

FEDERICO BERTONI

Impossibile chiusura: il romanzo moltiplicato

1. Il nuovo ordine narrativo

Da qualche tempo non riesco più a occuparmi dei miei oggetti di studio – autori, singoli testi, categorie generali – senza chiedermi che rapporto hanno con me, con il nostro presente, con gli studenti, con la letteratura che si produce oggi e in generale con l’orizzonte culturale in cui ci muoviamo. Vorrei dunque riflettere sul problema della fine attraverso un duplice strumento di rifrazione: 1) Una particolare tipologia narrativa che si sviluppa nel Novecento e che chiamerò “romanzo moltiplicato”, come vedremo tra poco; 2) Una postazione storica e critica ben precisa, cioè l’attuale rilancio della narratologia dopo la chiusura della prima fase “classica” che si è esaurita con l’implosione dello strutturalismo. È un rilancio che si inserisce in un fenomeno macroscopico, certo molto più ampio delle sorti di una singola disciplina: la diffusione di un nuovo paradigma narrativo a partire dagli ultimi decenni del Novecento e poi in una progressione inarrestabile che giunge fino a noi, ben testimoniata, nel quadro italiano della ricerca, dall’ultimo e ponderoso libro di Michele Cometa che tenta di fare il punto sullo stato dell’arte (cfr. Cometa 2017). Come nel caso della linguistica, dello spazio, della visualità e via dicendo, anche in questo

caso è stata identificata una “svolta” epocale, un *narrative turn* databile più o meno all’inizio degli anni Ottanta, quando il racconto, la modalità narrativa di organizzazione dell’esperienza e anche l’interesse per la narrazione da parte delle scienze umane si estendono a dismisura, facendo parlare di “narratività diffusa” o di “narratività totale”. È qui che si innesta appunto la fase “post-classica” della narratologia, con l’apertura di nuove prospettive di ricerca legate soprattutto all’apporto delle scienze cognitive e ai tentativi di intersezione con paradigmi e metodi neuroscientifici¹.

È una tendenza che marca in profondità l’orizzonte culturale contemporaneo, dove il paradigma narrativo ha assunto un’importanza senza precedenti. Letteratura, cinema, serie tv, politica, economia, pubblicità, moda, gossip, cucina, turismo: ormai tutto è *storytelling*, è una questione di “narrazione”, più importante di qualunque richiamo al pensiero razionale o alla realtà dei fatti (e poi dicono che il postmoderno è finito...). È quello che Christian Salmon, da una prospettiva critica che qualcuno tende a travisare in forma euforica (ma anche questo è *storytelling*), ha chiamato “nuovo ordine narrativo”: il racconto come mezzo di dominio, creazione del consenso, manipolazione di opinioni e coscienze; l’arte di costruire un racconto coerente e convincente come strumento per occupare uno spazio pubblico a livello politico, economico e sociale, per attivare e mobilitare emotivamente un pubblico di riferimento, che siano gli elettori di un politico o gli acquirenti di un prodotto (cfr. Salmon 2008). In questo quadro, come ha notato lucidamente Donata Meneghelli, non solo il racconto tende ad espandersi in modo irresistibile e capillare ma diventa oggetto di una valorizzazione, di un forte investimento ideologico:

Il racconto non solo è diffuso, ubiquo, onnipresente, interstiziale: è assiologicamente *egemone* [...] oggi il racconto è diventato oggetto di consenso, visto non solo come una ri-

sorsa concettuale, una risposta a innumerevoli questioni, un dispositivo che attiva o sviluppa le più svariate capacità, ma addirittura come qualcosa in sé benigno, curativo, terapeutico, etico (Meneghelli 2013: 28).

Questa valorizzazione deriva innanzitutto da un aspetto del racconto che era stato già colto in passato ma che negli ultimi anni, anche grazie al contributo delle neuroscienze, è diventato prioritario: il suo ruolo *cognitivo*. La narrazione è un *sapere*, una modalità specifica di intelligenza, una strategia attraverso cui la mente umana opera e organizza i dati dell'esperienza. Cito solo alcuni riferimenti classici tra anni Ottanta e Novanta: Paul Ricoeur, *Tempo e racconto* (1983-85), che introduce la nozione di "intelligenza narrativa" e fa del racconto uno strumento per "prefigurare", "configurare" e "rifigurare" l'esperienza; Peter Brooks, *Trame* (1984), secondo il quale "ogni racconto, dal più semplice al più elaborato, è intenzionalmente ermeneutico" e "noi leggiamo [...] sempre e comunque animati dalla passione di venire a sapere, di scoprire, di arrivare alla produzione del senso; [...] di arrivare a cogliere l'ordine semantico conferito all'esperienza dalla struttura del racconto" (Brook 1995: 37 e 190); Jerome Bruner, *The Narrative Construction of Reality* (1991) o *La cultura dell'educazione* (1996), che contrappone il "pensiero narrativo" al "pensiero paradigmatico", ossia logico-scientifico, nella convinzione che "gli esseri umani [diano] un significato al mondo raccontando storie su di esso, usando il modo narrativo per interpretare la realtà" (Bruner 2001: 145). Prospettive di studio più recenti si spingono oltre e fanno del racconto non solo una fondamentale funzione della mente, ma anche la principale o addirittura l'unica, in una visione che tende a diventare unilaterale, quasi totalizzante, come se la mente umana fosse ridotta solo alla sua dimensione narrativa. Scrive ad esempio David Herman, fondatore ed esponente di spicco della narratologia cognitiva, in *Narrative as a Cognitive Instrument* (2005):

Le storie funzionano come efficaci strumenti di pensiero, ossia come strumenti cognitivi, come strategie di organizzazione e di *problem-solving* in vari contesti. [...] Invece di concentrarsi su come le persone conferiscono senso alle storie [...] la ricerca sul racconto in quanto strumento cognitivo mette in luce come le storie supportino o sviluppino l'intelligenza stessa (Herman 2005: 349).

