

Elisabetta Abignente
Istituto Italiano per gli Studi Storici

La tensione telica, in equilibrio tra le forme:
Crónica de una muerte anunciada e l'ambizione
di un ingranaggio perfetto

Abstract

Short story, detective novel, reportage, tragedy: *Crónica de una muerte anunciada* (1981) cannot be ascribed to any specific genre. Nonetheless, Gabriel García Márquez's work greatly depends on the ways in which these specific genres face the problem of coincidences while labeling them in a variety of ways, e.g. contingency, chance, fate, destiny, necessity, even guilt. Making reference to the work that García Márquez considers his «perfect story», this article aims to explore how the debate on coincidences inevitably intersects the problem of literary forms.

Non si può dire come sia la vita, come il caso o il fato abbiano a che fare con la gente, se non raccontandone la storia. In generale, solo questo si può dire: sì, è proprio così che è andata.

H. Arendt, *Lettera a Mary McCarthy*

1. *Il destino in piazza*

Nella giungla narrativa, rigogliosa e impervia, a cui ci ha abituati il fit-tissimo secolo da poco concluso, mentre la crisi dei generi tradizionali unita agli slanci più estremi e disillusi dello sperimentalismo sembravano aver decretato il tramonto di un'idea di trama concepita come sistema calibrato e coerente, è ancora possibile incontrare opere narrati-

ve in cui la costruzione artificiale del *plot* appaia dettata da una fortissima tensione telica e in cui l'ingranaggio delle coincidenze, oleato e teso all'estremo, aspiri alla trasparenza e alla "perfezione" di un teorema. Non è un forse caso che il proposito ambizioso di dare vita a un "racconto perfetto" in cui "tutto tenga", che potrebbe essere letto in altri termini come un ritorno alla classicità alquanto controcorrente e impavido in pieno Postmoderno, si registri in uno dei bacini narrativi più fertili e straordinari della seconda metà del Novecento come il continente sudamericano.

Prendiamo ad esempio il breve romanzo del 1981 di Gabriel García Márquez che si impone all'attenzione del lettore già per il titolo, senz'altro efficace e intrigante (e destinato a entrare nel linguaggio comune), di *Crónica de una muerte anunciada*.

Il romanzo – ci concediamo per ora di definirlo così, sebbene tale etichetta risulti in questo caso assai problematica e nient'affatto scontata e sia forse più corretto optare per "racconto lungo" – si presenta sin dal titolo come la ricostruzione di un delitto annunciato, forse troppo annunciato per essere realmente evitato. La limpidezza cronachistica promessa dall'incipit, ironicamente kafkiano – «El día en que lo iban a matar, Santiago Nasar se levantó a las 5.30 de la mañana...»¹ – caratterizza solo in parte lo svolgersi della narrazione che risulta invece ben presto attraversata da una duplice tensione. Il racconto è infatti mosso, da un lato, dall'intento, affidato alla penna sicura di un García Márquez maturo, di ricostruire esattamente la dinamica dei fatti accaduti e di portare alla luce l'ingranaggio di «coincidenze funeste» che hanno tessuto una trappola impenetrabile attorno alla vittima; dall'altro, però, il racconto è ritmato dal sorgere, o meglio dal riemergere *a posteriori*, di

¹ Gabriel García Márquez, *Crónica de una muerte anunciada* (1981), Random House Mondadori, Barcelona, 1993, p. 9 (*Cronaca di una morte annunciata*, trad. di Dario Puccini, in *Opere narrative*, vol. II, a cura di Bruno Arpaia, Mondadori, I Meridiani, Milano 2004, p. 375: «Il giorno che l'avrebbero ucciso, Santiago Nasar si alzò alle 5 e 30 del mattino...»). Da qui in poi si farà sempre riferimento a questa traduzione italiana).

una serie di interrogativi assillanti, destinati a restare il più delle volte drammaticamente irrisolti.

La ricostruzione del delitto annunciato nel titolo ospita dunque tra le righe serrate dell'intreccio spunti di riflessione cruciali su coincidenza e contingenza, destino e fatalità, interpretazione e presagio, responsabilità e verità: questioni mitiche, atemporali, eppure al contempo profondamente umane, calate nelle contraddizioni della quotidianità e nella prosa del mondo. Un campo di forze, un fascio di tensioni intrecciate, dunque, quello che ci si propone qui brevemente di indagare, provando a tenere insieme il piano dei contenuti – gli interrogativi martellanti che motivano e animano le pagine del racconto – con quello inevitabilmente intrecciato della forma e delle forme.

