⁷⁷.

Ciò che ho cercato di fare finora è stato dare una lettura ampia dell'opera di Cortázar, che partisse dai territori inesplorati della poesia fino ai più celebri romanzi, senza tralasciare l'analisi dei numerosi rimandi tra i generi. Ho cercato di mostrare unità e continuità di un lavoro spalmato su più di quattro decenni, col preciso obiettivo di evidenziare l'interdipendenza di temi e la trasversalità dei ricorsi degli stessi dai versi agli esperimenti riflessivi di Horacio Oliveira. Su tutti, siamo riusciti a vedere come interi passaggi del giovanile *Teoría del Túnel* ritornassero identici in *Rayuela*, testimonianza di grande e precoce lucidità su obiettivi futuri e su urgenze letterarie e sociali. Non resta pertanto che da chiederci dove si possano rintracciare i semi di quest'ironia, innalzata da Morelli a strumento di tortura per gli ostaggi del linguaggio-prigione saturo, stantio, pietrificato. Il racconto neofantastico si prestava senz'altro a questo, e lo possiamo constatare direttamente, senza necessità di scavo sotto la pelle dei *cuentos*. Cortázar non ha mai fatto ricorso a mostri e fantasmi, ma quando a irrompere sulla scena non era un evento inquietante per omissione, il più delle volte era un elemento ironico. Basti ricordare le sventure del protagonista del secondo racconto di *Bestiario*, “Carta a una señorita en París”:

³⁷⁷ *Ibid.*

Pero hice las maletas, avisé a su mucama que vendría a instalarme, y subí en el ascensor. Justo entre el primero y segundo piso sentí que iba a vomitar un *conejito*. Nunca se lo había explicado antes, no crea que por deslealtad, pero naturalmente uno no va a ponerse a explicarle a la gente que de cuando en cuando vomita un *conejito*.³⁷⁸

Il passaggio è esilarante. Il protagonista non vomita un alieno o un demone, bensì un innocuo coniglietto. Questo gioco di contrasti tra assurdità e disperazione genera una situazione comica, ed è da essa generata. La scommessa consiste ora nel capire se ve ne sia traccia prima, se non tra i versi, almeno tra i saggi giovanili che definivano le intenzioni poetiche dell'autore.

Nelle lezioni di Berkeley, dove Cortázar ripercorre e commenta la ricorsività di certe tematiche a lui care, il passaggio dalla spiegazione della musicalità jazzistica nella scrittura di *El Perseguidor* e *Rayuela* al chiarimento del ruolo dell'umorismo è piuttosto brusco. L'autore conclude il primo ragionamento con una citazione da *Un tal Lucas*, la utilizza come spartiacque per la riflessione a seguire e volta pagina. La glossa al ricorso all'ironia non ha in sé nulla di originale, e Cortázar ne evidenzia il ruolo scettico, dissacrante, spregiudicato, lo rende una sorta di falce nelle mani dello scrittore che vuole sfrondare il linguaggio dai rami secchi della tradizione. Troviamo però una sola frase che può dirci moltissimo, frase che in verità potrebbe passare grossomodo inosservata:

³⁷⁸ ID., “Carta a una señorita en París”, in J. Cortázar, *Bestiario*, cit., p. 120 [«Comunque, ho fatto le valige, ho avvisato la sua cameriera che mi sarei installato qui, e sono salito nell'ascensore. Proprio fra il primo e il secondo piano ho sentito che stavo per vomitare un coniglietto». ID., “Lettera a una signorina a Parigi”, in ID., *Bestiario*, cit., p. 11]. Corsivo mio.

«L'umorismo può essere un grande distruttore ma, distruggendo, costruisce»³⁷⁹. Ogni volta che Cortázar utilizza l'immagine del tunnel siamo legittimati a sospettare che quanto affermato fosse già parte del progetto del libro datato 1948. Eppure, il testo non allude esplicitamente all'ironia. Tuttavia, compiendo un passaggio di disvelamento ulteriore, ci è possibile scorgere come questa tematica abbia letteralmente contribuito a formare la visione poetica che *Teoría del Túnel* esplorava ed esponeva con chiarezza anticipante.

Come ricorda il critico Saúl Yurkievich, riportando alla memoria alcune recensioni dimenticate del giovane autore, il Cortázar di Buenos Aires e della docenza a Cuyo aveva letto a fondo, assieme a Keats, Rimbaud e Lautréamont, anche Lev Chestov e Sören Kierkegaard. E Chestov lettore di Kierkegaard, naturalmente. Ora, secondo una lettura generale piuttosto consolidata, si tende a rintracciare nell'opera del filosofo danese l'origine dell'esistenzialismo per come poi sviluppato da autori come Martin Heidegger e Jean-Paul Sartre. Ciò che si tende a tralasciare – in quanto poco o per nulla presente nei lavori dei due maestri del Novecento e invece fondamentale proprio per la prospettiva proposta da Kierkegaard – è il ruolo che quest'ultimo attribuisce all'ironia. La posizione fondamentale di questo concetto, nella visione dell'autore di *Aut-Aut*, si costruisce attorno a due figure: Socrate e il suo ruolo nei dialoghi platonici, e Hegel in quanto lettore (e commentatore) impreciso del ruolo di Socrate nei suddetti dialoghi. Ben prima della stesura di *Timore e tremore*, infatti, egli aveva messo nuovamente mano alla dissertazione del 1841 che gli valse il titolo di *Magister artium*, e redatto infine un volume intitolato *Sul concetto dell'ironia in riferimento costante a Socrate*. Inizialmente, Kierkegaard si schiera dalla parte di Hegel e contro le interpretazioni romantiche, suggestivistiche e post-idealistiche di Tieck e dei fratelli Schlegel in merito alla funzione svolta dall'ironia. Così

³⁷⁹ ID., *Lezioni di letteratura*, cit., p. 108.

facendo, egli si poneva al contempo nell'ottica di una correzione dello stesso Hegel, reo di essersi soffermato unicamente sull'interpretazione romantica di tale concetto e reo di un'assurda pretesa di poterne ritrovare la purezza dalla semplice presa di distanza di questa interpretazione. Kierkegaard era assai più netto: bisognava, secondo lui, ritornare direttamente a Socrate in quanto origine della filosofia e in quanto primo promotore dello strumento ironico all'interno dell'argomentazione filosofica. Come ben chiarisce Ludovico Battista:

Socrate fu tanto sfuggente e ambiguo, oggetto di restituzioni divergenti o equivoche, proprio perché fu figura critica, messa in questione radicale del buon senso e delle risposte tradizionali, negazione *ironica* di ogni presunto dato di realtà, movimento incessante e inafferrabile di astrazione dal finito, che come tale non si arrestava mai, poiché incapace di tener salda alcuna opinione. Con Socrate appare nella storia la soggettività come libertà, ma solo negativa: il soggetto si libera da ogni stato di costrizione in cui lo tiene la realtà, relativizza ogni convinzione, si alleggerisce della gravità delle cose di cui si occupa, e gode di sapersi al riparo, indipendente da esse. Andando in giro a interrogare e confutare continuamente le risposte dei suoi interlocutori, Socrate si accorge che quanto dovrebbe valere per gli uomini come certo o determinante, porta invece l'individuo in contraddizione con sé medesimo, e al contempo manifesta come tutto ciò sia per loro qualcosa di estrinseco.³⁸⁰

³⁸⁰ L. BATTISTA, *L'ironia come prassi decostruttiva in Søren Kierkegaard*, in «Lo Sguardo», n. 17 2015 (I), p. 416.

Kierkegaard, stando l'intenzione puramente negativa e distruttiva di Socrate, fa divergere l'intenzione del maestro da quella dell'allievo, Platone, che redige i dialoghi. Platone sarebbe colui che direziona lo scambio tra Socrate e discepolo in modo tale da raggiungere un risultato positivo ed edificante per il giovane interlocutore: secondo un processo quasi terapeutico – penso ad alcuni approcci psicanalitici contemporanei come quello rogersiano – Socrate distrugge le false credenze della figura con cui discute in modo da far sì che sia proprio quest'ultima ad arrivare alla sua verità. La maieutica, secondo questa lettura, sarebbe una disciplina più socratico-platonica che unicamente socratica. L'errore di Hegel sarebbe stato proprio quello di aver confuso le due figure nel segno di un presunto obiettivo comune.

Naturalmente, il presupposto scettico di questa lente ironica fine a se stessa non porta a risultati positivi, in molti sensi. In quanto potenza distruttrice, in quanto negativa, e in quanto potenza che non pone altro al di là del suo stesso moto di superamento incessante, lasciando dunque il soggetto tra le macerie di tutto ciò che ha messo in discussione. «L'ironia rinforza il vano nella sua vanità, rende la follia ancora più folle: non media i momenti discreti in un'unità, ma in una superiore follia»³⁸¹. Ciò è quanto accade esattamente a Horacio Oliveira in *Rayuela*, quando decide di portare alle estreme conseguenze quel metodo ironico-esistenzialistico che lo condurrà alla follia. Oliveira, come Socrate, è una figura tragica di grande coraggio, che ci mostra, facendo perdere anche al lettore il proprio sistema di riferimento, come l'insanità mentale sia tale soltanto in relazione a una tassonomia condivisa e basata sulla dicotomia tra normalità/anormalità. La follia diviene quell'altra concezione della realtà a cui tutti avrebbero accesso se

³⁸¹ S. KIERKEGAARD, *Sul concetto di ironia in riferimento costante a Socrate*, D. Borso (a cura di), Milano, Guerini e associati, 1989, p. 199.

applicassero metodicamente lo strumento scettico dell'ironia senza posa. A quel punto, diverrebbe anormale soltanto ciò che prima era considerato legittimo e riconosciuto.

Il saggio del professor Ludovico Battista, prima citato, ci consente una considerazione ulteriore e conclusiva. L'obiettivo del suo articolo (suo di Battista, in questo caso) era quello di mostrare la massiccia influenza del Kierkegaard di *Sul concetto di ironia* sul pensiero decostruzionista di Jacques Derrida³⁸². Nei paragrafi successivi mi dedicherò esattamente al confronto (anticipatorio, e qui la grandezza) tra il cosmo cortazariano e le teorie derridiane, più che calzanti per la lettura di *Rayuela*, in verità precedente ai testi filosofici del francese di qualche anno. Gli elementi di cui disponiamo sono questi: Derrida fu lettore di Kierkegaard, il cui pensiero contribuì senza dubbio alla teorizzazione del cosiddetto decostruzionismo; Cortázar – specialmente in quanto romanziere – fu alquanto affine al pensiero di Derrida, si servì moltissimo dello strumento dell'ironia e fu lettore attento di Kierkegaard in gioventù, specialmente al tempo della stesura del *Túnel*. Abbiamo motivo di concludere che il filosofo danese sia la reale matrice comune tra il pensiero di Cortázar e Derrida, quel sostrato da cui presero vita – indipendentemente l'una dall'altra, ma con assonanza incredibile – le prospettive letterarie e filosofiche che essi portarono avanti fino alla fine dei loro giorni.