Ancora più categorica la prospettiva di Mark Turner in un libro influente ma discutibile del 1996, *The Literary Mind*:

L'immaginazione narrativa – la storia – è lo strumento fondamentale di pensiero. Le stesse capacità razionali dipendono da essa. Costituisce il nostro mezzo principale per osservare il futuro, per anticipare, progettare, spiegare (Turner 1996: 4).

Di per sé dovrebbe essere una grande opportunità per la critica letteraria e in generale per gli studiosi di letteratura, che in questa egemonia del racconto potrebbero trovare uno strumento con cui ritrovare la centralità perduta nell'orizzonte culturale e negli assetti disciplinari: i nostri concetti teorici e metodi di analisi diventano oggetto di interesse e consenso diffuso, si espandono, migrano anche in altri ambiti disciplinari, non solo quelli umanistici (storia, antropologia, psicologia ecc.) ma anche quelli tecnico-scientifici (fisica, matematica, biologia, economia ecc.), come ha mostrato qualche anno fa Remo Ceserani in *Convergenze. Gli strumenti letterari e le altre discipline* (2010). Eppure, tutta questa euforia è un po' sospetta e cela alcune ombre che si celano dietro la facciata: 1) La tendenza egemonica e totalizzante del "pensiero narrativo", che rischia di occultare facoltà altrettanto importanti della mente umana come il pensiero razionale e logico-deduttivo; 2) Il potenziale manipolatorio del racconto, la sua formidabile capacità non solo di interpretare la realtà ma anche di costruirla, orientarla,

asservirla a un obiettivo ideologico e a determinate relazioni di potere, attraverso quella costruzione discorsiva egemonica che il neostoricismo ha chiamato *master narrative* o *master fiction*; 3) La tendenza di questo paradigma narrativo a semplificare l'esperienza, a ridurre la complessità del reale, a "formattare" il mondo attraverso una serie di moduli e di schemi narrativi convenzionali, riconoscibili e rassicuranti, come si vede in molte tendenze attuali dell'editoria e dell'industria culturale.

Vorrei quindi fare un passo indietro alla grande tradizione narrativa del Novecento, una fase di crisi della narrazione (e del finale) in cui gli scrittori hanno messo in discussione la trama classica, l'intreccio ben fatto che ha dominato il romanzo ottocentesco, non tanto e non solo per spirito iconoclasta ma perché quel modello narrativo appariva inadeguato per esprimere una visione del mondo sempre più complessa, caotica e dinamica, sullo sfondo di grandi sconvolgimenti di tipo storico, politico e culturale. È quel "rumore di cose che si rompono, cadono, si fracassano e vanno distrutte" che Virginia Woolf avvertiva in un famoso saggio del 1924, *Bennett e la signora Brown* (Woolf 1924; ed. 2011: 133). Proviamo dunque a mettere le cose in prospettiva.

2. Un passo indietro

Facciamo un passo indietro a uno dei testi-chiave della cultura novecentesca, *L'uomo senza qualità* di Robert Musil (1930-33). Qui, nel capitolo cxxii del primo volume, Musil affida alle divaganti riflessioni di Ulrich una delle diagnosi più lucide di quella che potremmo chiamare "malinconia modernista", cioè il rovello di chi cerca ancora di scrivere epopee in un mondo abbandonato dagli dèi (Lukàcs 1916; ed. 1994: 115):

gli venne in mente che la legge di questa vita a cui si aspira quando si è oppressi, sognando la semplicità, non è altro che

quella dell'ordine narrativo, quell'ordine normale che consiste nel poter dire: "Dopo che fu successo questo, accadde quest'altro". Quel che ci tranquillizza è la successione semplice, il ridurre a una dimensione, come direbbe un matematico, l'opprimente varietà della vita; infilare un filo, quel famoso filo del racconto di cui è fatto anche il filo della vita, attraverso tutto ciò che è avvenuto nel tempo e nello spazio! Beato colui che può dire: "allorché", "prima che" e "dopo che"! Avrà magari avuto tristi vicende, si sarà contorto dai dolori, ma appena gli riesce di riferire gli avvenimenti nel loro ordine di successione si sente così bene come se il sole gli riscaldasse lo stomaco. [...] Nella relazione fondamentale con se stessi, quasi tutti gli uomini sono dei narratori. [...] A loro piace la serie ordinata dei fatti perché somiglia a una necessità, e grazie all'impressione che la vita abbia un "corso" si sentono in qualche modo protetti in mezzo al caos (Musil 1930-33; ed. 1957, vol. II: 756-57).

Musil coglie insomma quella funzione primaria del racconto che più tardi – con Kermode, Ricoeur, Brooks, Bruner ecc. – sarà oggetto di varie sistemazioni teoriche: la riduzione del caos, l'ermeneutica dell'esperienza, la trasformazione della continuità insensata di *chronos* nella scansione significativa di *kairos*. Ma l'interesse specifico del suo intervento sta nel fatto che "la legge di questa vita" non viene colta in termini astratti e atemporali, ma declinata in un preciso sfondo storico-culturale. La riflessione sul racconto viene infatti introdotta da una contrapposizione tra città e campagna che si iscrive nello stesso orizzonte antropologico dell'"uomo senza qualità", cioè un soggetto ormai reciso dall'esperienza, "in vacanza dalla vita", costretto a muoversi in "un mondo di qualità senza l'uomo, di esperienze senza colui che le vive" (Musil 1930-33; ed. 1957, vol. II: 171):

In campagna gli dèi visitano ancora gli uomini, – egli pensò, – si è qualcuno e si vive qualcosa, ma in città, dove gli

eventi sono mille volte più numerosi, non si è più capaci di trovare il nostro rapporto con essi; e di lì ha origine la famigerata astrattezza della vita (Musil 1930-33; ed. 1957, vol. II: 756).