Si proverà a ragionare, da un lato, su come il meccanismo delle coincidenze, funzionale alla riuscita del racconto, chiami significativamente in causa il legame che la scrittura narrativa instaura con il problema della verità e dell'interpretazione del reale; si tenterà dall'altro di interrogarsi sul modo in cui la lettura e l'interpretazione di un medesimo avvenimento alla luce delle coincidenze che lo hanno determinato finisca per mutare profondamente a seconda del genere letterario che si fa carico di narrarlo o metterlo in scena².

Veniamo innanzitutto alla trama e alla struttura interna dell'opera di cui ci occupiamo. Il romanzo dell'81 è la ricostruzione letteraria di un reale fatto di cronaca di cui era stato vittima trent'anni prima, nel

² Non è forse superfluo ricordare come per “genere letterario” si intenda qui quel tipo di convenzione, legata essenzialmente all'orizzonte di attesa del lettore, per cui è possibile distinguere un'opera letteraria in base a particolari criteri di forma e contenuto, mentre per “forma” si intenda il modo in cui si realizza il discorso nell'opera. Per un approfondimento su generi e forme si rimanda, oltre che all'ormai classico manuale di Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Editorial Crítica, Barcelona, 1985 (*L'uno e il molteplice. Introduzione alla letteratura comparata*, trad. di Antonio Gargano, Il Mulino, Bologna, 1992), al recente corso sul *Genre* tenuto da Antoine Compagnon all'Université Paris IV-Sorbonne, e alla relativa bibliografia, le cui lezioni sono consultabili su *Fabula*: <http://www.fabula.org/compagnon/genre.php>.

1951, un caro amico di García Márquez nella cittadina colombiana di Sucre. Si tratta di un «delitto d'onore» compiuto dai due fratelli di una giovane donna del paese andata in sposa a un forestiero che, scopertala non più vergine la prima notte di nozze, la ripudia. Interrogata insistentemente da parte della famiglia disonorata, la ragazza indica il "colpevole" in Santiago Nasar, che godeva in effetti in paese di una discreta fama di donnaiolo, e lo condanna così, con una leggerezza crudele, ad una esecuzione punitiva compiuta in pieno giorno sotto gli occhi dei curiosi e increduli concittadini.

Nelle poche ore che trascorrono dal risveglio di Santiago Nasar al momento della sua uccisione, successivo di un paio d'ore, il campo di forze è occupato da due vettori contrapposti di potenza uguale e contraria.

Da un lato vi sono i personaggi che, informati dei fatti, cercano con ogni mezzo in loro possesso di prendere tempo, di distogliere i gemelli Vicario dal loro intento omicida, di evitare dunque che il delitto si compia, ma che finiscono per restare inascoltate "cassandre". Dall'altro, si collocano gli aiutanti più o meno consapevoli del fatto: quelli che, distratti dalla contemporanea visita in città del vescovo, non danno il giusto peso all'avvertimento (rivelandosi imperdonabili "don abbondi") o che invece, pur ben informati dei fatti, non fanno niente per evitarli, perché difensori convinti delle ragioni di principio legate all'onore o perché spinti da rancori o gelosie personali. Rientrano in questo gruppo, loro malgrado, i catalizzatori involontari del delitto, prima tra tutti la madre della vittima (col gesto «fatale» su cui torneremo più avanti).

Tra queste due forze – inascoltate cassandre *vs* inconsapevoli catalizzatori del fatto – si colloca il flaccido e inutile ammortizzatore di una folla apatica e pettegola, che «alertada por los gritos, empezó a tomar

posiciones en la plaza para presenciar el crimen»³ non riuscendo a ricoprire altro ruolo che quello di spettatore: «todo lo que ocurrió a partir de entonces», precisa infatti il testo, «fue del dominio público»⁴.

Isolati, come immuni a questo complesso campo di forze, restano soltanto due personaggi: da un lato Santiago Nasar, l'ultimo per ironia della sorte ad essere informato del proprio tragico destino e che quasi sicuramente «murió sin entender su muerte»⁵. Dall'altro, Ángela Vicario, la vera colpevole impunita, detentrica di un segreto mai svelato, di un mistero irrisolto («estaba protegiendo a alguien a quien de veras amaba»⁶?).

