

Carlo Tirinanzi de Medici, *Il vero e il convenzionale*, Utet, Roma, 2012, 227 pp.

Il vero e il convenzionale si potrebbe anche interpretare come un'espressione di ciò che Hegel ha chiamato autocoscienza (*Selbstbewusstsein*): una sintesi dialettica della coscienza che consiste nella sua capacità di uscire da se stessa e guardarsi dall'esterno. La coscienza si eleva spiritualmente quando *ha se stessa per oggetto* e vede se stessa muoversi e camminare lungo il processo storico, mentre ne è una pedina e lo sta portando a compimento. Carlo Tirinanzi de Medici coltiva, in questo ambizioso libro sul romanzo contemporaneo, esattamente tale proposito, essendo consapevole dei rischi che una simile tensione all'autocoscienza può comportare e che lui stesso prova a chiarire dalle prime righe: «Scrivere della contemporaneità, specie se si esce dalla modalità semplicistica della recensione e si vuole progettare strutture più ampie, significa costruire sulla sabbia, a poca distanza da quel mare che forse si riprenderà il posto dove abbiamo tentato di edificare». È effettivamente rischioso costruire castelli teorici su fenomeni storici che fluiscono davanti al nostro intelletto come onde di un mare in cui noi stessi siamo immersi e che ci trascina. Tuttavia il fatto stesso che un'operazione del genere, di tale ampio raggio, dal carattere teorico – e praticamente non ancora tentata prima in Italia su un terreno così incerto, fatto di romanzi scritti fra il 1997 e il 2006 – sia stata compiuta e possa essere anche banalmente concepita (a prescindere dai difetti dovuti alla sua natura evenemenziale che il tempo potrà forse rivelarci), già di per sé vuol dire che qualcosa è cambiato in questo oceano letterario globale. Lungo l'analisi l'autore fa infatti emergere il profilo di coste sabbiose, sulle quali costruire teorie incisive, riallacciandosi sia alla storia, all'evoluzione del genere romanzesco, sia all'intricata condi-

zione storica in cui i prodotti letterari di cui si parla sono immersi, condizione che per di più è fondamentalmente la stessa dell'autore de *Il vero e il convenzionale*, nonché dei lettori di un'opera critica del genere. Va da sé che i romanzi di cui si parla sono tracce dense e ancora fresche della coscienza storica di autori e lettori viventi, che hanno menti in costante evoluzione e reagiscono alla frenesia degli eventi storici con la medesima incertezza e la stessa inquietudine.

Ma cosa sono il vero e il convenzionale? Sono due poli dialettici, due valori opposti che si profilano con incisività come costanti storiche intrecciate all'interno di *American Pastoral* (Philip Roth, 1997), *Mal de Montano* (Enrique Vila-Matas, 2003), *Troppi paradisi* (Walter Siti, 2006) *Underworld* (Don DeLillo, 1997), *Les particules élémentaires* (Michel Houellebecq, 1998) e infine *Les Bienveillantes* (Jonathan Littell, 2006). Questi libri sono tutti classici della letteratura mondiale recente e, per l'autore, sono anche tutte forme romanzesche alla tesa ricerca di un *effet de réel*, anzi di un «effetto di vero» che possa far adombrare una qualche referenzialità nelle storie che narrano. La ricerca realista domina in essi, anche se (concessiva interessante) sono libri su cui pesa l'avvenuta distruzione della tradizione letteraria e lo sgretolamento del rapporto fra la prassi formale dell'opera d'arte e la sua relazione con l'oggetto da cui trae spunto. Sono tutte opere che vengono dopo l'ebbrezza del postmodernismo, ne sono in diversa misura influenzate, ma non giovano più del momento di isolamento culturale, dell'illusione di compimento del moderno che la civiltà occidentale ha sempre più intensamente vissuto, in un processo che inizia, a ben vedere, con il senso di innocenza degli anni Cinquanta, per durare almeno fino alla nevrotica era post-reaganiana negli anni Novanta. L'aspetto di rilievo è dunque che *Il vero e il convenzionale*, grazie al suo sopramenzionato spessore teorico, non oppone canoni estetici in base a principi storici o politici, non si limita neanche a disegnare il contesto storico dal quale le opere in oggetto sono emerse: l'obiettivo è piuttosto tracciare una singolare genealogia di opere che tendono a ridiscutere, a