Speculare la conclusione del brano, nella quale Ulrich sovrappone all'antitesi campagna/città quella tra pubblico e privato:

E Ulrich si accorse di aver smarrito quell'epica primitiva a cui la vita privata ancora si tien salda, benché pubblicamente tutto sia già diventato non narrativo e non segua più un "filo" ma si allarghi in una superficie sterminata (Musil 1930-33; ed. 1957, vol. II: 757).

Siamo molto vicini, anche cronologicamente, al Benjamin del grande saggio sul *Narratore* (1936), che iscriverà il tramonto dell'arte della narrazione proprio nella rottura del nesso tra soggetto ed esperienza, non tanto e non solo l'esperienza vissuta (*Erlebnis*) quanto l'esperienza accumulata (*Erfahrung*), modellata e arricchita nel tempo, resa comunicabile attraverso il racconto. "Le azioni dell'esperienza [*Erfahrung*] sono cadute", perché gli esseri umani sono "privati di una facoltà che sembrava inalienabile, la più certa e sicura di tutte: la capacità di scambiare esperienze" (Benjamin 1936; ed. 1972: 247-48). In entrambi i casi, la perdita di funzione del racconto è legata al declino di un mondo arcaico-rurale e a un processo di modernizzazione che ha il suo epicentro nella vita pubblica della metropoli novecentesca, dove i poteri dell'uomo sono tanto amplificati quanto virtuali, astratti, incapaci di far presa sull'esperienza e di padroneggiare la nuova complessità della vita. Qualcosa "è andato smarrito", scrive Musil in un altro passo: "Come quando la calamita lascia libere le particelle di ferro ed esse tornano a confondersi. O i fili cadono dal gomitollo" (Musil 1930-33; ed. 1957, vol. I: 65).

Ovviamente, le note di poetica attribuite a Ulrich sono funzionali al romanzo nel suo complesso, che con il suo lento procedere per digressioni, accumulazioni saggistiche ed espansioni centrifughe sgretola progressivamente il senso della causalità e di un accadere narrativo fondato sul tempo. Alcuni mesi dopo l'uscita del primo volume, scrivendo a uno dei recensori², Musil ammetterà che "il problema di come riuscire a narrare è allo stesso tempo il mio problema stilistico e il problema esistenziale del protagonista, e la soluzione naturalmente non è semplice" (Musil 1995, vol. II: 727). Il risultato è una vera e propria "rinuncia allo 'stile narrativo'. Il prima e il dopo non sono cogenti, il progresso è solo intellettuale e spaziale. Il contenuto si espande in modo atemporale, tutto in fondo è sempre presente tutto insieme" (1995: 724). Per questo, continua Musil, le motivazioni con cui Ulrich agisce non sono sufficienti: "vi è soltanto uno sviluppo causale che non lo riguarda affatto benché lui vi partecipi", e "mentre il tempo scorre, le sue esperienze straripano da tutte le parti, senza che questo 'straripare' gli piaccia. A un certo punto [...] dico persino che la sua e la nostra vita hanno perduto 'il filo del racconto' e aggiungo alcune osservazioni in proposito" (1995: 726).

Con la sua abituale lucidità, Musil coglie insomma il problema centrale di un'intera generazione di scrittori. Ne troviamo una formulazione esplicita in una lettera del 15 marzo 1931 a Johannes von Allesch: "Il romanzo della nostra generazione (Th. Mann, Joyce, Proust ecc.) si è generalmente imbattuto nell'ostacolo che deriva dall'insufficienza della vecchia ingenuità narrativa di fronte allo sviluppo dell'intelligenza" (1995: 732). In altri termini: come facciamo a narrare se non crediamo più nel racconto? Come possiamo costringere una "superficie sterminata" nella dimensione lineare di un "filo"? Sono domande a cui il romanzo novecentesco fornirà risposte molteplici, soluzioni formali disparate e spesso in conflitto tra di loro. Ma in caso di

sconfitta, il prezzo da pagare sarà sempre lo stesso: l'afasia, il silenzio: "Non raccontare più, non cercare di entrare in quella certa realtà apparente (in una bella giornata andava...)" (1995: 465). È lo stesso disagio rispetto all'arbitrarietà del racconto da cui nasce la famosa *boutade* di Paul Valéry, che una volta, racconta André Breton nel *Manifesto del surrealismo* (1924), "a proposito di romanzi, mi assicurava che quanto a lui, si sarebbe sempre rifiutato di scrivere: 'La marchesa uscì alle cinque'" (Breton 1924, ed. 1987: 13-14). Inizia insomma quell'"età del sospetto" di cui parlerà più avanti Nathalie Sarraute, durante la quale il lettore "ha iniziato a dubitare che l'oggetto inventato propostogli dai romanzieri possa racchiudere le ricchezze dell'oggetto reale". Così, quando lo scrittore si accinge a raccontare una storia e capisce "che dovrà, sotto l'occhio beffardo del lettore, decidersi a scrivere: 'La marchesa uscì alle cinque', esita, il cuore gli manca, e no, decisamente non può" (Sarraute 1987: 68-70).