Cronaca di una morte annunciata è il dramma degli equivoci, nutriti dalla concitazione tragica di un precipizio inarrestabile di eventi casuali e simultanei. Ma è anche la proiezione, nella finzione romanzesca, di una visione mitica del mondo. La linearità della vicenda, ricostruita con la freddezza cronachistica di chi si pone come obbiettivo la verità, è continuamente attraversata da forze irrazionali e “magiche” – premonizioni, avvertimenti, presagi – che danno alla vicenda lo spessore di un evento esemplare e simbolico. L'architettura narrativa del romanzo, complessa eppure estremamente chiara e tersa, risente di questa continua oscillazione tra presagio e senso di colpa, tensione dell'attesa e ricostruzione a posteriori. La voce narrante, l'unica effettivamente certa della veridicità dell'annuncio di morte, conduce il lettore in un percorso fatto di continui salti in avanti e indietro nel tempo.

Claudio Guillén, che ne *L'uno e il molteplice* indica nel romanzo dell'81 un esempio «estremo», «recente» e «presto classico» del modo in cui predizione e presagio possano entrare nel gioco della narrazione,

³ Gabriel García Márquez, *Crónica de una muerte anunciada* cit., p. 125. Trad. cit., p. 453: «Messa in allarme dalle grida, cominciò a prendere posizione nella piazza per assistere al delitto».

⁴ *Ibid.* «Tutto ciò che accadde a partire dal quel momento fu di dominio pubblico».

⁵ *Ivi*, p. 117. Trad. cit., p. 447: «Morì senza capire la propria morte».

⁶ *Ivi*, p. 104. Trad. cit., p. 439: «Voleva proteggere qualcuno che veramente amava».

legge in quest'uso disinvolto di prolessi e analessi il mezzo narrativo attraverso il quale l'«illusione della libertà» diminuisce notevolmente a scapito di un senso crescente di «fatalità»⁷. A Guillén fa eco Cesare Segre nel mettere in luce come, attraverso il ricorso a predizioni, presagi, anticipazioni e annunci, nei romanzi di Márquez il «fato diventi procedimento narrativo» e si faccia spia di quella totale «mancanza di alternative di una realtà che ha natura di mito»⁸.

2. *Synthesis ton pragmaton*

Il romanzo parla di «casualità incatenate», «coincidenze funeste», «fatalità»: l'oscillazione terminologica si fa spia dell'insolubilità di un mistero che resta, nonostante tutti gli sforzi di ricostruzione messi in atto, per molti versi irrisolto e sospeso. A constatarlo è, prima di ogni altro, il giovane giudice istruttore a cui viene affidato, nel romanzo, il processo per l'uccisione di Santiago Nasar: nello svolgimento della sua indagine egli deve prendere atto di una pluralità di coincidenze che rendono il caso, apparentemente un classico «delitto d'onore» su cui ci sarebbe ben poco da indagare, un enigma complesso, che sfugge

⁷ Cfr. Claudio Guillén, *L'uno e il molteplice* cit., pp. 230-231. Per «fatalità» Guillén intende quel «certain poids de prédestination» di cui parlava Genette «a proposito di *Manon Lescaut*, dell'abate Prévost, di cui conosciamo il finale fin dal principio, e a proposito di *La morte di Ivan Il'ich* di Tolstoj, che pure narra di una morte annunciata» (*Ivi*, p. 231).

⁸ Cfr. Cesare Segre, *Introduzione*, in G. García Márquez, *Opere narrative*, I, a cura di Rosalba Campra, Mondadori, I Meridiani, Milano, 1987, pp. XVI-XVII: «Il fato rende extratemporali, e perciò premonitori, gli eventi: persone privilegiate possono presagire o preannunziare ciò che esige il destino. [...] Questa presenza del futuro nel presente è tipica di *Cent'anni di solitudine*, ma si riscontra in tutti i romanzi di Márquez. [...] Il fato diventa procedimento narrativo con la frequenza delle anticipazioni e regressioni (prolessi e analessi, come dicono i narratologi). E quando la ruota del tempo si muove così frequentemente all'avanti e all'indietro, ci si trova in una specie di contemporaneità di passato, presente e futuro, che rappresenta nel modo più chiaro la mancanza di alternative di una realtà che ha natura di mito».