manipolare la loro forma convenzionale (sulla scorta dell'imbarazzo postmodernista per i codici prestabiliti) alla ricerca del vero: un'istanza referenziale, esterna al testo, che si fa sentire come un'esigenza di fondo. Tale ricerca, secondo una tesi che in questa sede si può solo brevemente sintetizzare, forma in modo più o meno esplicito il percorso del realismo contemporaneo.

Philip Roth, il primo autore di cui si discute, viene infatti dipinto in una serie di tentativi sperimentali come *The Facts* (1988), *Deception* (1990) e *Operation Shylock* (1993), tutti accomunati dalla necessità di "uscire dal romanzo", mettere in evidenza la falsità intrinseca in ogni slancio mimetico e narrativo. Un autolesionismo simile, cui Roth sottopone la sua narrazione, deriva per Tirinanzi dalla perplessità e dalla sfiducia nei confronti del codice letterario che lo scrittore sembra derivare dal postmoderno: un'era, come è a tutti noto, in cui è profonda la sfiducia nel *medium* verbale, in cui ci si sente intrappolati. Il primo passo che, per Tirinanzi, porta il convenzionale di Roth in direzione del vero è quello di porre le proprie storie sotto l'immaginario sguardo critico di un severo giornalista (è il Nathan Zuckerman di *The Facts*), storie che saranno poi private di qualsiasi struttura narrativa in *Deception* (opera che si finge una mera "trascrizione" di dialoghi), per giungere poi a *Operation Shylock*, un libro in cui un oscuro terrorista diventa il doppio di Philip Roth, mettendo in discussione costantemente l'affidabilità del narratore. È proprio con il romanzo seguente che lo scrittore troverà una soluzione (romanzesca) alle sue perplessità nei confronti del romanzo. *American Pastoral* è infatti la *messa in forma realistica* della caduta di una generazione, ma la credibilità di questa storia passa attraverso una nuova relazione con il codice che Roth instaura riesumando la figura (suo alter ego fisso di lì in poi) di Zuckerman, non più sospettoso giornalista, ma scrittore che racconta in prima persona, evidenziando di volta in volta i limiti, le perplessità nei confronti del codice letterario che viene usato, e consentendo al contempo una paradossale libertà alla diegesi, dando infatti l'opportunità di crea-

re una sorta di zona grigia fra ciò che viene raccontato da Zuckerman come essenzialmente reale (seppur semi-romanzato) e ciò che in realtà è completamente romanzesco: la scoperta di Roth è che per ottenere il vero bisogna passare per il convenzionale e la *mise en abyme* del narratore ed evidenziare quella linea di confine ipotetica che si crea fra la narrazione e il suo referente.

Se Roth ottiene il realismo portando alle conseguenze radicali elementi poetici del post-moderno, Vila-Matas, tramite il suo *alter ego* Rosario Gironde, traccia una linea assai nuova, pur muovendo da una coscienza ancora profondamente novecentesca. Il protagonista è uno scrittore incapace di scrivere perché consapevole della sua poca originalità, del suo essere intrappolato in stilemi e forme che hanno plasmato la sua cultura letteraria: come un autore postmoderno, il moto di ribellione nei confronti della pervasività dei codici letterari all'interno della sua coscienza lo spinge ad un citazionismo sempre più ostentato e negativo, ad acquisire pseudonimi letterari, fino ad avvicinarsi o addirittura confondere la propria identità di narratore con personaggi che portano nomi altisonanti di scrittori come Robert Walser e Robert Musil. Questo ardito meccanismo letterario, secondo Tirinanzi, compie un itinerario opposto a quello messo in gioco dal Calvino di *Se una notte di inverno un viaggiatore*, il quale sabotava ogni convenzione formale attraverso l'uso di un'anonima vicenda-cornice: qui invece è la cornice, l'itinerario di uno scrittore che vede fallire di volta in volta i suoi tentativi autoriali, a divenire l'elemento narrativamente forte del romanzo, contaminandosi con gli esperimenti meta-letterari di Gironde, che però non fanno altro che sintetizzare, ricostruire e fungere da specchio della storia letteraria personale del protagonista, che avrebbe scritto delle sue vicende sognando di quelle altrui, come un nuovo Macbeth che scrive nel sonno. Si incominciano così a delineare le tensioni forti dell'*excursus* storico: la spinta verso il vero, vale a dire verso un orizzonte di senso esterno al testo, referenziale, che spinge alla scrittura, ritrova a mano a mano il valore della narrazione tendendo, più che a cor-