È una fase storica in cui gli scrittori – per usare un'immagine molto ricorrente nella Woolf – camminano sull'"asse stretta" dell'arte, in bilico tra due vincoli altrettanto cogenti: sanno cioè che devono continuare a narrare ma che non possono farlo con gli strumenti tradizionali, primo fra tutti quello che Gadda chiamerà l'"intreccio" dei vecchi romanzi, che i nuovi spesso disprezzano" (Gadda 1924; ed. 1993: 460). In un saggio programmatico come *Modern Fiction* (1925), la Woolf nota infatti che è solo la schiavitù delle convenzioni a tenere in vita l'intreccio, perché il contenuto essenziale del romanzo – "vita o spirito, verità o realtà, chiamiamola come si vuole" – "si è dissolto o è andato troppo oltre, e rifiuta di lasciarsi ancora imbrigliare nella veste inadatta che sola sappiamo fornirgli". Le vecchie strutture narrative non reggono più perché "la vita non è una serie di lanterne disposte in modo simmetrico; la vita è un alone luminoso, un involucro trasparente che ci avvolge"

da quando cominciamo ad aver coscienza fino alla fine” (Woolf 1925, ed. 2011: 191-92). Anche Federigo Tozzi non ha mai nascosto il suo disprezzo per “gli svolazzi, gli scorci, le svoltate, le disinvolture, i pavoneggiamenti, le alzate della trama”, perché “la sostanza vera del romanzo” consiste nel modo in cui vengono illuminate le singole scaglie di realtà, le forme assolute e insindacabili della loro apparizione: “Io dichiaro d’ignorare le ‘trame’ di qualsiasi romanzo; perché, a conoscerle, avrei perso tempo e basta. La mia soddisfazione è di poter trovare qualche ‘pezzo’ dove sul serio lo scrittore sia riuscito a indicarmi una qualunque parvenza della nostra fuggitiva realtà” (Tozzi 1919; ed. 1993: 1325).

Questo non significa ovviamente che la trama sparisca. Basta osservare la struttura calibratissima di romanzi come *Mrs Dalloway* o *Al faro*, la costruzione analogico-tematica della *Coscienza di Zeno* o il ritmo in cui “le stesse cose ritornano” dell’*Uomo senza qualità*, per non parlare dell’architettura grandiosa della *Recherche* o del sottotesto mitico e della rete di rimandi che tramano il disegno apparentemente caotico dell’*Ulisse*, per capire che il romanzo novecentesco tenta di riorganizzarsi su altri paradigmi narrativi di cui nessuno possiede ancora la chiave. L’unica che ha perseguito in modo davvero radicale l’abolizione dell’accadere fenomenico e della concatenazione narrativa è forse Dorothy Richardson, che nel suo immenso *Pilgrimage* (1915-35) insegue le espansioni e le contrazioni di un’unica coscienza, simile a una sorgente di luce o a una fontana immobile da cui sgorga un flusso ininterrotto di pensieri. Sarà un caso che una scrittrice così importante sia stata quasi completamente dimenticata?

3. *Il romanzo moltiplicato*

Giungo così all’oggetto specifico del mio discorso, il “romanzo moltiplicato”, una forma narrativa complessa, frammentata,

centrifuga, policentrica, spesso incoerente e anche strutturalmente incompiuta con cui gli scrittori novecenteschi hanno cercato di dare forma a quella che Gadda chiamava la “coscienza della complessità” (Gadda 1928; ed. 1993: 668). Non è un caso che Gadda sia chiamato da Calvino ad aprire la “lezione americana” più densa e difficile, concettualmente decisiva, quella sulla *Molteplicità*. Calvino coglie perfettamente quello che è al tempo stesso l’effetto di lettura e l’aporia di fondo della scrittura gaddiana, radicata in un’ontologia e in una teoria della conoscenza che vede il mondo come “sistema di sistemi di sistemi” (1993: 666). Gadda offre quindi il modello del romanzo enciclopedico novecentesco, il romanzo visto “come rete di connessione tra i fatti, tra le persone, tra le cose del mondo”:

Carlo Emilio Gadda cercò per tutta la sua vita di rappresentare il mondo come un garbuglio, o groviglio, o gomito-
lo, di rappresentarlo senza attenuarne affatto l’inestricabile complessità, o per meglio dire la presenza simultanea degli elementi più eterogenei che concorrono a determinare ogni evento. [...] Nei testi brevi come in ogni episodio dei romanzi di Gadda, ogni minimo oggetto è visto come il centro d’una rete di relazioni che lo scrittore non sa trattenersi dal seguire, moltiplicando i dettagli in modo che le sue descrizioni e divagazioni diventano infinite. Da qualsiasi punto di partenza il discorso s’allarga a comprendere orizzonti sempre più vasti, e se potesse continuare a svilupparsi in ogni direzione arriverebbe ad abbracciare l’intero universo (Calvino 1985; ed. 1999, vol I.: 718).

Si tratta di una vera e propria ossessione del pensiero e dell’immaginario novecentesco, di cui Gadda rappresenta una delle tante vittime. C’è ad esempio un passo dell’*Uomo senza qualità* in cui Ulrich riceve dal padre un elenco di testi di medicina in forma di abbreviazioni, sigle di due o tre lettere che riempiono un’intera pagina:

La verità insomma non è un cristallo che si può mettere in tasca, bensì un liquido sconfinato in cui si casca dentro. Immaginiamo che a ognuna di quelle abbreviazioni siano legate dozzine o centinaia di pagine stampate, a ogni pagina un uomo con dieci dita che la scrive, a ogni dito dieci scolari e dieci avversari, a ogni scolaro o avversario dieci dita, e a ogni dito la decima parte di un'idea personale, ed ecco che ne avremo una lontana nozione (Musil 1930-33; ed. 1957, vol. I: 621-22).

Come dirà più tardi Nabokov, "realtà" è una parola che si può scrivere solo tra virgolette perché ogni cognizione che ne abbiamo rappresenta un momento parziale e progressivo, la tappa di un percorso di avvicinamento infinito che potrà condurci sempre più a fondo in una moltiplicazione dei dettagli, dei rapporti e dei livelli di definizione. "Ogni realtà data, la finestra che vedete, gli odori che percepite, i suoni che udite, dipende non soltanto dal rozzo compromesso dei sensi, ma anche da differenti livelli di informazione" (Nabokov, 1980; ed. 1992: 189). E l'accumulo di informazioni è un processo virtualmente interminabile:

Se prendiamo un giglio, per esempio, o un qualsiasi altro oggetto naturale, un giglio è più reale per un naturalista che per una persona comune. Ma è ancora più reale per un botanico. E si arriva a un grado ancora più elevato di realtà se il botanico è uno specialista di gigli. Possiamo, per così dire, avvicinarci sempre più alla realtà; ma mai a sufficienza, perché la realtà è una successione infinita di passi, di gradi di percezione, di doppi fondi, ed è dunque inestinguibile, irraggiungibile. Di un particolare oggetto possiamo sapere sempre di più, ma non potremo mai sapere tutto: non c'è speranza. Così viviamo circondati di oggetti più o meno illusori (Nabokov 1973; ed. 1994: 27).