all'interpretazione. È il giudice, appassionato lettore dei classici e non privo di una certa vocazione alla speculazione filosofica – sua è ad esempio l'abitudine di annotare a margine dell'istruttoria commenti sentenziosi e poetici come «La fatalidad nos hace invisibles»⁹ – a porre l'accento su una questione cruciale di teoria del romanzo, ovvero come la vita vera possa permettersi molte più coincidenze di quanto non possa fare la letteratura per sembrare verosimile:

Estaba tan perplejo con el enigma que le había tocado en suerte, que mucca veces incurrió en distracciones líricas contrarias al rigor de su ciencia. Sobre todo, nunca le pareció legítimo que la vida se sirviera de tantas casualidades prohibidas a la literatura, para que se cumpliera sin tropiezos una muerte tan anunciada.¹⁰

Il dilemma del giudice coinvolge ben presto l'intera comunità. I più superficiali ed ingenui si accontentano di consolarsi «con el pretexto de que los asuntos de honor son estancos sagrados a los cuales sólo tienen acceso los dueños del drama»¹¹: leggere la vicenda come un delitto d'onore è la soluzione più comoda perché “recinta” il tutto entro un'aura misteriosa e dichiaratamente impenetrabile. La maggior parte dei cittadini, però, non può perdonarsi di non aver fatto nulla o non aver fatto abbastanza per impedire il delitto annunciato e non può fare a meno di sentirsi una pedina di un fato tragico e inarrestabile:

Durante años no pudico cabla de otra cosa. Nuestra conducta diaria, dominada hasta entonces por tantos hábitos lineares, había empezado a girar de golpe en torno de una misma ansiedad común. Nos sorprendían los gallos des amanecer tra-

⁹ Gabriel García Márquez, *Crónica de una muerte anunciada* cit., p. 129. Trad. cit., p. 456: «La fatalità ci rende invisibili».

¹⁰ *Ivi*, p. 114. Trad. cit., p. 446: «Era così perplesso sull'enigma che gli era toccato in sorte, che molte volte incorse in divagazioni liriche contrarie al rigore del suo mestiere. Soprattutto, gli parve mai giustificato che la vita si servisse di tante casualità proibite alla letteratura, perché si compisse senza ostacoli una morte tanto annunciata».

¹¹ *Ivi*, p. 112. Trad. cit., p. 444: «Con il pretesto che le questioni di onore sono recinti sacri ai quali hanno accesso soltanto i padroni del dramma».

tando de ordenar las numerosas casualidades encadenadas que habían hecho posible el absurdo, y era evidente que no lo hacíamos por un anhelo de esclarecer misterios, sino porque ninguno de nosotros podía seguir viviendo sin saber con exactitud cuál era el sitio y la misión que le había asignado la fatalidad.¹²

L'espedito del processo offre la possibilità all'io narrante di rileggere la vicenda ex post e apre contemporaneamente una finestra sul primo dei due spunti a cui si faceva riferimento in apertura, ovvero al ruolo della narrazione rispetto al problema della ricostruzione della verità. Se i singoli personaggi non sono in grado di riordinare, di dare un senso e una logica a quella catena di coincidenze che sembra essersi messa in moto contro la vittima, l'unico in grado di provare a «recomponer con tantas astillas dispersas el espejo roto de la memoria»¹³ è il narratore. Fingendo di tornare trent'anni dopo nel luogo del delitto egli si pone innanzitutto come «soggetto indagatore», raccogliendo testimonianze e interviste tra i testimoni oculari della vicenda, invecchiati e segnati per sempre dal sospetto di essere stati complici più o meno consapevoli degli assassini di Santiago (costruito su un fitto intreccio di voci, ricordi e testimonianze, *Cronaca* potrebbe essere letto, in questo senso, come il romanzo corale di una comunità) e, in una seconda fase, si pone come «soggetto interpretante» che tenta di tessere insieme la pluralità di elementi raccolti e darvi un senso, il più oggettivo possibile certo, ma che non potrà mai affrancarsi dalla soggettività di colui che scrivendo interpreta.

¹² *Ivi*, p. 111. Trad. cit., p. 444: «Per anni non potemmo parlare d'altro. Il nostro comportamento quotidiano, governato fino a quel momento da tante consuetudini lineari, aveva cominciato a girare di colpo attorno a un medesimo affanno comune. I galli dell'alba ci sorprendevo mentre cercavamo di riordinare le numerose casualità incatenate che avevano reso possibile l'assurdo, ed era evidente che non lo facevamo per una semplice ansia di chiarire misteri, ma piuttosto perché nessuno di noi poteva continuare a vivere senza sapere con esattezza qual era il posto e la missione che ci aveva assegnato la fatalità».