rodere le convenzioni che la sovrastano, a trascendere i codici verso delle messe in forma che esaltino il vero, vale a dire ciò che l'autore sente eccedere dal proprio linguaggio e di cui è alla ricerca proprio tramite una convenzione che sempre meglio vi si adatti. Come lo scettico di Hegel, pervicace nel dubitare di tutto, anche il romanziere è costretto dalle cose stesse a prendere atto del suo essere fenomenico, del suo essere nel discorso storico a prescindere dalla sua estetica negativa.

Quest'esigenza di riconoscersi sia dentro che fuori dall'ordine del discorso è del resto evidente nel più noto *Troppi paradisi* di Walter Siti, in cui l'*autofiction* getta la responsabilità della natura artificiale del codice sulle spalle del lettore: come prendere un'opera che ci si presenta come romanzesca, ma è talmente invischiata con la realtà da essere interpretabile solo alla luce della realtà? La risposta è: solo accettando il valore *significante* di quest'opera, la sua influenza storica sulla realtà.

Una menzione particolare merita la riflessione su *Underworld*, che è un testo di difficile catalogazione. *Underworld*, più di ogni altro romanzo finora esaminato, attinge a piene mani dal gusto estetico dei decenni passati, esaltando, più che mutando, l'estetica che tutti questi romanzi tendono, in misura diversa, a superare. Tuttavia, nella sua *epicità*, proprio *Underworld* mette in evidenza il portato dell'atroce dolore dell'estetica tardo-novecentesca: la palla da baseball è sì il *trait d'union* di storie prive di contesto, ma, nel rappresentare la feticizzazione dei desideri messi in scena nell'opera, essa mostra anche l'irredimibile ambivalenza del desiderio espresso attraverso la forma letteraria: il suo essere contemporaneamente un desiderio singolare e universale. Il feticcio è quella soglia catartica verso cui tende il desiderio di tutti: il merito dell'opera è dunque proprio quello di creare una narrazione che parta da un caos molteplice per allargare il suo sguardo tramite un qualcosa di apparentemente insignificante: un orizzonte di senso anonimo, feticistico e quindi, al tempo stesso, universale.

Le ultime due sezioni de *Il vero e il convenzionale* sono dedicate a opere dall'impianto fortemente realista, e in questa definizione pare di