3.3.5 Scomposto e componibile: la vulnerabilità del lettore co-autore

Il capitolo 79 si conclude con un'ulteriore considerazione importante ai fini del nostro discorso.

³⁸² Cfr. L. BATTISTA, op. cit., p. 422, in particolare.

»Posibilidad tercera: la de hacer del lector un cómplice, un camarada de camino. Simultaneizarlo, puesto que la lectura abolirá el tiempo del lector y trasladará al del autor. Así el lector podría llegar a ser copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista, el mismo momento y en la misma forma. Todo ardid estético es inútil para lograrlo: sólo vale la materia en gestación, la inmediatez vivencial (trasmitida por la palabra, es cierto, pero una palabra lo menos estética posible; de ahí la novela ‘cómica’, los anticlímax, la ironía, otras tantas flechas indicadoras que apuntan hacia lo otro).³⁸³

Ironia, tempo, comicità, lettore: tutto è in relazione, tutto è autonomo ma interdipendente. Cortázar, svincolandosi da una pretesa autorialità così per come da sempre tradizionalmente concepita, ossia mediante una distanza tra autore e lettore, aggiunge l'ultimo tassello della sua rivoluzione poetica e antropofanica; e rompe in tutto e per tutto con la prassi di suddetta tradizione letteraria borghese stantia e antiquata. Il lettore non è più colui che 'subisce' passivamente il prodotto finito dell'autore, ma un *compadre* di quest'ultimo. La vacua pretesa estetica è totalmente sostituita da uno scambio reciproco tra i due poli di quest'opera d'arte mobile. Tra i due si intrattiene un dialogo infinito, un'infinita e plurivoca composizione del testo di cui l'autore ha fornito le tessere e poco altro. 62. *Modelo para armar*, sviluppando alcune intuizioni di *Rayuela*, coglie ed

³⁸³ J. CORTÁZAR, *Rayuela*, cit., p. 519 [««Terza possibilità: quella di fare un complice, un compagno di viaggio. Simultaneità; dato che la lettura abolirà il tempo del lettore e lo trasporterà in quello dell'autore. Così il lettore riuscirebbe ad essere compartecipe e cosofferente di quella esperienza a traverso cui passa il romanziere e con lui patirla, nello stesso momento e nella stessa forma. Ogni stratagemma estetico risulta inutile per riuscire: ha unicamente valore la materia in gestazione, l'immediatezza dell'esperienza vissuta (trasmessa con la parola, certo, ma una parola il meno estetica possibile; da ciò il "romanzo comico", gli anticlimax, l'ironia, altrettante frecce segnaletiche che indicano altro)». ID., *Rayuela*, cit., pp. 410-411].

esaspera questa esperienza relazionale tra queste due figure. Ora, in virtù dell'interdipendenza cui facevamo cenno, è possibile rintracciare germi di questo atteggiamento teorico a-teorico in altre sfere del lavoro cortazariano.

Questo coinvolgimento del lettore ha, a mio avviso, due marcatori precedenti.

Abbiamo già compiuto un'analisi del primo racconto di *Final del juego*, "Continuidad de los parques". Un uomo, seduto in poltrona, legge un libro con grande attenzione. Legge di un uomo e una donna, amanti, che si incontrano furtivamente in una casa nel bosco. Dopo l'appuntamento, si lasciano con una promessa velata, ma di cui capiamo la natura con facilità: l'uomo del racconto vuole introdursi in un'altra casa per uccidere un'altra figura maschile, che non comprendiamo bene quale tipo di rapporto intrattenga con la donna e coi due. L'uomo col coltello si introduce in una stanza e prende alle spalle una figura seduta su una poltrona e intenta a leggere un romanzo. Quest'ultimo, lo sappiamo, è naturalmente il lettore del testo di cui l'uomo col coltello è protagonista. Dunque, cosa accade: vi sono moltissime persone – reali o di fantasia – coinvolte in questo processo. Ci siamo noi che leggiamo il racconto, Cortázar che lo scrive, l'uomo che legge il racconto e l'uomo e la donna (lui poi brandirà l'arma) che si incontrano nel bosco. Limitandoci a quel che accade tra queste ultime tre figure, sappiamo che il neofantastico fonde i due piani di esistenza al punto da renderli uno solo. Quello che ci interessa far capire è che l'uomo seduto sulla poltrona è, di fatto, il prototipo di lettore cortazariano, in tutto e per tutti invischiato nella lettura. Il protagonista, in un certo senso, *subisce* la trama, poiché diviene vittima, ma è proprio subendo che permette al racconto fantastico di svolgere il suo lavoro. Cortázar non cerca un lettore passivo; tuttavia, in un caso come questo, è proprio la passività a divenire motore *attivo* di sblocco e proseguimento della storia. Il personaggio-lettore esemplifica quello che l'autore si

aspetta da noi: una certa *vulnerabilità* all'atto della lettura. Tale vulnerabilità può configurarsi, come nel caso di "Continuidad de los parques", con una passività pericolosa; *Rayuela* e *62. Modelo para armar*, invece, richiedono espressamente al lettore di mettersi in gioco, lo coinvolgono quasi fosse un esperimento didattico. Come giustamente sottolinea José María Pozuelo Yvancos, «el narrador se encuentra posicionado al nivel del lector: sometido a la vorágine indecisa de sus intepretaciones»³⁸⁴. Lo scrittore, il primo ad applicare la rottura ironica, il dubbio vorticoso, non consegna al lettore alcun prodotto finito, bensì un lavoro potenziale; lavoro che si attualizza solamente tramite la complicità del lettore, che potrà così scegliere se seguire la cronologia di massima suggerita o tracciare da sé il percorso narrativo tra le tessere fornitegli dall'autore.

Da uno studio attento, ritengo si possa far risalire questa caratteristica (almeno in parte) all'influenza di Jorge Luis Borges su Cortázar. L'argomento è delicato: si è parlato di filiazione diretta tra i due, poi di parricidio per motivi politici e letterari. L'atteggiamento elitario che Borges mantenne verso le arti umanistiche – e, visti i suoi risultati, a ben vedere – non potevano che farlo allontanare da un Cortázar sempre più interessato a questioni sociali popolari, dall'attenzione verso la questione cubana ai *reportage* di viaggio della maturità. L'amicizia finì per spaccarsi, isolando i due su due poli inconciliabili, quasi fossero due partiti politici: destra e sinistra. Da un certo punto in poi, Cortázar non si espresse più nemmeno granché su Borges, preferendo svicolare le specifiche domande degli intervistatori.

Vi è un racconto borgesiano, in particolare, su cui vale la pena soffermarsi. "Accostamento ad Almotasim", come sappiamo, apre la sezione intitolata "*Il giardino dei sentieri che si biforcano*" del celebre *Finzioni*, pubblicato in Italia da Einaudi nel

³⁸⁴ J. M. POZUELO YVANCOS, *Poética de la ficción*, cit., p. 245

1967, ma i cui racconti (non tutti) risalgono ad almeno vent'anni prima. L' "Accostamento", la cui stesura è datata 1935, era già stato ricompreso in una raccolta precedente, *Storia dell'eternità*. Mir Bahadur Ali è un nativo di Bombay, un avvocato. Sulla fine del 1932 redige un libro, che godrà del favore della critica, in cui «il protagonista visibile [...] è uno studente di legge»³⁸⁵ della medesima città. Dopo esser stato coinvolto in una rissa tra musulmani e hindù, e dopo aver ucciso (o quasi) un uomo durante la lotta, il fuggiasco «cade tra gente della classe più vile»,³⁸⁶ ma è proprio sul volto di uno di questi straccioni che intravede un riflesso, simbolo della chiarezza che proviene da un amico di un amico, un essere che sta all'origine di tutto: "Accostamento ad Almotasim" è la storia della ricerca di un senso a questo riflesso. Uno studio di Gérard Genot, dall'inequivocabile titolo *Borges*, offre due letture interessanti in termini di vulnerabilità. Il narratore, ovvero – pare – lo stesso autore, afferma l'esistenza di due versioni del testo: la prima, quella cui egli si riferisce, supera di gran lunga la seconda, a cui venne aggiunto il sottotitolo suggestivo di *A Game with Shifting Mirrors*. Genot, alla luce di questo assunto presente nel testo borgesiano, ne deduce un altro, implicito, secondo cui vi sarebbe «un'altra degradazione, quella che subisce ogni libro alla lettura».³⁸⁷ Bahadur Ali, dice Borges, «guasta il proprio libro, non perché lo riscrive, bensì perché lo legge».³⁸⁸ Si intuisce facilmente la pertinenza col rapporto che caratterizza anche Cortázar e il suo fruitore. Il libro, quando perviene nelle mani del lettore, può avanzare solamente una debole pretesa di compattezza e solidità, la quale verrà incontrovertibilmente fatta saltare alla prima lettura, quando l'occhio complice e creativo

³⁸⁵ J. L. BORGES, *Finzioni (1935-1944)*, Torino, Einaudi, 2014, p. 29.

³⁸⁶ *Ivi*, 31.

³⁸⁷ G. GENOT, *Borges*, Firenze, La nuova Italia, 1974, p. 26.

³⁸⁸ *Ibid.*

del lettore cospirerà, isolando e tessendo, al fine di dar vita alla storia che soddisfa maggiormente un discreto numero di variabili personali. Borges, secondo Genot, vuole lasciarci intendere che l'atto di lettura è, al tempo stesso, atto autoriale che modifica, aggiusta, cuce. Ma la vulnerabilità cui si riferisce indirettamente lo studio del francese non si esaurisce qui.