¹³ *Ivi*, p. 12. Trad. cit., p. 377: «Ricomporre con tante schegge sparse lo specchio rotto della memoria».

Il meccanismo delle coincidenze, che diventano tali soltanto se le si legge a posteriori, col senno di poi di chi ad una storia può guardare «dalla fine verso l'inizio» – e può dire, come nell'epigrafe di Hannah Arendt, «sì, è proprio così che è andata» –, chiama in causa, in *Cronaca di una morte annunciata*, un aspetto cruciale della narrazione stessa, ovvero il potere di ricostruire e di interpretare gli eventi che il narratore detiene, per suo stesso statuto, tra le proprie mani. La tensione telica di cui il racconto è fittamente tessuto si rivela dunque il frutto di un'istanza interpretante di cui il narratore si fa protagonista nel corso della narrazione. L'aspirazione a creare un “racconto perfetto” in cui “tutto si tenga”, in cui tutto risponda, cioè, a precise coincidenze incastrate l'una con l'altra e orientate al raggiungimento dell'obbiettivo finale non può che rivelarsi il prodotto artificiale di una rilettura a posteriori dei fatti, di un'interpretazione dunque, che però, proprio in quanto tale non può che essere “di parte”. García Márquez sembra essere, così, perfettamente consapevole di quella che i maggiori critici contemporanei leggono come una delle caratteristiche imprescindibili della narrazione, ovvero il rapporto tra scrittura e interpretazione rispetto al problema della mimesi e della verità.

Nel capitolo della sua recente e ricchissima *Teoria del romanzo* intitolato *Narrativa e analitica esistenziale*, Guido Mazzoni spiega in modo estremamente chiaro questa complessa relazione:

È importante capire che l'immagine del mondo sedimentata nelle trame non è la vita degli essere finiti, ma un'interpretazione di questa vita. [...] Dunque le trame non sono una copia, ma un'interpretazione del mondo umano: attribuiscono importanza a certi piani dell'essere e ne tralasciano altri. Inoltre sono *synthesis ton pragmaton*, costruzioni sintetiche *a posteriori*: chi le inventa possiede un'ampiezza di visione che gli eroi non posseggono. [...] Gli esseri finiti non colgono la totalità sincronica nella quale sono immersi perché hanno uno sguardo limitato; non vedono tutto ciò che fanno gli altri, non percepiscono bene le forze sovraperpersonali che influenzano la vita, non possono cogliere in anticipo ciò che nella distesa infinita di percezioni, passioni, microeventi di cui ogni attimo è composto, si rivelerà l'essenziale. Ma se gli esseri finiti sono ontologicamente miopi rispetto all'intero,

l'autore degli intrecci vede tutta la rete delle cause e dei rapporti. Le trame nascono da una visione di insieme: chi le ha costruite, come le Muse secondo Omero, conosce tutto ciò che è stato, che è e che sarà¹⁴.

Il narratore è dunque, prima di ogni altra cosa, un soggetto interpretante, detentore di un punto di vista che è uno dei molteplici punti di vista possibili, certo, ma che è un punto di vista privilegiato in quanto si colloca contemporaneamente «fuori e dentro» la storia narrata. Sulla scia di Kermode, di Ricoeur e di Peter Brooks che in *Trame* aveva definito il «racconto, dal più semplice al più elaborato», come «intenzionalmente ermeneutico, in quanto ripercorre gli avvenimenti passati allo scopo di porli al servizio della consapevolezza»¹⁵, Mazzoni non esita a definire la *mimesis* non tanto come imitazione quanto come «lettura ermeneutica della realtà»:

La mediazione narrativa mostra innanzitutto che l'attività mimetica è una lettura, non una copia del mondo. Implicita in ogni arte, la natura ermeneutica della *mimesis* si rivela nei racconti, perché il narratore fornisce una consistenza sensibile al lato soggettivo, interpretante della *mimesis*, e incarna quello sguardo sintetico *a posteriori* che è implicito nella forma-trama. Avendo la percezione della fine e dell'intero, il narratore vede ciò che gli eroi ignorano: la traiettoria complessiva di un destino o di un intreccio, il senso di una vita¹⁶.