Lo scrittore lavora dunque nel corpo vivo di un'aporia: descrivere "la 'totalità' delle cause postulatrici" (Gadda 1939; ed.

1991: 89) sapendo che si tratta di un obiettivo irraggiungibile, che i mezzi inevitabilmente finiti di cui dispone non saranno mai all'altezza del compito. Se infatti ogni oggetto "ci conduce necessariamente ad ammettere la totalità degli oggetti", se "la considerazione di un oggetto finito costringe la nostra mente a riconoscere l'esistenza di tutto il noto, di tutto il pensabile ed altro ancora", la scrittura dovrà tentare di percorrere ogni ganglio del "monstruoso groviglio della totalità" (Gadda 1928; ed. 1993: 646 e 842). In fondo è lo stesso progetto utopico a cui lavorava Édouard, il romanziere protagonista dei *Falsari* di Gide (1925):

Il mio romanzo non ha argomento. Sì, lo so; sembra molto stupido quel che sto dicendo. Diciamo, se preferite, che non ci sarà un argomento... "Una *tranche de vie*", diceva la scuola naturalista. Il grande difetto di questa scuola è di tagliare la sua fetta sempre nello stesso senso; nel senso del tempo, in lunghezza. Ma perché non in larghezza? o in profondità? Quanto a me, non vorrei tagliare affatto. Vedete: vorrei farci entrare tutto, in questo romanzo. Nessun colpo di forbici per delimitare, qui piuttosto che altrove, il suo contenuto (Gide 1925; ed 1993: 184).

L'ipoteca antinarrativa di questa ossessione alimenterà mille obiezioni, perplessità e perdite di fiducia nel potere conoscitivo del racconto. Sentiamo di nuovo Calvino:

Il mio problema potrebbe essere enunciato così: è possibile raccontare una storia al cospetto dell'universo? Come è possibile isolare una storia singolare se essa implica altre storie che la attraversano e la condizionano e queste altre ancora, fino a estendersi all'intero universo? E se l'universo non può essere contenuto in una storia, come si può da questa storia impossibile staccare delle storie che abbiano un senso compiuto? (Calvino 1985; ed. 1999: 751).

Oppure John Barth, all'inizio dell'*Opera galleggiante* (1967), in una versione postmoderna dei paradossi alla Tristram Shandy: "Come si fa a scrivere un romanzo? Voglio dire, come è possibile non perdere il filo del racconto, se si è anche solo minimamente sensibili al significato delle cose?". Se "per comprendere interamente una sola cosa, non importa quanto sia minuscola, occorre la comprensione di ogni altra cosa al mondo", come è possibile continuare a raccontare?

Ogni nuovo periodo che scrivo è pieno di divagazioni e complicazioni che tanto volentieri inseguirei fin dentro le loro tane insieme con voi, però un tale inseguimento implicherebbe nuove divagazioni e inseguimenti, in modo che di certo non riusciremmo mai a dare inizio al racconto, né tantomeno a terminarlo, se sguinzagliassi le mie inclinazioni (Barth 1967; ed. 2010: 19 e 24).

Ovviamente, per dirla con un abusato passo di Beckett, "non posso continuare, bisogna continuare, e allora continuerò" (Beckett 1953; ed. 1970: 163). Gli espedienti per aggirare l'*impasse* saranno differenziati e ingegnosi come la fantasia stessa degli scrittori, dagli esperimenti che inquadrano una minima porzione del reale, come il *Tentativo di esaurimento di un luogo parigino* di Perec (1975), all'*iper-romanzo* di Calvino o dello stesso Perec, cioè un romanzo moltiplicato, "elevato all'ennesima potenza", in cui l'impossibilità strutturale di cogliere la totalità in atto viene surrogata dalla suggestione di una molteplicità possibile, potenziale, come se il testo scritto facesse trasparire un numero vertiginoso di "testi fantasma" (Charles 1995; ed. 2000: 104-105). È così che prende corpo il rovello ossessivo di Silas Flannery, controfigura di Calvino in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979): "scrivere tutti i libri, scrivere i libri di tutti gli autori possibili" (Calvino 1979; ed. 1992: 790).

4. *Impossibile chiusura*

È evidente che una forma narrativa come questa sollecita e mette a repentaglio una delle zone del testo a più alto tasso di convenzione e codificazione, cioè il finale. Il romanzo moltiplicato presenta (o evoca) universi narrativi multipli, spesso tra loro non “compossibili”, in cui gli espedienti strutturali producono un organismo testuale fluido, molteplice e pluridirezionale che offre diversi percorsi di lettura, tutti altrettanto legittimi. Capolavori del Novecento come *Fuoco pallido* di Nabokov (1962), *Rayuela* di Julio Cortázar (1963) o *La vita istruzioni per l'uso* di Georges Perec (1978) hanno un inizio e una fine scanditi dalla cornice materiale del testo, ma la loro struttura implica un ordine di lettura non lineare, policentrico, che può percorrere il testo in varie direzioni con aperture continue all'universo dei possibili. Tendono quindi inevitabilmente a deludere quel bisogno primordiale di cui parla Kermode, quel “senso della fine” in quanto desiderio di chiusura, di compimento significativo che da tempo memorabile ha trovato espressione nelle finzioni narrative, soprattutto nelle cosiddette “finzioni armoniche” (Kermode 1966; ed. 2004).