Il racconto di Borges è intriso del concetto di circolarità. Si guardi, ad esempio, ad alcune spie linguistiche: «Scavalca due scarpate di ferrovia, o due volte la stessa scarpata. Scala il muro di un giardino in sfacelo, con una torre circolare nel fondo». Il protagonista corre in cerchio, incontra simboli che richiamano la circolarità. Più oltre nella narrazione, Borges parla di una congettura riguardante proprio la ricerca ciclica dell'Uno (o, in questo caso, Almotasim), tema borgesiano per eccellenza:

L'idea, a mio parere, è poco stimolante. Non dirò lo stesso di un'altra idea, o congettura: quella che lo stesso Onnipotente sia in cerca di Qualcuno, e questo Qualcuno di Qualcun Altro superiore (o comunque imprescindibile, anche se uguale), e così di seguito fino alla Fine – o meglio, al Senza-fine – del Tempo o in forma ciclica.³⁸⁹

L'autore sta giocando, invero, con le fonti. In particolare con la Terza via di Tommaso d'Aquino, ossia quella che – aristotelicamente – postulava l'idea di una 'Causa incausata' all'origine di tutto, la sola che potesse interrompere la sequenza infinita a ritroso di cause ed effetti. A tal proposito, afferma Genot: «La finzione è qui finzione al secondo grado, la lettura è anch'essa lettura al secondo grado, sicché ci troviamo noi stessi nella

³⁸⁹ J. L. BORGES, op. cit., p. 33.

condizione dello studente indiano, e cerchiamo continuamente l'origine di un riflesso che scorgiamo di tanto in tanto».³⁹⁰ L'argomento della circolarità serve al commentatore per introdurre la seconda chiave di lettura, quella secondo cui «questo racconto è forse, tra l'altro, un'allegoria della lettura, in cui ogni lettore cerca di raggiungere probabilmente se stesso, [...] attraverso i libri che sono volti a tratti rischiarata da un riflesso divino».³⁹¹ Se il secondo grado della finzione sposta l'attenzione su di noi, in qualità di lettori, e non più sullo studente di Bombay, il nocciolo circolare della questione rimane: noi siamo come lo studente; o ancor meglio, lo studente siamo noi, e il nostro cercare nel testo, modificandolo mediante la lettura, si traduce in un essere modificati dalla lettura. Siamo vulnerabili. Pensiamo, leggendo, di cercare, e in verità siamo cercati. Questo tema è esattamente quello che Borges svilupperà, in forma meno criptica, nelle “Rovine circolari”. Per questo il libro è da considerarsi – borgesianamente – come lo specchio dell'atto di una creazione, creazione che può erompere dal testo, irrompere nella nostra realtà e modificarla.³⁹²

Dunque, la complicità tra lettore e autore in Cortázar passa da un unico canale ma in maniera biunivoca. Un racconto come “Continuidad de los parques” si muove nella direzione di un'apertura, da parte del lettore, che lo rende vulnerabile. Egli subisce la lettura, si lascia coinvolgere al punto da assumersi il rischio di lasciarsi leggere dal libro, qualunque cosa ciò possa significare, compresa la morte. Lasciando che questo atto si compia, il lettore si scopre lasciandosi scoprire, e cresce. *Rayuela* e *62. Modelo para armar* declinano questa vulnerabilità, invece, a scapito del testo: è il testo a lasciarsi

³⁹⁰ G. GENOT, op. cit., p. 27.

³⁹¹ *Ibid.*

³⁹² Cfr. *ivi*, pp. 27-28.

leggere e manipolare da un lettore a cui viene chiesto di darsi da fare sul quel piano compositivo, che dovrebbe spettare solo allo scrittore.

Il secondo ‘marcatore’ – così lo avevamo definito prima – riguarda l’aspetto più democratico del lavoro cortazariano, ed è stato possibile pervenire ad esso grazie allo studio circa l’influenza del Jazz nell’opera di Ralph Waldo Emerson di Michael Magee. Abbiamo già affrontato l’argomento nel paragrafo precedente, ma una considerazione di *Emancipating pragmatism* ci costringe a una riflessione ulteriore:

In the 1840’s and 1850’s, as his involvement in the abolitionist movement grew more intense, Emerson recognize a distinction between what he most often thought of as democratic and aristocratic linguistic structure and, more specifically, how the “democratic” structures – or what he often simply called “the forms” – were highly dependent on a collaborating reader. A reader who took advantage of the contingency of language could, in a sense, turn reading into a form of writing.³⁹³

L’impianto dei testi emersoniani è fortemente democratico, e lo stesso possiamo dire per i libri di Cortázar. L’apunto di Magee verte maggiormente sul concetto di ‘democrazia’ o di ‘opera democratica’ che sullo specifico lavoro di Emerson. O meglio: la scrittura di Emerson esige un lettore che collabori (*collaborating reader*) proprio in quanto democratica. Sempre più le grandi democrazie del mondo sono in procinto di spegnersi, col rischio di forte accentramento del potere in poche figure di comando, proprio per questa mancanza attiva e aggressiva di collaborazione da parte del popolo. La democrazia

³⁹³ M. MAGEE, op. cit., p. 49.

è ridotta a consulto saltuario dei cittadini, chiamati ad esprimere il proprio parere con un voto, e poi nuovamente ignorati – con conseguente generazione di malcontento difficilmente controllabile o di una malinconica impotenza appresa. Spesso, le possibilità su cui i cittadini si possono esprimere sono un numero limitato e accuratamente filtrato dalla testa di comando. Emerson e Cortázar decidono di uscire violentemente dallo schema, auto-destituendosi dal ruolo egemonico dell'autore che vuole la sua opera in un modo e in nessun altro. Essi diventano *pares* rispetto ai propri lettori, ai quali umilmente offrono la loro opera e ai quali umilmente chiedono aiuto per comporla, correggerla, migliorarla, completarla. Il lettore diviene così a sua volta collaboratore dell'autore, e dal germe di un libro solo ne possono nascere tanti quanti sono i suoi lettori. Ogni verità soggettiva diventa degna e assoluta – questo intendeva indicare Milan Kundera parlando del mondo visto da Miguel de Cervantes –, e non si oppone alle altre perché nata dalla collaborazione. In termini socratici, questa è una maieutica pura, dove la propria verità nasce da uno scambio di opinioni, da una serena collaborazione, e non da un discepolato, un settarismo, una conversione a una presunta verità dogmatica e assoluta imposta dall'esterno.

3.4. Il Grande Anticipatore

Nel corso del secondo capitolo, in occasione del discorso sul tempo soggettivo nella narrativa breve, ho avuto modo di parlare di Henri Bergson, cercando di evidenziare le tracce dei suoi studi – e l'intreccio che questi intrattenevano a loro volta con le scoperte in ambito di fisica quantistica – all'interno della parabola letteraria di Julio Cortázar. In quel contesto, naturalmente, non era possibile non menzionare i lavori pregevoli e

pertinenti di Paul Ricoeur: *La metafora viva e Tempo e racconto*, su tutti. La vicinanza di Cortázar e Ricoeur su certe tematiche era evidente. Nonostante ciò, ho preferito non indugiare troppo nel trasformare l'analisi di quella perfetta consonanza nella ricerca di un primato intellettuale e cronologico: chi ne aveva parlato per primo? Non lo trovo rilevante ai fini di questo lavoro; la cosa può senz'altro risultare interessante, purché venga sviluppata nei termini – ad esempio – di una ricostruzione filologica delle eredità letterarie del pensiero bergsoniano. È quantomeno opportuno dire che, facendo fede alle date, Cortázar fornì una applicazione letteraria delle teorie ricoeuriane (che riprendevano Bergson) prima che Ricoeur desse loro la veste teorica che conosciamo.

Faccio riferimento a questo punto della trattazione poiché ciò sembra accadere nuovamente, in relazione alla questione del romanzo, e con due pensatori di un certo calibro. Ho voluto giocare nel titolo del paragrafo sul ruolo di Cortázar quale anticipatore di alcune importanti teorie filosofiche del Novecento. In realtà si tratta di un impiego letterario parallelo, anche se di poco antecedente, alla riflessione filosofica. Il romanzo componibile, che richiede un lettore attivo e cooperativo, evidenzia – come già detto – due tematiche in realtà inscindibili: rottura e apertura. Potremmo dire che l'opera può restare aperta soltanto se rompe di continuo con le strutture fisse, gli stereotipi, i *clichés*. Parlare di 'opera aperta' non può non richiamare alla mente lo studio di Umberto Eco, mentre la rottura di cui parliamo sembra imparentarsi saldamente con il concetto di decostruzione caro alla tradizione filosofica francese, in special modo alla figura di Jacques Derrida. È al confronto di Cortázar con questi due autori che vorrei lasciare ora spazio.

3.4.1 Picconate sincronizzate: l'incredibile parallelismo con Jacques Derrida

Il nome di Jaques Derrida non è una novità all'interno degli studi cortazariani. Non a caso, Eduardo Barros Grela ne fa menzione nel suo testo dedicato a gioco e spazio in *Rayuela e Teoría del Túnel*³⁹⁴, i due testi che più marcatamente insistono sull'apertura letteraria mediante il concetto di 'rottura'. Si potrebbe pensare che la questione sia facilmente risolvibile: la decostruzione derridiana, che così somiglia all'operazione compiuta da Cortázar nel *Gioco del mondo* e *62. Modelo para armar*, era già stata grossolanamente abbozzata dall'argentino nel 1948. Sarebbe una soluzione sbrigativa e parzialmente corretta, motivo per cui proverò qui a ricostruire il percorso filosofico di Derrida per mettere in evidenza i molteplici punti di contatto con Cortázar, punti che soltanto nel modo più visibile convergono nell'opera romanzesca, ma che in realtà delineano una trama comune che si dipana anche nei racconti attraverso il marcatore della soggettività temporale.

La figura di Jacques Derrida è comunemente associata al concetto – come detto – di decostruzione, e la prima occorrenza del termine si registra nel testo *De la grammatologie* (1967), terzo libro di una trilogia formata assieme a *La voix et le phénomène*, *Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl* (1967) e *L'écriture et la différence* (1967). Ci è utile concentrarci sull'analisi del percorso che condusse l'intellettuale francese alla stesura di questi volumi. Il punto di partenza di Derrida è la fenomenologia tedesca, in particolare il pensiero di Edmund Husserl, come

³⁹⁴ E. BARROS GRELA, *Performatividad lúdica y espacios de género en Rayuela y el Túnel*, in «Revista Chilena de Literatura», n. 81, abril 2012, pp. 119-135. L'autore menziona Derrida nel paragrafo di raffronto con l'opera di Judith Butler, p. 123.

suggerisce il sottotitolo de *La voix*. In quegli anni, voci autorevoli come Jean Piaget, Maurice Merleau-Ponty e Paul Ricoeur criticavano la posizione del fondatore della fenomenologia. Husserl, nella sua analisi, avrebbe dissociato la sfera trascendentale da quella empirica, e questi gruppo di lettori altrettanto autorevoli cercavano un modo per poter conciliare genesi e struttura. In realtà, l'irriducibilità di fatto delle due dimensioni fu motivo di difficoltà teoriche notevoli anche per lo stesso Husserl, il che lasciava presagire che vi fosse un germe invisibile di sviluppo – già nell'opera del capostipite – della riflessione nella direzione voluta dai suoi critici. In sostanza, ogni pensiero che si muova sul crinale dell'idealità ha una pretesa di assolutezza, che mal si concilia con un aspetto semplicissimo: qualsivoglia struttura ideale presenta sempre un'origine, origine tendenzialmente composta di elementi fattuali non ideali e dunque empiricamente corruttibili (e senz'altro non assoluti). La domanda sottesa al ragionamento riguarda le condizioni di possibilità di pervenire a una forma ideale assoluta partendo da un dato contingente e reale, con tutto ciò che questa parola porta con sé³⁹⁵.