Dare un *thelos* al racconto significa dunque interpretare la realtà e organizzarla secondo il determinato punto di vista dal quale si sceglie di raccontarla. Ma si può davvero arrivare alla verità rileggendo gli eventi nel tentativo di dar loro un ordine? Non rimane pur sempre, in qualsiasi lettura interpretante, qualcosa di imprevisto, di inafferrabile, di non coincidente? La vicenda di Sucre ci parla della verità come di un processo *in fieri*, un percorso accidentato, un cerchio che non può mai

¹⁴ Guido Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Il Mulino, Bologna 2011, pp. 61-64.

¹⁵ Peter Brooks, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, trad. di Daniela Fink, Einaudi, Torino, 1995, p. 37.

¹⁶ Guido Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., pp. 66-67.

chiudersi davvero perché continuamente attraversato da inquietanti fessure. Un prezzo da pagare piuttosto alto per un ingranaggio che aspira alla compattezza limpida e tersa di un “racconto perfetto”.

3. *Le coincidenze e le forme*

Romanzo breve, racconto lungo, romanzo poliziesco, reportage, tragedia: *Cronaca di una morte annunciata* non è pienamente ascrivibile a nessuno di questi specifici generi o sottogeneri ma è profondamente debitore al modo in cui ognuno di essi entra in relazione con il problema delle coincidenze, dando loro il nome di contingenza, caso, fatalità, destino, necessità o, persino, colpa. Il discorso sulle coincidenze finisce così per intrecciarsi inevitabilmente con il problema delle forme. Sarà forse interessante, allora, provare a ricostruire, seppur in modo piuttosto schematico, la relazione che questa cronaca postmoderna intrinseca con alcune forme di narrazione e rappresentazione apparentemente assai lontane tra loro¹⁷.

¹⁷ La critica si è spesso interrogata sul genere di appartenenza di un testo ibrido come *Crónica de una muerte anunciada*, proponendo di volta in volta di leggerlo come parodia (Hugo Méndez Ramírez, *La reinterpretación paródica del código de honor en Crónica de una muerte anunciada*, in “Hispania”, 73, 4, Dec. 1990, pp. 934-94), come romanzo criminale (François Lopez, *Crónica de una muerte anunciada de Gabriel García Márquez ou le crime était presque parfait*, in “Bulletin Hispanique”, 96, 2, 1994, pp. 545-561), come riflessione metafinzionale (Jorge Olivares, *Gabriel García Márquez's «Crónica de una muerte anunciada» as Metafiction*, in “Contemporary Literature”, 28, 4, Winter, 1987, pp. 483-492) o da una prospettiva antropologico-religiosa (Luis Eyzaguirre, *Rito y sacrificio en Crónica de una muerte anunciada*, in “Revista Chilena de Literatura”, 42, Aug., 1993, pp. 81-87). Nessuna di queste letture, però, per quanto affascinanti e non prive di spunti, convince fino in fondo. Piuttosto che far rientrare in modo più o meno forzato il testo dentro i confini di un preciso genere, più stimolante mi sembra il constatare come *Crónica*, in quanto forma ibrida, si collochi naturalmente all'incrocio tra i generi.

3.1 L'istinto del reportage

Diversamente da quanto ricostruirà nella finzione romanzesca, al momento del delitto – è il 22 gennaio del 1951 – lo scrittore non si trovava a Sucre ma nella città di Cartagena dove svolgeva una lunga gavetta giornalistica. Informato della vicenda, ne è colpito profondamente non soltanto per ragioni di tipo affettivo ma anche per un interesse di tipo giornalistico: la dinamica complessa dell'uccisione, su cui Gabo si affretta a indagare con ricerche sul campo, ben si prestava a essere ricostruita in un reportage che potesse fare chiarezza su un delitto così tanto annunciato da non essere stato preso abbastanza sul serio dai concittadini della vittima. Verità, colpa, responsabilità collettiva erano temi romanzeschi semplicemente irresistibili, certo. Eppure, la prima forma a cui il giovane Márquez non può fare a meno di pensare è quella del reportage.

Se la vicenda di Sucre non finì mai sulle colonne di cronaca di un quotidiano della provincia colombiana ma divenne il romanzo che oggi leggiamo, lo si deve essenzialmente a una questione di tempismo. Lo scrittore dovette infatti aspettare trent'anni esatti prima di poter dare alle stampe il libro che avrebbe voluto scrivere da sempre, quando ormai la scelta "a caldo" del reportage aveva lasciato spazio ad una riflessione più matura in forma narrativa.