Non è un caso che queste sofisticate architetture narrative siano abitate da un vizio di forma, da un'eccezione o punto difettoso che sembra risucchiare il miraggio della totalità verso il suo opposto: il vuoto, il nulla. Perec costruisce il suo *iper-romanzo* con un lavoro di composizione accuratissimo, progetta nei minimi dettagli la struttura e i procedimenti logico-matematici per organizzarla ma poi introduce una serie di falle, errori e punti di indeterminazione (o *clinamen*) che impediscono di chiudere il sistema, che lo lasciano aperto, volutamente incompiuto. La scacchiera del bi-quadrato latino in base dieci non produce cento ma novantanove capitoli, perché una casella dell'edificio parigino, la cantina in basso a sinistra, rimane intenzionalmente vuota. Il tentativo di dar forma all'“inestricabile incoerenza

del mondo” svanisce gradualmente nel ciclo nevrotico con cui gli acquarelli di Bartlebooth, dopo essere stati spediti a Winckler, trasformati in puzzle, assemblati, poi trasformati di nuovo in dipinti grazie a una sostanza speciale, vengono rispediti nei luoghi d’origine e immersi in una soluzione chimica da cui riaffiora “un foglio di carta Whatman, vergine e intatto” (Perec 1978; ed. 1994: 128-29). E ovviamente, la morte coglie Bartlebooth mentre sta lavorando al quattrocentotrentanovesimo puzzle, nel momento in cui si accorge che l’ultimo pezzo ha la forma di una W e non di una X. Anche il quadro *en abyme* progettato da Valène, che avrebbe dovuto raffigurare l’intero caseggiato e il pittore stesso intento a dipingerlo, rimane allo stato di abbozzo, una “tela praticamente vergine” divisa in quadrati regolari da pochi tratti a carboncino, “schizzo dello spaccato di uno stabile che nessun volto né figura avrebbe ormai più abitato” (1994: 504).

Non solo quindi, come diceva Musil, “il nodo centrale del sistema” non esiste (Musil 1930-33; ed. 1957, vol. I: 176), ma ogni sistema – ribadisce Gadda – è attraversato da “una intima angoscia”, da un inevitabile “punto di contraddizione”:

Ogni sistema filosofico cioè ogni sforzo conoscitivo integratore della realtà ha un punto maligno o punto difettoso, ove i nodi della costruzione vengono al pettine della critica. [...] Io intendo alludere [...] alla indeterminatezza derivante dalla impossibile chiusura d’un sistema: qualcosa rimane sempre di inspiegato [...] E in certo senso solo un sistema che abbia coscienza della impossibilità di questa “chiusura ermetica” è valido in quanto sistema (Gadda 1928; ed. 1993: 740-41).

Non c’è da stupirsi allora se i testi non si chiudono. La vita ha perso il filo del racconto perché qualunque tentativo di sintesi o conclusione risulta automaticamente fallace, piegato alla logica di una trama posticcia e consolatoria in cui alla fine i con-

ti tornano, il detective scopre l'assassino e vissero tutti felici e contenti. È inutile chiederci se un Musil più longevo avrebbe chiuso l'immenso cantiere narrativo a cui lavorava anche nel momento della morte. Come osserva Philippe Jaccottet,

a un "uomo senza qualità", che è anche un "uomo del possibile", doveva corrispondere un'opera aperta alla quale, da un certo momento in poi, non fosse più concepibile, e nemmeno auspicabile, imporre una forma rigida, o scartare una determinata variante a vantaggio di un'altra. Il romanzo, sostanzialmente, doveva rimanere frammentario, incompiuto, o Musil avrebbe tradito se stesso (Jaccottet 1995: 1090).

Ed è altrettanto inutile, come dice Calvino a proposito del *Pasticciaccio*, "chiederci se il romanzo è destinato a restare incompiuto o se potrebbe continuare all'infinito aprendo nuovi vortici all'interno d'ogni episodio" (Calvino 1984; ed. 1999: 1077).

Certo è una lezione amara. Ma forse dovremmo riprenderla quando misuriamo il nostro presente e ci accorgiamo che "il trauma (reale) dell'alta modernità è stato riassorbito". In molta narrativa contemporanea, scrive Daniele Giglioli, gli intrecci apparentemente stratificati e complessi, ancora abitati dall'ossessione postmoderna del complotto, sono in realtà quasi sempre conclusi, finiti, aristotelici, dotati cioè di un inizio, di un mezzo e di una fine. Si capisce ciò che c'era da capire. Raramente un filo resta sospeso, irrelato, senza nodo. Non ci sono zone di buio, scotomi cognitivi, interrogativi senza risposta (Giglioli 2011: 42 e 38).

L'omonimia fra *trama* e *complotto* (*plot*) è un'arma a doppio taglio. E solo chi ha raccolto la lezione dei grandi modernisti, come Don DeLillo in *Libra* (1988), può resistere alla tentazione di usare il potere cognitivo del Racconto come un grimaldello della Storia, come una fabbrica di "controstorie" a buon merca-

to con cui il narratore risolve tutti i problemi e chiude i nostri conti in sospeso con il mondo: adesso vi racconto come sono andate realmente le cose. Così Nicolas Branch, ex-analista della Cia e controfigura del romanziere, viene letteralmente travolto dalla massa di documenti sul caso Kennedy che si accumulano nella sua stanza:

La carta sta incominciando a scivolar fuori dalla stanza, varca la soglia, invade la sua casa. Il pavimento è coperto di libri e documenti. L'armadio straripa di materiale che non ha ancora letto. [...] Nella stanza non c'è niente che si possa scartare come irrilevante o obsoleto. Tutto, a un livello o all'altro, ha la sua importanza. Questa è la stanza dei fatti solitari. L'afflusso di materiale continua (De Lillo 1988; ed. 2002: 352).