Questo confronto/scontro col pensiero husserliano pone Derrida sul sentiero che lo avrebbe condotto alle opere della maturità:

Il gioco, qui, è abbastanza chiaro, ed è un punto rispetto a cui Derrida non tornerà mai indietro: il vero trascendentale non è un apriori situato in un mondo iperuranio, né un aposteriori determinato da come pensano le singole persone; è una struttura deposta nel mondo, una legge del conoscere (epistemologia) che dipende da una conformazione originaria dell'essere (ontologia).³⁹⁶

³⁹⁵ Cfr. M. FERRARIS, *Introduzione a Derrida*, Bari, Laterza, 2003, pp. 10-13.

³⁹⁶ *Ivi*, p. 13.

A mio avviso, questo snodo teoretico può metterci di fronte a qualcosa di importante anche per il nostro lavoro di ricerca su Cortázar. Derrida è ancora lontano dalla teorizzazione della decostruzione, ci stiamo in un certo senso ancora muovendo in quel sostrato teorico che andrà a costituire – appunto – la *genes*i di una sua visione più matura, più ampia e più articolata. Invece di affrettarci a capire come il decostruzionismo rientri in un certo modo nell’opera romanzesca di Cortázar, è bene capire come questo crogiuolo di ‘condizioni di possibilità’ della decostruzione sia già in linea con la visione cortazariana almeno in materia di narrativa breve. Nel secondo capitolo, in occasione della trattazione del tempo soggettivo tra Bergson, Ricoeur e il nostro autore di riferimento, avevamo dilatato il nostro orizzonte per comprendere anche le più ampie questioni sulla spaziotemporalità in ambito strettamente scientifico. Abbiamo evidenziato assonanze e influenze dirette della teoria dei quanti e della teoria della relatività einsteiniana – Bergson aveva studiato a fondo Riemann, ricordiamo – sul lavoro del Nobel francese, e di riflesso anche su certi esperimenti del Cortázar *cuentista*. Nel descrivere l’operazione portata avanti nel racconto “Autopista del sur”, ci eravamo serviti della mediazione del fisico Carlo Rovelli al fine di mostrare come la struttura del testo rispettasse in un certo senso i dettami della fisica moderna in materia di spazio e tempo. Per descrivere la situazione temporale per come vissuta dalle singole auto (soggettività) rispetto all’evento in sé (oggettività) ci eravamo richiamati a questo passo di *L’ordine del tempo* in cui il fisico italiano descrive il foglio quantico con un’immagine oltremodo efficace:

Il tempo vero e matematico di Newton esiste, è entità reale: è il campo gravitazionale, il foglio elastico, lo spaziotempo curvo della figura. Ma sbaglia nell'assumere che questo tempo sia indipendente dalle cose e scorra regolare, imperturbabile, indipendente da tutto.³⁹⁷

Tradotto sul piano filosofico, attenti a non commettere una forzatura, possiamo osservare questa rappresentazione del tempo in controluce alla *querelle* tra trascendentale ed empirico per come espressa da Immanuel Kant in poi. Il trascendentale, in quanto struttura sovrasensibile, ideale³⁹⁸ e assoluta, si configura in modo simile al foglio elastico descritto da Rovelli. La sfera empirica, invece, sarebbe da localizzare nei tempi soggettivi, tempi che tirano quello stesso foglio a sé come mani che afferrano una coperta. Dunque, si ha la componente trascendentale (foglio) e l'empirico (stiramento del foglio), ma ciascuno stiramento del foglio esiste indipendentemente in quanto 'stiramento' e trascendentalmente in quanto 'foglio'. Questo tentativo di decostruire la dicotomia empirico/trascendentale sarebbe il primo tentativo di decostruzione prima della Decostruzione, così come certi *cuentos* cortazariani sembrano preparatori delle *novelas* maggiori. Per giunta, il risultato non è soltanto quasi gemello – Oliveira speculare a Derrida –, ma persino il sostrato precedente è comune: alterazione del tempo, superamento del dualismo, compenetrazione di assoluto e contingente. Entrambi gli autori partono da qui, per poi prendere strade differenti ma evidentemente parallele.

³⁹⁷ C. ROVELLI, op. cit., p. 71.

³⁹⁸ È sempre un rischio in filosofia utilizzare questo aggettivo, poiché vi è sempre il rischio di legare il termine alla filosofia propriamente idealista. Per giunta, il tema in questione, già dai tempi di Kant, si prestava anche a una lettura di tipo idealistico. Basti pensare agli sviluppi compiuti in questa direzione da Johann G. Fichte.

Questo per quanto riguarda la vicinanza con gli sviluppi narrativi dell'opera di Cortázar. Portando avanti l'analisi della formazione intellettuale di Jacques Derrida, però, possiamo scorgere un'ulteriore vicinanza, questa volta con i saggi poetici della gioventù bonaerense.

Il correttivo delle posizioni fenomenologiche husserliane Derrida lo identifica nel pensiero di Hegel, in particolar modo nello Hegel di *Fede e sapere*, testo datato 1801. Secondo il pensatore francese, il limite concettuale di Husserl era stato quello di leggere trascendentale ed empirico come due sfere separate. Trasferendo questa polarità all'interno di un sistema dialettico – in linea appunto col pensiero hegeliano – il trascendentale diverrebbe un momento dell'empirico, un modo differente ma legittimo e necessario di vedere l'empirico. A quel punto, il trascendentale non si potrebbe dare senza l'empirico, empirico che tuttavia avrebbe in sé apriori già l'intero trascendentale, così come è possibile estrapolare la geometria dall'osservazione delle figure, che a loro volta rendono possibile tale operazione contenendo in sé già la geometria tutta. Dunque, per dirla con le parole di Maurizio Ferraris, «una volta che abbiamo analizzato l'esperienza esibendone la struttura necessaria (decostruzione), abbiamo anche fatto emergere l'apriori celato nel mondo (costruzione). Questa operazione di smascheramento delle strutture profonde del reale è operazione che edifica demolendo, esattamente com'era nell'intenzione della già citata *Teoría del Túnel* del 1948. Il tunnel è struttura senza struttura: è il vuoto, la mancanza di materia, a costruire il canale da utilizzare. Le rotture esistenzialiste e surrealiste, di cui parlava il giovane Cortázar, rotture mosse dall'intenzione di un ritorno al sapere poetico più autentico, avulso dal culto feticistico e borghese del libro tutto forma e niente sostanza, andavano esattamente in questa direzione. Non a caso, Hegel si configura come il perfetto *trait d'union*, per Derrida, tra

il suo interesse per una filosofia rigorosa (fenomenologia come scienza) e l'incessante istanza esistenzialista che lo interpellava direttamente come uomo.

Il *Túnel* fu il primo luogo letterario in cui l'intento politico e sociale di Cortázar poté trovare possibilità di espressione. *Rayuela* (e in numerosi altri tentativi romanzeschi compiuti attorno a questo centro), lo abbiamo mostrato, è soltanto il compimento maturo di questa lungimiranza progettuale giovanile. Sotto il nome altisonante di 'tentativo di smascheramento della metafisica' e 'rivoluzione del linguaggio', lo stesso Derrida cercava coi suoi mezzi di porsi a capo di un movimento di affrancamento dal gioco della tradizione. Poiché se accettiamo che l'istituzione sia la detentrica ed esecutrice del consolidato, dello *status quo*, allora non possiamo non concludere che essa sia coniugazione politica di un più ampio concetto di 'tradizione', vale a dire una prassi di pensiero, espressione, lettura del mondo. Molto lucidamente, Derrida si accorse che la filosofia non poteva sottrarsi agli schemi che costituiscono l'esperienza e che doveva cambiare modo di muoversi all'interno di essi – esattamente come Cortázar si accorse che il surrealismo non poteva svincolarsi dalle parole, ma avrebbe comunque potuto non scadere in una scuola e continuare a restare vigile sul suo compito. Di nuovo Ferraris ci aiuta nell'inquadramento delle conclusioni a tal proposito di Jacques Derrida:

Dall'incontro fra una rimozione (la scrittura e la differenza) e un ideale (la voce e la presenza) emerge però la trama oscura della nostra tradizione; quanto dire che alla fine del percorso ne sappiamo un po' di più, e quindi abbiamo gli strumenti per essere meno succubi di un meccanismo perverso, quello per cui si supera una rimozione solo attuando una nuova rimozione.³⁹⁹

³⁹⁹ M. FERRARIS, op. cit., p. 61.

Questo è esattamente ciò che Cortázar espresse, col suo lessico letterario, nel testo del 1948, e quanto poi delegò al suo Horacio Oliveira nei dialoghi del *Gioco del mondo*.

La cuestión de la unidad lo preocupaba por lo fácil que le parecía caer en las peores trampas. En sus tiempos de estudiante, por la calle Viamonte y por el año treinta, había comprobado con (primero) sorpresa y (después) ironía, que montones de tipos se instalaban confortablemente en una supuesta unidad de la persona que no pasaba de una unidad lingüística y un prematuro esclerosamiento del carácter. Esas gentes se montaban un sistema de principios jamás que una cesión a la palabra, a la noción verbal de fuerzas, repulsas y atracciones avasalladoramente desalojadas u sustituidas por su correlato verbal. Y así el deber, lo moral, lo inmoral y lo amoral, la justicia, la caridad, lo europeo y lo americano, el día y la noche, las esposas, las novias y las amigas, el ejército y la banca, la bandera y el oro yanqui o moscovita, el arte abstracto y la batalla de Caseros pasaban a ser como dientes o pelos, algo aceptado y fatalmente oncorporado, algo que no se vive ni se analiza porque *es así y nos integra, completa y rebustece.*⁴⁰⁰

⁴⁰⁰ J. CORTÁZAR, *Rayuela*, cit., pp. 116-117 [«La questione dell'unità lo preoccupava per la facilità con la quale gli sembrava di cadere nelle peggiori trappole. Ai suoi tempi di studente, in via Viamonte e nel trenta circa, aveva avuto la prova con (dapprima) sorpresa e (poi) ironia, che un sacco di gente s'insedia confortabilmente in una supposta unità della persona che non andava al di là di una unità linguistica e una prematura sclerotizzazione del carattere. Quella gente si montava un sistema di principi mai legalizzati intimamente, e che non erano altro che un cedimento alla parola, alla nozione verbale di forze, spinte e controspinte servilmente dislocate e sostituite dal loro correlativo verbale. E così il dovere, la morale, l'immortalità e l'amoralità, la giustizia, la carità, l'europeo e l'americano, il giorno e la notte, le mogli, le fidanzate e le amiche, l'esercito e la banca, la bandiera e l'oro statunitense o moscovita, l'arte astratta o la battaglia di Caseros divenivano come denti o capelli, qualcosa d'accettabile e fatalmente incorporato,

Se la tradizione è la somma di una rimozione e di un'idea, bisogna innanzitutto rompere con l'idea mettendola scetticamente in discussione, sospendendone la credenza (Husserl); successivamente si dovrà andare alla ricerca della rimozione che ha chiamato a sé l'idea, smascherarla, e compiere un'operazione di comprensione liberatrice della realtà e dei modi che l'uomo tradizionalmente usa per rapportarsi ad essa; in ultima istanza, bisogna vegliare ed evitare che questa operazione di smascheramento non divenga a sua volta latrice di una rimozione. Sarebbe come sostituire una dittatura con una dittatura. Come si può vedere, il pensiero cortazariano e derridiano sono accomunati, più che dall'operazione materiale di decostruire, dalla volontà di restare sempre vigili, aperti, nel flusso della vita. Rifiutando ogni conclusione, filosofia e letteratura si spartiscono il magistero di questa analisi interminabile. In questo senso, la decostruzione agisce anche sulle frontiere tra discipline: «la decostruzione della frontiera che dovrebbe separare filosofia e letteratura»⁴⁰¹. Simone Regazzoni, che Derrida lo conobbe a Parigi, del resto

qualcosa che non si vive né si analizza perché è così e ci integra e completa e irrobustisce». ID., *Rayuela*, cit., pp. 88-89.