forte peso l'influenza di Lukács, anche se mediato da più recenti ed estremamente sottili rivisitazioni antropologico-filosofiche del critico ungherese, come *Teoria del romanzo* di Guido Mazzoni. Sia *Les particules élémentières* che *Les Bienveillantes* sono opere dall'impianto narrativo forte. La prima ha una vocazione realista in senso primo-ottocentesco perché tende, come il miglior romanzo sociale balzachiano, a sovrapporre mimesi e diegesi ostentando la prima, ma favorendo in termini di significato essenzialmente la seconda. Il narratore di Houellebecq è un cinico detentore di tutti i significati ritrovabili nell'opera, che programma e mette in relazione con lo sfondo personaggi costruiti *ad hoc* per esaltare un insieme di valori orizzontale, una lettura sociale e distruttiva al tempo stesso del presente storico, di cui l'autore e narratore si fa interprete. Lo scandalo di un romanzo così ben riuscito nel suo impianto di rappresentazione, riscontrabile attraverso il suo successo (nonostante *Les particules élémentières* sia lontano dalla sensibilità intellettuale allora dominante), è spiegabile solo se lo si percepisce come ciò che i formalisti chiamano una *rifunzionalizzazione*: vale a dire un recupero di forme ottocentesche per spiegare una realtà che, nonostante i quasi due secoli che ci separano da Balzac, non ha mutato molto le sue premesse ermeneutiche. Il disegno di Tirinanzi si compie con Littell che, pur seguendo pedissequamente una convenzione ereditata, opporrebbe, al realismo più *convenzionalista* di Houellebecq, una versione del realismo, per così dire, più *veridica*: ove per tale definizione si intenda una forma che postuli come premessa essenziale alla sua lettura la relazione fra codice e referente. *Les Bienveillantes*, storia narrata in prima persona di un ufficiale delle SS sopravvissuto al '45, è un'opera che funziona faccendo interpretare il mondo che racconta, mettendo in evidenza le strutture etiche di quel mondo, raccontando ed esibendo strutture morali lontane dal nostro modo di vita, e che però funzionano e sono reali esattamente come le nostre: sono perturbanti perché sono catene di ragionamento, valori, elucubrazioni che provengono da un rimosso storico come l'ignominia nazista e, tuttavia,

l'opera di Littell sublima lo sguardo storico che possiamo avere su di essa, per esplorarla dall'interno. Credibile o no, tale operazione è sicuramente romanzesca: è cioè tendente a un orizzonte di senso attraverso la storia e la forma. Mentre l'opera di Hoellebecq intuisce la necessità di recuperare una forma convenzionale (quella realista) per codificare e rappresentare il mondo sulla base di un orizzonte di senso già dato, quel che sembra emergere dall'analisi del romanzo di Littell è, in sostanza, che, proprio tramite la forma realista (anche grazie ad un uso originale delle fonti documentarie), *Les Bienveillantes* arricchisce l'orizzonte di senso attraverso il carattere mimetico di quella stessa forma. È con questa opera che sembra compiersi il senso etico dell'autocoscienza, cioè la capacità della coscienza di abitare all'interno e all'esterno di se stessa: così come si osserva la coscienza di un nazista dall'interno mentre teniamo d'occhio il compiersi del processo storico in cui è immersa.

Un'ultima riflessione: il realismo critico di cui questo saggio fa sfoggio è parallelo, mi sembra, al procedere dialettico fra attraversamento della forma, sua autocoscienza e introiezione che esso descrive, e che pare aver portato a un ritorno forte del romanzo realista nel nuovo secolo. Non deve dunque meravigliare questo atteggiamento del critico letterario, non solo militante, a volersi porre *accanto* alla storia letteraria e non più *al di sopra* o banalmente *al di fuori*. I progressi – se mi si passa il termine fuori dai facili equivoci che può indurre – della teoria letteraria, dai formalisti fino ai vari ripensamenti dello strutturalismo, sono fondamentalmente dei progressi nella comprensione della nostra forma di vita, un essere sociale in cui siamo immersi e che le narrazioni da noi prodotte modificano in modo apprezzabile. Lo sviluppo della teoria letteraria sembra aver insomma mutato la nostra percezione della storia (e della storiografia) letteraria oltre che dei testi e, cosa più importante, non è improbabile che la teoria letteraria sia essenzialmente un rovescio storico del rapido, talvolta asfittico, avvicinarsi per poi morire delle forme nell'arte (letteraria e non) nel Novecento.

Il vero e il convenzionale, SQ 3(2012)

Molti altri sono gli interrogativi che rimangono a cui rispondere riguardo al senso di questo «espressivismo» novecentesco e solo un'indagine che comprenda lo stretto legame storico fra l'arte nell'Ottocento, nel Novecento e nel Duemila potrà aumentare la nostra consapevolezza e permetterci di vivere a pieno il senso dell'attraversamento della nostra tradizione del romanzo, senza paura di esserne soffocati, ma padroneggiandola.

Luca Marangolo
Università degli Studi di Roma Tre