Su un piano di psicologia privata, ma in cui si riflette mezzo secolo di storia americana, anche il protagonista di *Underworld* (1997) resiste alla logica con cui un paradigma narrativo semplificato tenta di formattare il caos della vita e della storia. Quando lo vediamo nelle fasi più avanzate della *fabula*, all'inizio degli anni Novanta, Nick Shay è un uomo che ha "nostalgia dei giorni del disordine" e un rapporto nevrotico con il suo passato: ombre di eventi traumatici (la scomparsa del padre, un omicidio involontario in uno scantinato) sono state rimosse o manipolate dalla memoria, riscritte in una trama policentrica che risale lentamente verso un remoto (e forse immaginario) punto inaugurale. Durante un periodo passato in riformatorio, una psicologa cerca addirittura di addestrarlo a ricostruire quella che oggi chiameremmo "identità narrativa":

Lei mi disse che mio padre era la terza persona nella stanza il giorno in cui avevo sparato a George Manza. Questa mi giungeva francamente nuova e scoppiiai in una mezza risata [...]. Mi disse che in un modo o nell'altro i due fatti

erano collegati, e cioè che sei anni dopo la scomparsa di Jimmy avevo sparato a un tizio che non conosceva mio padre, o lo conosceva appena, lo aveva visto qualche volta per la strada, e questo era un collegamento [*a link*] che lei voleva esplorare.

– Hai una storia [*You have a history*], – mi disse, – verso la quale hai delle responsabilità.

– Come sarebbe a dire che ho delle responsabilità?

– Hai delle responsabilità verso la tua storia. Le devi la tua completa attenzione.

Continuò a parlare di storia con la sua camicetta attillata. Ma io non vedevo altro che l'uomo dalle braccia impazzite, il corpo che ruotava da una parte, e la seggiola che andava dall'altra. E non vedevo altro che la macchia confusa di quelle strade strette, le strade che diventavano sempre più strette, crollando le une sulle altre, e l'ottusa e triste ripetitività dei giorni (De Lillo 1997; ed. 2000: 545).

Difficile non avvertire il fluido corrosivo dello scetticismo, o addirittura della parodia. Per non parlare della ferocia con cui Philip Roth, in uno degli altri grandi libri che chiudono il Novecento, *Pastorale americana* (1997), sgretola tutti i tentativi di spiegazione con cui Seymour Levov detto "lo Svedese" cerca di dare un senso a ciò che resterà sempre inconcepibile: gli attentati terroristici compiuti dall'amatissima figlia Merry. Di fatto, le varie ipotesi che mette a punto sono tanto plausibili quanto inadeguate, sostanzialmente patetiche nello sforzo con cui cercano di razionalizzare l'orrore: un bacio troppo intimo tra padre e figlia? L'invidia per la madre reginetta di bellezza? Il comunismo? L'opposizione alla guerra del Vietnam? La visione traumatica di un monaco che si dà fuoco in televisione? In realtà Seymour capisce che "l'utopia di un'esistenza razionale" è fallita per sempre e che il gesto autenticamente tragico di Merry non si può spiegare con categorie umane come la politica, la giustizia, la comprensione, il perdono: "Aveva imparato

la lezione peggiore che la vita possa insegnare: che non c'è un senso"; "non ci sono ragioni. Merry è costretta a essere ciò che è. Come tutti noi. Le ragioni si trovano nei libri" (Roth 1997; ed. 1998: 83 e 282). Non a caso, questo libro dalla struttura apparentemente calibrata, retta da moduli numerici perfetti (nove capitoli suddivisi equamente in tre parti, con titoli ispirati al *Paradiso perduto* di Milton), avanza in una narrazione spirali-forme e torrenziale che potrebbe continuare all'infinito e che si chiude (o piuttosto si apre) sull'ennesima domanda insoluta: "Ma cos'ha la loro vita che non va? Cosa diavolo c'è di meno riprovevole della vita dei Levov?" (1998: 423).

È con queste domande che dovremmo ridiscutere l'egemonia assiologica del racconto, e soprattutto una certa voga banalizzata dello *storytelling* come strumento di risoluzione universale dei problemi. Questa meravigliosa facoltà umana può diventare un dispositivo ideologico per addomesticare la realtà, per imbrigliarla in schemi stabili e rassicuranti, o peggio per manipolarla a proprio vantaggio. Del resto lo diceva già Calvino in *Cibernetica e fantasmi* (1967): il "primo narratore della tribù", "alle prese con un mondo multiforme e innumerevole", ha provato a combinare un numero finito di suoni "per dedurre una spiegazione del mondo dal filo d'ogni discorso-racconto possibile" (Calvino 1967; ed. 1999: 205-206). È un'operazione, ammette più avanti, che provoca un forte senso di sollievo: "Di fronte alla vertigine dell'innumerevole, dell'inclassificabile, del continuo, mi sento rassicurato dal finito, dal sistematizzato, dal discreto" (1999: 217). Eppure, la tensione specifica della letteratura consiste nell'uscire da questa logica di elementi finiti. Oltre alla configurazione cibernetica dell'esperienza c'è l'evocazione dei fantasmi che nessuna trama ben fatta può ricondurre a ragione: c'è l'infinito mondo del non detto, di tutto ciò che il mondo non ha detto di sé e non ha ancora trovato le parole per dire. La vera sfida sta lì. I grandi sperimentatori del Novecento ci hanno indicato la strada. Sta a noi trovare il coraggio di imboccarla.

NOTE

¹ Tra i pochi contributi italiani su un dibattito molto vivo a livello internazionale si può vedere, oltre al volume di Cometa, Calabrese (2009) e Bernini-Caracciolo (2013).

² Si tratta di una lettera del 26 gennaio 1931 indirizzata a Bernard Guillemin, che aveva recensito il romanzo di Musil sulla "Magdeburger Zeitung" (4 gen. 1931) e sulla "Prager Presse" (25 gen. 1931).