⁴⁰¹ S. REGAZZONI, *Jacques Derrida. Il desiderio della scrittura*, Milano, Feltrinelli, 2018, p. 28. Regazzoni ci rileva anche un progetto nascosto di Derrida, un progetto mallarmeano riguardante il linguaggio e la scrittura creativa: «Il desiderio derridiano di scrittura, se da un lato prende corpo in decine e decine di testi, conferenza, seminari, interviste, dall'altro resta essenzialmente legato a un libro sognato e mai scritto: il libro che non c'è della decostruzione. [...] Impossibile comprendere la portata del desiderio di scrittura senza evocare lo spettro del Libro che, agli occhi di Derrida, avrebbe dovuto rappresentare lo spazio di invenzione di una nuova lingua: inaudita, singolare, in una certa misura "illeggibile"». *Ivi*, p. 34. Possiamo concludere che anche l'aspetto maggiormente 'surrealista' del *Túnel*, aspetto di intervento sul linguaggio in affiancamento all'incessante domanda esistenzialista, sia presente persino in Derrida. In effetti, la sua *Grammatologia* sembrava insistere più che altro su questo aspetto linguistico a partire da Rousseau: «Poiché il linguaggio è originariamente metaforico. Ciò, secondo Rousseau, gli deriva dalla madre, la passione. La metafora è il tratto che mette in rapporto la lingua con la sua origine. La scrittura sarebbe allora l'obliterazione di questo fatto. [...] La poesia, prima forma di letteratura, ha un'essenza metaforica.

ci ricorda che uno degli interessi principali del maestro fu proprio la letteratura, che egli coltivò come strumento di espressione di altre parti di sé.

3.4.2 Teoria e Narrazione: Eco e Cortázar

Vi è un'altra vicinanza intellettuale molto forte, e Cortázar ne parlava tra le righe – invero senza insistervi troppo – quando gli capitò di tornare, durante le conferenze di Berkeley, sulla questione delle differenze costitutive tra racconto e romanzo:

Grosso modo sabemos muy bien que la novela es un juego literario abierto que puede desarrollarse al infinito y que según las necesidades de la trama y la voluntad del escritor en un momento dado se termina, no tiene un límite preciso. [...] La novela es lo que Umberto Eco llama la “obra abierta: es realmente un juego abierto que deja entrar todo.”⁴⁰²

Cortázar si riferisce a un concetto la cui paternità riconosce a Eco, e in realtà ha in mente proprio l'omonimo libro del 1962, di un anno precedente all'uscita di *Rayuela*. In questo

[...] Tutto ciò che si potrebbe chiamare la modernità letteraria tende invece a mostrare la specificità letteraria contro l'assoggettamento al poetico, cioè al metaforico, a ciò che Rousseau stesso analizza come linguaggio spontaneo». J. DERRIDA, *Della grammatologia*, Milano, Jaca Book, 1998, p.p. 360-361. Anche la questione di linguaggio analogico e metaforico in relazione al poeta-sciamano è totalmente presente nel Derrida lettore di Rousseau.

⁴⁰² J. CORTÁZAR, *Clases de literatura*, cit., p. 29 [«Sappiamo benissimo che, grosso modo, il romanzo è un gioco letterario aperto che può svilupparsi all'infinito e che, a seconda delle esigenze della trama e della volontà dello scrittore, a un certo punto finisce, ma non ha un limite preciso. [...] Il romanzo è ciò che Umberto Eco chiama «opera aperta»: è davvero un gioco aperto che lascia entrare tutto». ID., *Lezioni di letteratura*, cit., p. 15].

testo, Cortázar poté trovare una perfetta corrispondenza di sensibilità e tematiche, nonché quegli stessi rimandi alle scienze contemporanee che – mediante il gioco con le categorie di spazio e di tempo – avevano già caratterizzato buona parte della sua opera narrativa⁴⁰³. Eco era, a sua volta, lettore onnivoro e profondo conoscitore di tutto quanto accadesse anche al di fuori del suo specifico ‘dominio’ di competenza. Vi è un passo che racchiudo, ben più di altri, tutto quando abbiamo rilevato fino a qui nel lavoro dell’argentino:

[...] non esiste più un centro tonale [...] va visto nel piano generale di una crisi del principio di causalità. In un contesto culturale in cui la logica a due valori [...] non è più l’unico strumento possibile della conoscenza, ma si fanno strada le logiche a più valori, che fan posto, ad esempio, all’indeterminato come esito valido dell’operazione conoscitiva.⁴⁰⁴

Eco, come Oliveira, elimina il centro tonale e ragiona per mancanze e possibilità. Rileva il fallimento (o la semplice parzialità) della consequenzialità causale come sistema di lettura del reale retto da una logica binaria e polarizzata, in ultima istanza limitante. E si apre alle scoperte scientifiche, a molti dei risultati incerti di Werner Heisenberg (principio d’indeterminazione), cita la relatività einsteiniana attraverso le parole di Louis de Broglie⁴⁰⁵. Vi è anche l’aspetto d’impegno civico, della ricaduta sociale dell’innovazione

⁴⁰³ Naturalmente mi riferisco agli esperimenti significativi, ad esempio, di *Bestiario* e *El perseguidor*. *Todos los fuegos el fuego*, che usufruirà grandemente di questi spunti relativistici, è del 1966, quindi di qualche anno successivo alle due opere cui facciamo riferimento nella nostra riflessione attuale.

⁴⁰⁴ U. ECO, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 2016, p. 52.

⁴⁰⁵ Cfr. *ivi*, p. 57. Il testo di Louis de Broglie è L’opera scientifica di A. Einstein, in A. EINSTEIN, scienziato e filosofo: autobiografia di Einstein e saggi di autori vari, Torino, Boringhieri, 1958, p. 64.

creatrice, poiché il lettore stimolato in senso ‘autorale’ diviene complice, dunque meno impigrito, attivo e determinato: è parte della costruzione dell’Uomo nuovo⁴⁰⁶.

Eco è l’interlocutore perfetto per Cortázar, e i suoi lavori si configurano come il sostegno teorico – autorevole e necessario – che l’argentino cerca per dare corpo alla propria voce dissidente. Il concetto di opera aperta in relazione al romanzo, lo avevamo visto in modo chiaro nel primo capitolo, trova pieno rispecchiamento nelle posizioni del filosofo italiano. Con alcuni accorgimenti, uno su tutti: Eco mette in guardia dalla tentazione semplicistica di concludere che le forme poetiche, analogiche, simboliche e metaforiche, costituiscano uno strumento capace di fornire una lettura più profonda e maggiormente esatta della realtà circostante. L’indeterminazione che la creazione artistica, vissuta in questa direzione, porta con sé costituisce un’equivocità che non può e non deve sostituirsi alla conoscenza scientifica razionale. Probabilmente, questa debolezza è riscontrabile in Cortázar: la demonizzazione della logica e dell’iperrazionalismo – a meno che, ripensando alla figura del poeta come mediatore tra mago e filosofo/scienziato, non la si traduca ulteriormente (e lorchianamente) in un conciliatore di opposti anche tra diversi settori di competenza, come la letteratura e le scienze dure. Eco si muove in questa direzione, reputando che la forma artistica debba più onestamente «essere vista, se non come sostituto della conoscenza scientifica, come metafora epistemologica»⁴⁰⁷.

Come avevo specificato in occasione del precedente raffronto con Jacques Derrida, il confronto tra i risultati delle ricerche di due autori evidenzia solo una parte delle affinità. Si potrebbe trattare, procedendo a ritroso, di due scalatori giunti alla stessa

⁴⁰⁶ Cfr. *ivi*, p. 39.

⁴⁰⁷ *Ivi*, p. 50.

cima percorrendo vie completamente diverse. Non è questo il caso, come non lo era per il filosofo francese. I percorsi di Eco e Cortázar sembrano paralleli – o strettamente legati – anche nelle fasi preparatorie del prodotto finale – *Opera aperta* e *Rayuela*, in questo caso specifico. Possiamo ancora dire qualcosa di rilevante ripercorrendo alcune delle tappe che permisero al filosofo italiano di giungere al suo compendio del 1963, e dandone una lettura che tenga d’occhio il simultaneo percorso di ricerca dello scrittore argentino.

Per Umberto Eco fu determinante, è cosa ormai nota, l’incontro con Pierce, che i cui testi lo appassionarono alla semantica strutturale. Semantica all’interno della quale egli non poté non rilevare alcune falle, specialmente tra le posizioni saussureane in materia di linguaggio. Ferdinand de Saussure aveva distinto due piani della produzione dei segni: una *langue*, quell’aspetto sociale e condiviso che Bachtin avrebbe poi descritto come lingua ‘saturata’, ‘ideologizzata’ e comprensibile all’intera comunità dei parlanti; e una *parole*, atto di produzione linguistica soggettiva, personale, e a suo modo produttrice di *langue*. Roland Barthes, a sua volta, aveva preso questa divisione e l’aveva ulteriormente polarizzata aggiungendo una caratterizzazione fascista per quella *langue* fortemente istituzionalizzata. Eco, tuttavia, dopo uno studio attento di ciascuna posizione, tenta un superamento dell’amico Barthes proponendo una visione più conciliante e meno oppositiva, secondo la quale la possibilità della parole sarebbe quella di comporre in modo originale sistemi semio-linguistici precedenti al parlante, che diviene produttore di enunciati in virtù di una variazione sul tema di quando è linguisticamente disponibile⁴⁰⁸. Non può non saltare all’orecchio l’assonanza col tema cortazariano (romanzesco) della variazione musicale sul tema, dell’improvvisazione jazzistica di cui Charlie Parker si serve per affermare la propria soggettività vitale giocando in modo personale e creativo

⁴⁰⁸ Cfr. C. PAOLUCCI, *Umberto Eco. Tra Ordine e Avventura*, Milano, Feltrinelli, 2017, p. 56.

sulla scala pentatonica. Per Cortázar, in parte vicino all'energia barthiana nella stigmatizzazione della *langue*, è evidente che non si possa uscire dalla lingua con la lingua, col rischio di non essere nemmeno più intesi. Ma è l'incessante ricerca della propria *parole* a mettere in crisi, ogni istante, la struttura fissa di una lingua stereotipata. In fondo, ogni capitolo di *Rayuela* è un tentativo personale dell'autore di andare oltre la *langue* esercitando la vitalità incessante della propria *parole*, che naturalmente si muove nei domini di ciò che è comunque socialmente riconoscibile e interpretabile come segno da una stessa comunità di parlanti.

Uno dei preludî a *Opera aperta* è tuttavia, a mio avviso, la ripartizione della stessa opera di Eco. Eco non fu solo studioso, accademico, e teorico della letteratura. Fu moltissime altre cose, moltissime altre espressioni della trasformazione originale della sua curiosità onnivora. Tra cui romanziere, non a caso. Su questa questione della diversità generica, egli si espresse in maniera incontrovertibile ne *Il nome della rosa*: «di ciò di cui non si può teorizzare, si deve narrare»⁴⁰⁹. La ricerca del senso prevede molti percorsi e molti strumenti di approccio ad esso. Il filosofo italiano, come facilmente intuibile dall'affermazione riportata, riteneva di continuare la medesima ricerca semplicemente mutando lo strumento qualora il primo, a detta sua, si rivelasse parziale, inadatto o inefficace. Inoltre, quel che la teoria *pone*, la letteratura mette *in movimento*. Cortázar torna ad avvicinarsi massicciamente anche a queste posizioni: da un lato, il lavoro variegato di Eco ricorda perfettamente l'impegno cortazariano, la capacità di spaziare, di cambiare registro e genere; inoltre, la differenza tra l'intrinseca staticità della teoria, che volente o nolente congela in modo definitorio ciò che l'opera romanzesca – complice la sua apertura, il suo spazio, la sua natura libera – mostra nel dinamismo del suo farsi. È

⁴⁰⁹ U. ECO, *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1980, p. 2.

questo snodo che conduce direttamente ai cancelli di *Opera aperta*, ove le frontiere intergeneriche sembrano disfarsi, la scienza contemporanea e la letteratura progrediscono attingendo l'una dall'altra, i generi si ibridano, si scambiano forme e informazioni. In ultima istanza, se un genere che appartiene a un determinato dominio (la fisica, ad esempio) descrive in maniera più chiara lo sconosciuto di un dominio differente (la letteratura), ecco riabilitato anche il principio di analogia caro al poeta del *Túnel*.

Questa dimensione analogica di completamento, questo rispetto delle frontiere tra domini (scienza e letteratura) e genere (romanzo, poesia, saggistica critica) e questo simultaneo abbattimento dei confini in virtù di un'espansione di chiarezza d'indagine del reale, ci conduce a un'ultima considerazione sul lavoro di Cortázar, considerazione che si ricollega direttamente con la scelta del titolo del presente studio.

CONCLUSIONI. Il gioco dei generi letterari

Il titolo che ho voluto dare a questo mio lavoro di ricerca presenta un sottotitolo che richiede un chiarimento: *Julio Cortázar e il gioco dei generi letterari*. Cosa intendo con questa espressione? Nel primo capitolo ho cercato di inquadrare la questione ‘poetica’ – intesa al contempo come intenzione di produrre versi e di definire una propria visione letteraria d’insieme – per come si evince dalla lettura dei poco frequentati libri di poemi e dai saggi critici e dalle recensioni pubblicati su rivista nella prima metà degli anni Cinquanta. Alcuni scritti – meglio di altri – mettevano in evidenza l’intenzione di un recupero di una visione primitiva della letteratura e del mondo, mediante un ricorso al simbolo, alla metafora, all’uso dell’analogia e del pensiero intuitivo in sostituzione del ricorso smodato alla ragione, che Cortázar già aborrisce. Abbiamo analizzato questo atteggiamento che il poeta, figura intermedia tra mago e filosofo, mutuava dal primo, e ne abbiamo tratteggiato la linea di continuità attraverso il ricorso allo strumento ‘fantastico’ nell’ambito dei *cuentos*. Abbiamo mostrato come le intenzioni narrative – oltre ad attingere a diversi domini del sapere, tra i quali la fisica quantistica, la meccanica classica, la relatività e il pensiero filosofico in materia di soggettività nella percezione delle strutture spazio-temporali – si riflettessero sulla sorella maggiore della prosa, l’opera romanzesca, la quale prelevava dai racconti certi esperimenti di rottura e li portava alle proprie estreme conseguenze. Infine, per chiudere il cerchio e mostrare come l’intero lavoro di Cortázar fosse costituito da una trama fitta e articolata di rimandi comuni (il ‘minimo comun denominatore’), abbiamo unito i due lembi più lontani della sua produzione, poesia e romanzo, mostrando come *Rayuela* rispetti fedelmente (salvo eccezioni e miglioramenti) il progetto presentato nel 1948 in *Teoría del Túnel*, manifesto

letterario e metodologico dell'autore. Tutto si compenetra, restando aperto alla commistione con saperi 'esterni'. Il tutto con l'intenzione di non perdere mai di vista il progetto di ingegneria sociale, l'avvento di quell'uomo nuovo che, da ultimo, il Cortázar-Morelli descriveva così:

El inconformista visto por Morelli, en una nota sujeta con un alfiler de gancho a una cuenta de lavandería: «Aceptación del guijarro y de Beta del Centauro, de lo puro-por-anodino a lo puro-por-desmesura. Este hombre se mueve en las frecuencias más bajas y las más altas, desdeñando deliberadamente las intermedias, es decir la zona corriente de la aglomeración espiritual humana. Incapaz de liquidar la circunstancia, trata de darle la espalda; inepto para sumarse a quienes luchan por liquidarla, pues cree que esa liquidación será una mera sustitución por otra igualmente parcial e intolerable, se aleja encogiéndose de hombros.

[...]

«En un plano de hechos cotidianos, la actitud de mi inconformista se traduce por su rechazo de todo lo que huele a idea recibida, a tradición, a estructura gregaria basada en el miedo y en las ventajas falsamente recíprocas. [...] No es misántropo, pero sólo acepta en hombres y mujeres la parte que no ha sido plastificada por la superestructura social»⁴¹⁰

⁴¹⁰ J. CORTÁZAR, *Rayuela*, cit., pp. 506-507 [«L'inconformista visto da Morelli, in una nota attaccata con una spilla da balia alla lista della lavanderia: «Accettazione del ciottolo e di Beta del Centauro, da ciò che puro-in-quanto anodino a ciò che puro-in-quanto smisurato. Quest'uomo si muove sulle frequenze più basse e su quelle più alte disprezzando deliberatamente le medie, vale a dire l'area consueta dell'agglomerazione spirituale umana. Incapace di liquidare la circostanza, cerca di voltarle le spalle; inetto ad aggregarsi a coloro che lottano per liquidarla, perché crede che questa liquidazione sia semplice sostituzione di un'altra egualmente parziale intollerabile, si allontana stringendosi nelle spalle. Su un piano di fatti quotidiani, l'atteggiamento del mio inconformista si traduce nel suo proprio rifiuto di tutto ciò che puzza di idea

Ciò che preme maggiormente evidenziare, al Cortázar del *Túnel*, è la natura di quello slancio vitale, di quell'atteggiamento, di quello sguardo sul mondo che egli chiama Poesia, e che non è di certo solo un riferimento a un'opera metrica. Poesia è per Cortázar l'alternativa alla vacuità del Culto feticistico del Libro, ai barocchismi, gli accademicismi e i tecnicismi; è il principio pulsante che innerva la letteratura e che dovrebbe muovere da dentro lo scrittore. A quel punto, l'avvento di una espressione poetica totale, avulsa dalle trame di un linguaggio saturato da forme fisse e ideologie preconcelte, non potrà che far cadere la maschera ai generi: essi si configureranno come variazioni sul tema mancante del centro, come circonvoluzioni che Poesia compie affinché il dinamismo del linguaggio e dello sguardo si mantengano senza scadere in una visione unica del mondo, che rischierebbe di apparire dogmatica. Per questo motivo, il *Túnel* racchiude *Rayuela* e *Rayuela* realizza letterariamente il *Túnel*. Come direbbe lo psicanalista postjungiano James Hillman, nella ghianda è già contenuta interamente la quercia a venire, e la quercia manterrà come insuperabile la ghianda che la portava in sé. Per questo i *cuentos* rilevano le strutture temporali introdotte timidamente in poesia, e per questo *Il gioco del mondo* estremizza gli esperimenti narrativi, completando le intuizioni poetiche. Tutto è interconnesso, accomunato da un'apertura di fondo. I generi sono per Cortázar differenti approcci al medesimo tema, ognuno con una differente funzione, con le sue specificità eppure tutti egualmente rispondenti allo stesso progetto umano. Lo scrittore utilizza per

preconcelta, di tradimento, di struttura gregaria basata sulla paura di vantaggi falsamente reciproci. [...] Non è un misantropo, però accetta unicamente negli uomini e donne quella parte che non è stata plastificata dalla sovrastruttura sociale;». ID., *Rayuela*, cit., pp. 398-399].

carpire ed esprimere sfumature diverse, come Eco utilizzava la forma romanzesca quando la teoria risultava limitante per un determinato concetto.