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Barth, Jhon (1967), *The Floating Opera*; trad. it. a cura di Martina Testa, Henry Furst, *L'opera galleggiante*, Roma, Minimum Fax, 2010.
- Beckett, Samuel (1953), *L'Innomable*, trad. it. a cura di Aldo Tagliaferri, *L'innominabile*, Milano, Mondadori, 1970.
- Benjamin, Walter (1936), *Der Erzähler*; trad. it. a cura di Renato Solmi, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1962.
- Bernini, Marco; Caracciolo, Marco (2013), *Letteratura e scienze cognitive*, Roma, Carocci.
- Breton, André (1924), *Manifeste du Surréalisme*, ed. Guido Neri, "Manifesto del Surrealismo", in *Manifesti del Surrealismo*, Torino, Einaudi, 1987.
- Brooks, Peter (1984), *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*; trad. it. a cura di Daniela Fink, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Torino Einaudi, 1995 Bruner, Jerome (1996), *The culture of education*, trad. it. a cura di L. Cornalba, *La cultura dell'educazione*, Milano, Feltrinelli, 2000.
- Calabrese, Stefano ed (2009), *Neuronarratologia. Il futuro dell'analisi del racconto*, Bologna, Archetipolibri.
- Calvino, Italo (1967), *Cibernetica e fantasmi (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)*, ed. M. Barenghi, *Saggi*, Mondadori, Milano 1999, vol. I;
- (1979), *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, ed. M. Barenghi, B. Falchetto, *Romanzi e racconti*, vol. II, Milano Mondadori, 1992;

- (1984), *Carlo Emilio Gadda, Il "Pasticciaccio"*, ed. M. Barenghi, *Saggi*, Mondadori, Milano, 1999, vol. I;
- *Lezioni americane* (1985), ed. M. Barenghi, *Saggi*, Mondadori, Milano 1999, vol. I.
- Charles, Michel (1995), *Introduction à l'étude des textes*, trad. it. a cura di Federico Bertoni, *Introduzione allo studio dei testi*, Firenze, La Nuova Italia, 2000.
- Cometa, Michele (2017), *La letteratura necessaria. Perché le storie ci aiutano a vivere*, Milano, Raffaello Cortina.
- De Lillo, Don (1988) *Libra*, trad. it. a cura di Mariano Bocchiola, *Libra*, Torino, Einaudi, 2002;
- (1997) *Underworld*, trad. it. a cura di Delfina Vezzoli, *Underworld*, Torino, Einaudi, 2005.
- Gadda, Carlo Emilio (1924), *Racconto italiano di ignoto del Novecento*, ed. A. Silvestri, C. Vela, D. Isella, P. Italia, G. Pinotti, *Scritti vari e postumi*, Milano, Garzanti, 1993.
- (1928), *Meditazione Milanese*, ed. A. Silvestri, C. Vela, D. Isella, P. Italia, G. Pinotti, *Scritti vari e postumi*, Milano, Garzanti, 1993
- (1939), *Le meraviglie d'Italia*, ed. L. Orlando, C. Martignoni, D. Isella, *Saggi, giornali, favole e altri scritti*, Milano, Garzanti, 1993.
- Gide, André (1925), *Les Faux-Monnayeurs*, ed. Paris, Gallimard, 1993.
- Jacottet, Philip (1995), *Postface du traducteur*, ed. R. Musil, *L'Homme sans qualités*, Paris, Seuil, vol. II.
- Giglioli, Daniele (2011), *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet.
- Herman, David (2005), *Narrative as a Cognitive Instrument*, ed. D. Herman, M. Jahn e M.L. Ryan, *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, New York, Routledge.
- Kermode, Frank (1966), *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, ed. Giulio Ferroni, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, Milano, Sansoni, 2004.
- Lukács, György (1916), *Theorie des Romans*, trad. it. a cura di Francesco Saba Sardi, *Teoria del romanzo*, Parma, Pratiche, 1994.

- Meneghelli, Donata (2013), *Storie proprio così. Il racconto nell'era della narrativa totale*, Milano, Morellini.
- Musil, Robert (1930-33), *Der Mann ohne Eigenschaften*, trad. it. a cura di A. Rho, G. Benedetti, L. Castoldi, *L'uomo senza qualità*, Torino, Einaudi, 1957.
- (1995), ed. B. Cetti Marinoni, *Saggi e lettere*, Torino, Einaudi.
- Nabokov, Valadimir (1973), *Strong Opinions*, trad. it. a cura di Gaspare Bona, *Intransigenze*, Milano, Adelphi, 1994;
- (1980), *Lectures on Literature*, ed. F. Bowers, *Lezioni di Letteratura*, Milano, Garzanti, 1992
- Perec, George (1978), *La Vie mode d'emploi*, trad. it. a cura di D. Selvatico Estense, *La vita istruzioni per l'uso*, Milano, Rizzoli, 1994.
- Ricoeur, Paul (1983-85), *Temps et récit*, trad. it. a cura di Giuseppe Grampa, *Tempo e Racconto*, Milano, Jaca Book, 1986-88.
- Roth, Philip (1997), *American Pastoral*, trad. it. a cura di Vincenzo Mantovani, *Pastorale americana*, Torino, Einaudi, 1998.
- Salmon, Christian (2007), *Storytelling. La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, trad. it. a cura di Giuliano Gasparri, *Storytelling. La fabbrica delle storie*, Roma, Fazi, 2008.
- Sarraute, Nathalie (1987), *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard.
- Tozzi, Federico (1919), *Come leggo io*, ed. Marco Marchi, *Opere*, Milano, Mondadori, 1993.
- Turner, Mark (1996), *The Literary Mind*, New York, Oxford University Press.
- Woolf, Virginia (1924), *Mr Bennett and Mrs Brown*, ed. Liliana Rampello, *Voltando pagina. Saggi 1904-1941*, Milano, Il saggiatore, 2011.
- (1925), *Modern Fiction*, ed. Liliana Rampello, *Voltando pagina. Saggi 1904-1941*, Milano, Il saggiatore, 2011.