Già in *Túnel*, infatti, anticipava ciò che soltanto negli anni Sessanta sarebbe riuscito a realizzare mediante la forma romanzesca:

El paso del orden estético al poético entraña y significa la liquidación del distinguo genérico Novela-Poema. [...] En nuestro tiempo se concibe la obra como una manifestación poética total, que abraza simultáneamente formas aparentes como el poema, el teatro, la narración. Hay un estado de intuición para el cual la realidad, sea cual fuere, sólo puede formularse poéticamente, dentro de modos poemáticos, narrativos, dramáticos: y eso porque la realidad, sea cual fuere, solo se revela poéticamente.⁴¹¹

La barriera tra poema e romanzo crolla, passando attraverso l'operazione del racconto neofantastico. Tutto si fa interconnesso. Così come per Eco la narrativa veniva in aiuto della scrittura teorica quando quest'ultima difettava, possiamo dire che in Cortázar *poemas, cuentos e novelas* costituiscono l'altra faccia della produzione di una saggistica critica mirata a fare chiarezza in quanto necessario – nel rapporto tra letteratura e mondo – per l'avvento di un uomo nuovo. Questi generi possiedono una propria specificità intrinseca, si servono ciascuno di regole proprie e uniche, e tuttavia rispondono al quadro generale dettato dalle intenzioni dell'autore, dal messaggio che egli intese comunicare mediante la scrittura. Personalmente, ritengo che arrivati a questo punto sia proprio

⁴¹¹ ID., *Teoría del Túnel*, cit., pp. 76-77.

l'immagine di Carlo Rovelli, che abbiamo più volte richiamato, a fornirci un quadro definitivo del gioco dei generi letterari operato da Cortázar. Il foglio elastico del campo quantistico è come una coperta tirata in diversi punti da mani diverse. Abbiamo visto come questa metafora sia riuscita a fornire una via di conciliazione tra empirico e trascendentale, tra tempo oggettivo e soggettivo nel dibattito filosofico, correggendo le posizioni kantiane, hegeliane, husserliane. Ma non è forse lo stesso per i generi? Poesia, narrativa, prosa romanzesca sono momenti specifici e determinati di uno stiramento di un foglio più ampio, rispondente all'intenzione di fondo dell'autore, che ho identificato col macrotema dell'*apertura*. La ricaduta concreta di quest'ultima è una rivoluzione sociale, civile, esistenziale, una conversione dello sguardo. In fondo, i generi sono qui vie di espressione indipendenti, ma anche vere e proprie declinazioni effettive e connotate di quell'operazione che innerva l'intero lavoro di Cortázar: affrancarsi dal determinismo della tradizione, dalla sua staticità, ricorrendo all'esistenzialismo, allo strutturalismo, al decostruzionismo, alla fisica quantistica, alle teorie bergsoniane, all'umorismo, al gioco, alle variazioni jazzistiche. Qui è il minimo comun denominatore dell'opera dell'argentino, di cui ciascun lavoro costituisce un momento singolo, irripetibile. Per ciascuna urgenza, un mezzo, una forma, un modello, un veicolo, a sua volta aperto alle contaminazioni di altre forme, altri mezzi, altri modelli, altri veicoli.

In questo risiede quella che abbiamo osato definire 'inquietudine' cortazariana: la volontà di non accontentarsi mai e di cercare, per la descrizione di ogni singolo evento, oggetto, situazione, semplicemente la formula migliore e maggiormente efficace.

BIBLIOGRAFIA

1.1 Letteratura primaria in lingua spagnola

CORTÁZAR, JULIO, *Clases de literatura. Berkeley, 1980*, Buenos Aires, Alfaguara, 2013.

—, *Cuentos completos 1 (1945-1966)*, Barcelona, Debols!llo, 2016.

—, *Cuentos completos 2 (1969-1982)*, Barcelona, Debols!llo, 2016.

—, *Divertimiento, El examen, Diario de Andrés Fava, Los premios*, Barcelona, Debols!llo, 2017.

—, *La vuelta al día en ochenta mundos*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 1968.

—, *Obra crítica*, Barcelona, Debols!llo, 2017.

—, *Obras completas*, vol. IV, *Poesía y poética*, S. Yurkievich (ed.), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2005.

—, *Rayuela*, Barcelona, Debols!llo, 2017.

1.2 Letteratura primaria in lingua italiana

CORTÁZAR, JULIO, *A passeggio con John Keats*, Roma, Fazi, 2014.

—, *Bestiario*, E. Franco (a cura di), Torino, Einaudi, 1996.

- , *Carta carbone. Lettere ad amici scrittori*, Roma, SUR, 2013.
- , *Componibile 62*, Roma, SUR, 2015.
- , *Così violentemente dolce. Lettere politiche*, Roma: SUR, 2015.
- , *Diario di Andrés Fava*, Roma, Voland, 2009.
- , *Divertimento*, Roma, Voland, 2005.
- , *Fine del gioco*, Torino, Einaudi, 2004.
- , *Il giro del giorno in ottanta mondi*, Roma, SUR, 2017.
- , *Il persecutore*, Torino, Einaudi, 2003.
- , *Lezioni di letteratura*, Torino, Einaudi, 2014.
- , *Ottaedro*, Torino, Einaudi, 2014.
- , *Rayuela. Il gioco del mondo*, Torino, Einaudi, 2013.
- , *Tutti i fuochi il fuoco*, Torino, Einaudi, 2014.
- , *Ultimo round*, Roma, SUR, 2018.

2. Letteratura secondaria

- AGAMBEN, GIORGIO, *L'aperto: l'uomo e l'animale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002.
- ABRAMS, MEYER H., *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*, Barcelona, Barral, 1975.
- AMATI, MASSIMILIANO, *Tempo e racconto nei processi creativi. Strategie narrative per l'architettura*, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 21-38.
- ARENDT, HANNAH, *Tra passato e futuro*, Milano, Garzanti, 1999.
- AZNAR PÉREZ, MARIO, *El niño centenario: notas sobre la infancia, fantasía y surrealismo en Julio Cortázar*, in «Cartaphilus», n. 13, 2015, pp. 15-29.
- BACHTIN, MICHAÏL, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979.
- BAJ, ENRICO, *Patafisica, la scienza delle soluzioni immaginarie*, Milano, Bompiani, 1982.
- BARROS GRELA, EDUARDO, *Performatividad lúdica y espacios de género en Rayuela y el Túnel*, in «Revista Chilena de Literatura», n. 81, abril 2012, pp. 119-135.
- BATTISTA, LUDOVICO, *L'ironia come prassi decostruttiva in Søren Kierkegaard*, in «Lo Sguardo», n. 17 2015 (I), pp. 413-430.
- BELLINI, GIUSEPPE, *La letteratura ispano-americana: dalle letterature precolombiane ai nostri giorni*, Firenze, Sansoni, 1970.

- BERGSON, HENRI, *Saggio sui dati immediati della coscienza*, Milano, Raffaello Cortina, 2002.
- , *Storia dell'idea di tempo*, Milano, Mimesis, 2019.
- BORGES, JORGE LUIS, *Ficciones*, Madrid, Alianza, 1971.
- , *Finzioni (1935-1944)*, Torino, Einaudi, 2014.
- BROTCHIE, ALASTAIR, *Alfred Jarry. Una vita patafisica*, Milano, Johan&Levi, 2013.
- CAMPRA, ROSALBA, Prologo a JULIO CORTÁZAR, *Poesía y poetica*, S. Yurkievich (ed.), Barcelona, Galaxía Gutenberg, 2005.
- CAMUS, ALBERT, *L'uomo in rivolta*, Milano, Bompiani, 1996.
- CAPRA, FRITJOF, *Il Tao della fisica*, Milano, Adelphi, 1982.
- CELORIO, GONZALO, *Saggio di Controconquista*, Macerata, Quodlibet, 2017.
- CESERANI, REMO, *Il fantastico*, Il Mulino, 1996.
- , *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.
- CÉSPED, IRMA B., *El montaje como recurso en Rayuela*, «Revista Chilena de Literatura», n. 5/6 (1972), pp. 111-132.
- CIFUENTES QUIÑÓNEZ, LUIS A., *El cuerpo duradero: estudio filosófico sobre los vínculos de Nietzsche y Bergson*, Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2019.

- COGNETTI, PAOLO, *A pesca nelle pozze più profonde. Meditazione sull'arte di scrivere racconti*, Milano, Minimum fax, 2014.
- CRUZ PÉREZ, FRANCISCO J., *Julio Cortázar, lector de John Keats*, in «Cuadernos Hispanoamericanos» 555, pp. 115-123.
- DALMAU, MIGUEL, *Julio Cortázar. El cronopio fugitivo*, Barcelona, Edhasa, 2015.
- DELEUZE, GILLES, *Il bergsonismo e altri saggi*, Torino, Einaudi, 2001.
- DERRIDA, JACQUES, *Della grammatologia*, Milano, Jaca Book, 1998.
- DISPENZA, JOE, *Cambia l'abitudine di essere te stesso. La fisica quantistica nella vita quotidiana*, Rimini, MyLife, 2012.
- DOMINGUEZ, CESAR, *Cartas desconocidas de Julio Cortázar (1939-1945)*, Buenos Aires, Sudamericana, 1992.
- ECO, UMBERTO, *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1980.
- , *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 2016.
- EINSTEIN, ALBERT, *Relatività: esposizione divulgativa*, Torino, Boringhieri, 1960.
- , *scienziato e filosofo: autobiografia di Einstein e saggi di autori vari*, Torino, Boringhieri, 1958.
- ELLISON, RALPH, *Shadows and Act*, New York, Vintage, 1964.
- FERRARIS, MAURIZIO, *Introduzione a Derrida*, Bari, Laterza, 2003.

- FOSTER, THOMAS C., *Dietro il romanzo*, Milano, Antonio Vallardi Editore, 2016.
- FOSTER WALLACE, DAVID, *Questa è l'acqua*, Torino, Einaudi, 2017.
- GARCÍA CERDÁN, ANDRÉS, *La poesía de Julio Cortázar. Discurso del no método, método del no discurso*, tesi discussa presso l'Universidad de Murcia sotto la direzione del professor Vincente Cervera Salinas, e ora disponibile online al link: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=90939>.
- GARCÍA LORCA, FEDERICO, *Tutte le poesie*, vol. II, Milano, Garzanti, 2001.
- GENOT, GERARD, *Borges*, Firenze, La nuova Italia, 1974.
- GENOVER, KATHELEEN, *Claves para una novelística existencial (en Rayuela de Cortázar)*, Madrid, Ed. Plaza Mayor, 1973.
- GOODMAN, NELSON, *The languages of Art*, The Bobbs-Merrill Co., 1968.
- GREENHOUSE, CAROL J., *Aftershocks of Relativity*, in «Anthropological Quarterly», vol. 90, n. 4 (Fall, 2017), 1053-1083.
- GUEVARA, ERNESTO, *El socialismo y el hombre en Cuba*, La Habana, Editora Política, 1988.
- HEIDEGGER, MARTIN, *Introduzione alla filosofia: pensare e poetare*, V. Cicero (a cura di) Milano, Bompiani, 2009.
- , *Sentieri interrotti*, Firenze, La Nuova Italia, 1968.
- HEISENBERG, WERNER, *Indeterminazione e realtà*, Napoli, Guida, 1991.

- HOFSTADTER, DOUGLAS R., *Concetti fluidi e analogie creative*, Milano, Adelphi, 1996.
- , SANDER, EMMANUEL, *Superfici ed essenze: l'analogia come cuore pulsante del pensiero*, Torino, Codice, 2015.
- IMBERT, ENRIQUE A., *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Editorial Ariel, 2007.
- IMREI, ANDREA, *Oniromancia. Análisis de símbolos en los cuentos de Julio Cortázar*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2002.
- JARRY, ALFRED, *Gesta e opinioni del dottor Faustroll, patafisico*, C. Rugafiori (a cura di), Milano, Adelphi, 2002.
- , *Siloi, superloqui, soliloqui ed interloqui di patafisica*, A. Fortini (a cura di), Temperino Rosso, Brescia, 2014.
- JUARRÓZ, ROBERTO, *Poesía y realidad*, Valencia, Pre-textos, 1992.
- KIERKEGAARD, SØREN, *Sul concetto di ironia in riferimento costante a Socrate*, D. Borso (a cura di), Milano, Guerini e associati, 1989.
- KOHUT, KARL, *El escritor latinoamericano en Francia: reflexiones de Julio Cortázar en torno al exilio*, in «INTI», n. 22-23, Cortázar en Mannheim, (otoño 1985-primavera 1986), pp. 263-280.
- KOJÈVE, ALEXANDRE, *Introduzione alla lettura di Hegel*, G. F. Frigo (a cura di), Milano, Adelphi, 1996.
- KUNDERA, MILAN, *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi, 2008.
- LÉVY-STRAUSS, CLAUDE, *Mito e significato*, Milano, Il Saggiatore, 2016.

- LOWEN, ALEXANDER, *Il piacere. Un approccio creativo alla vita*, Roma, Astrolabio, 1984.
- MAGALHÃES TORREÃS, RITA C., *Nas asas da borboleta. Filosofia de Bergson e educação*, SciELO – EDUFBA, 2012, pp. 211-228.
- MAGEE, MICHAEL, *Emancipating pragmatism. Emerson, Jazz, and Experimental Writing*, Alabama, Alabama University Press, 2004.
- MALINOW, INÉS, *Dos escritores y dos cuentos americanos: H. Quiroga y J. Cortázar, “Las moscas” y “Axolotl”. Tecnicas narrativas*, in «INTI», n.22-23, “Cortázar en Mannheim (otoño 1985 – primavera 1986)”, pp. 385-389.
- MARCUCCI, SILVESTRO, *Guida alla lettura della Critica della ragion pura di Kant*, Bari, Laterza, 2007.
- MARTÍNEZ SANTA, ANA, *Julio Cortázar y John Keats: hacia una ecología poética*, in «Revista Hispanica Moderna, año 45, n. 2 (dec, 1992), p, 195.
- MELANDRI, ENZO, *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull’analogia*, Macerata, Quodlibet, 2004, p. 19.
- MELCHIORRE, VIRGILIO, *La via analogica*, Milano, Vita e pensiero, 1996.
- MESA GANCEDO, DANIEL, *La apertura órfica. Hacia el sentido de la poesia de Julio Cortázar*, Berne, Peter Lang Verlag, 1999.
- , *La emergencia de la escritura. Para una poética de la poesía cortazariana*, Kassel, Edition Reichenberger, 1998.

- MORA, GABRIELA, *Horacio Quiroga y Julio Cortázar: teóricos del cuento*, in «Revista Canadiense de Estudios Hispánicos», vol. 11, n. 3 (primavera 1987), pp. 559-572.
- MORAVIA, SERGIO, *Introduzione a Sartre*, Bari, Laterza, 1983.
- MUÑOZ, WILLY J., *Julio Cortázar: vértices de una figura comprometida*, in «Hispanic Journal», vol. 8, n. 1 (fall 1986), pp. 135-145.
- NOQUEIRA PEREDO, FÁTIMA, *Rayuela e Historia de la locura: una aproximación*, in «Revista Chilena de Literatura», n. 62 (abril 2003).
- ONFRAY, MICHEL, *L'ordine libertario. Vita filosofica di Albert Camus*, Milano, Ponte alle Grazie, 2013.
- ORLOFF, CAROLINA, *The Representation of the Political in Selected Writings of Julio Cortázar*, Boydell & Brewer, 2013.
- PAOLUCCI, CLAUDIO, *Umberto Eco. Tra Ordine e Avventura*, Milano, Feltrinelli, 2017.
- PAVEL, THOMAS G., *Le vite del romanzo. Una storia*, M. Rizzante (a cura di), Milano, Mimesis, 2015.
- PICON GARFIELD, EVELYN, *Cortázar por Cortázar*, México, Universidad Veracruzana, 1978.
- , *¿Es Cortázar un surrealista?*, Gredas, Madrid, 1975.
- PÉRIS BLANES, JAIME, *El perseguidor, de Cortázar, entre la figuración de la vanguardia y la emergencia de una nueva subjetividad*, in «Revista de Crítica Literaria Latinoamericana», año 37, n. 74 (2011), pp. 71-92.

—, “Reunión” de Julio Cortázar: reescritura y conflicto de poéticas en el debate sobre el intelectual y la revolución, in «Hispanófila», n. 172 (diciembre 2014), pp. 143-159.

PESSINA, ADRIANO, *Bergson*, Bari, Laterza, 2003.

POZUELO YVANCOS, JOSÉ M., *Poética de la ficción*, Madrid, Editorial Síntesis, 1993.

—, *Poética de poetas. Teoría, crítica y poesía*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2009.

—, *Ventanas de la ficción*, Barcelona, Península, 2004.

PREGO, OMAR, *La fascinación de las palabras*, Barcelona, Muchnick, 1985.

PRETE, ANTONIO, *Il demone dell’analogia. Da Leopardi a Valéry*, Milano, Feltrinelli, 1986.

RAMÍREZ MOLAS, PEDRO, *Tiempo y Narración. Enfoques de la temporalidad en Borges, Carpentier, Cortázar y García Márquez*, Madrid, Editorial Gredos, 1978.

RICOEUR, PAUL, *La metáfora viva*, Milano, Jaca Book, p. 1986.

—, *Tempo e racconto*, Milano, 3 voll., Milano, Jaca Book, 1986.

RIZZANTE, MASSIMO, *Non siamo gli ultimi*, Milano, Effigie, 2009.

—, *Un dialogo infinito. Note in margine a un massacro*, Milano, Effigie, 2009.

RECALCATI, MASSIMO, *Ritorno a Sartre. Esistenza, infanzia e desiderio*, Torino, Einaudi, 2021.

- REGAZZONI, SIMONE, *Jacques Derrida. Il desiderio della scrittura*, Milano, Feltrinelli, 2018.
- RODRÍGUEZ MAYA, FRANCISCO, “Crónica y ficción en Gabriel García Márquez: fuente de una vocación universal, 1947-1953”, pp. 15-46, in ID., *El legado de macondo: antología de ensayos críticos sobre Gabriel García Márquez*, O. Araújo Fontalvo (edit.), Editorial Universidad del Norte, 2015.
- ROVELLI, CARLO, *L'ordine del tempo*, Milano, Adelphi, 2017, p. 55.
- RUBBI, NICOLÒ, *Cifrar lo descifrado y descrifrar lo cifrado. J. L. Borges, Ricardo Piglia y la escritura como conocimiento de lo invisible*, Almería, Editorial Universidad de Almería, 2020, pp. 69-76.
- , *La rotondità della sfera e l'economia della parola. Alcune considerazioni sulla brevità del racconto tra Borges e Cortázar*, in S. Pradel, C. Tirinanzi de Medici (a cura di), *Brevitas. Percorsi estetici tra forma breve e frammento nelle letterature occidentali*, Collana Labirinti 176, Università degli Studi di Trento, 2018.
- SARTRE, JEAN-PAUL, *L'Essere e il Nulla*, Milano, Il Saggiatore, 2002.
- TODOROV, TZVETAN, *La letteratura fantastica (1970)*, Milano, Garzanti, 1991.
- TZU, LAO, *Tao Te Ching. Una guida all'interpretazione del libro fondamentale del taoismo*, A. Shantena Sabbadini (a cura di), Milano, Feltrinelli, 2018.
- VALENTE, JOSÉ Á., *Las palabras de la tribu*, in José Ángel Valente, *Obras completas*, vol. II, *Ensayos*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2008.

- VANGI, MICHELE, *Letteratura e fotografia: Roland Barthes, Rolf Dieter Brinkmann, Julio Cortázar, W. G. Sebald*, Pasian di Prato (UD), Campanotto, 2005.
- VENEGAS, JOSÉ L., *El “Principio de Incertidumbre” de Heisenberg y la Narración Intersticial de “Axolotl” de Julio Cortázar*, in «Hispanic Journal», vol. 28, n. 2 (Fall, 2007), pp. 81-95.
- VIDAL, HERNÁN, *Julio Cortázar y la Nueva Izquierda*, in «Ideologies and Literature», n. 7 (1978), p. 45-67.
- VOLPI, FRANCO (a cura di), *Guida a Heidegger*, Bari, Laterza, 2008.
- WATTS, ALAN W., *Tao. La via dell'acqua che scorre*, Roma, Ubaldini, 1977.
- , *The Wisdom of Insecurity*, London, Rider and Company, 1978.
- WOOD, JAMES, *Come funzionano i romanzi. Breve storia delle tecniche narrative per lettori e scrittori*, Milano, Arnoldo Mondadori, 2010.
- YURKIEVICH, SAÚL, *Un encuentro del hombre con su reino*, prologo a J. Cortázar, *Obra crítica*, cit.
- ZAMBRANO, MARÍA, *Filosofía e poesia*, Bologna, Pendragon, 2010.
- ZONANA, VIKTOR G., *Julio Cortázar-Daniel Devoto: proyecciones literarias de su amistad en “Imagen de John Keats”*, in «INTI», n. 79/80 (primavera-otoño 2014), pp. 51-69.
- ZAMBONI, CHIARA, «Heidegger y María Zambrano: dos formas diferentes de amor a la Naturaleza», *Aurora: papeles del Seminario María Zambrano*, [en línea], 2011, Núm. 12, p. 74-82.

ZEITZ, EILEEN M.; SEYBOLT, RICHARD A., *Hacia una bibliografía sobre el realismo mágico*, in «Hispanic Journal», Vol. 3, n. 1 (Fall, 1981), pp. 159-167.

RINGRAZIAMENTI

Sono stati anni di ricerca intensi.

Impossibile non ringraziare tutte le figure che si sono alternate in questo mio percorso di lavoro, affiancandomi, consigliandomi e insegnandomi ad uscire da alcune *impasses* in cui mi sono più volte trovato bloccato. Su tutti, naturalmente, ringrazio il professor Pietro Taravacci, che mi ha introdotto anni addietro allo studio delle lettere ispaniche e ispanoamericane e che non hai mai smesso di aiutarmi ad alimentare questa passione, rendendomi al contempo uno studioso capace di muoversi in autonomia nel *mare magnum* della critica.

Ringrazio di cuore il professor José María Pozuelo Yvancos per il soggiorno di studio murciano, in cui ho assistito alle lezioni – le sue – più entusiasmanti della mia vita. Ogni volta, uscito da quell’aula, ho ripromesso a me stesso che avrei continuato su questa strada, ad ogni costo. Ringrazio Stefano Pradel per i preziosissimi consigli, e per aver messo la sua esperienza e la sua amicizia a servizio del mio lavoro. Ringrazio il professor Massimo Rizzante per avermi letteralmente aperto un mondo.

Ringrazio i miei famigliari, e gli amici più cari. Ringrazio i colleghi di dottorato e la splendida Silvia Fedrizzi, nostro angelo dell’amministrazione.

Ringrazio il professor Antonio Vitale e il poeta Giovanni Infelise. In ricordo del professor Maurizio Malaguti, scomparso due anni fa e sempre presente.