Il motivo di questo sofferto ritardo, rivelato nelle pagine di *Vivere per raccontarla*, l'affascinante e gustosa autobiografia che l'autore dà alle stampe nel 2002, va rintracciato in una singolare quanto significativa censura materna. La madre di García Márquez gli aveva vietato infatti di raccontare quella triste storia almeno finché la madre della vittima fosse stata in vita:

Mi reacción inmediata fue de reportero. Decidí viajar a Sucre para escribirlo, pero en el periódico lo interpretaron como un impulso sentimental. [...] Me pareció que el tema era eterno y empecé a tomar datos de testigos, hasta que mi madre descu-

brió mis intenciones sigilosas y me rogó que no escribiera el reportaje. Al menos mientras estuviera viva la madre de Cayetano, doña Julieta Chimento. [...] Pero ningún argumento convenció a mi madre y me pareció una falta de respeto escribir sin su permiso. Sin embargo, desde aquel día no pasó uno en que no me acosaran los deseos de escribirlo.¹⁸

Le ragioni di un tale divieto non potrebbero essere più significative ai fini della nostra indagine sulle coincidenze. Sappiamo già che ad uccidere la vittima non sarebbero stati soltanto i due reali uccisori ma un gioco di coincidenze tali da rendere la colpa del singolo responsabilità collettiva. Ad infliggere il colpo fatale alla vittima, era stato però, più di ogni altro, il gesto istintivo, decisivo e tragicamente inconsapevole di sua madre. Quest'ultima, convinta che suo figlio avesse già trovato rifugio all'interno della casa materna, si era infatti affrettata, nel momento cruciale che segna l'apice dell'intera vicenda, a sprangare con forza la porta di casa impedendo così al figlio, in modo estremamente tragico e inconsapevole, di salvarsi. Era proprio su quella porta, chiusa una manciata di secondi prima del dovuto, che il figlio aveva trovato la morte, pugnalato dai due gemelli a cui ormai più nulla impediva di colpirlo facilmente alle spalle.

Trent'anni dopo, alla morte di Julieta Chimento, che non aveva mai potuto perdonarsi la morte del figlio, il romanzo indugia in modo straordinariamente efficace, eppure certo un po' spietato, su quella «porta fatale», chiusa una manciata di secondi prima del dovuto. Una scena cinematografica per natura, costruita com'è su un gioco di campi

¹⁸ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, Vintage Books, New York, 2003, p. 461 (*Vivere per raccontarla*, trad. di Angelo Morino, Mondadori, Milano 2002, p. 423: «La mia reazione immediata fu quella del reporter. Decisi di andare a Sucre per scriverne, ma al giornale lo interpretarono come un impulso sentimentale. (...) Mi sembrò che l'argomento fosse eterno e cominciai a prendere appunti ascoltando testimoni, finché mia madre non scoprì le mie intenzioni segrete e mi pregò di non scrivere il reportage. Almeno finché fosse viva la madre di Cayetano, donna Julieta Chimento (...). Nessun argomento convinse mia madre e mi sembrò una mancanza di rispetto scrivere senza il suo permesso. Tuttavia, dopo quel giorno non ne passò uno senza che mi sentissi braccato dalla voglia di scriverlo).

visivi e di falsa prospettiva, e che sarebbe stata non a caso resa con tensione palpabile e straordinaria forza espressiva nel film, per altri versi debole e incline al melodrammatico, che Francesco Rosi trasse dal romanzo nel 1987.

Una scena che rivela, già in Márquez, una pista di lettura inquietante. Secondo un destino uguale e contrario a quello dell'Edipo sofocleo, autore di un parricidio involontario, la madre della vittima sarebbe stata carnefice per errore del proprio stesso figlio:

A través de la puerta vio a los hermanos Vicario que venían corriendo hacia la casa con los cuchillos desnudos. Desde el lugar en que ella se encontraba podía verlos a ellos, pero no alcanzaba a ver a su hijo que corría desde otro ángulo hacia la puerta. «Pensé que querían meterse para matarlo dentro la casa», me dijo. Entonces corrió hacia la puerta y la cerró de un golpe. Estaba pasando la tranca cuando oyó los gritos de Santiago Nasar, y oyó los puñetados de terror en la puerta, pero creyó que él estaba arriba, insultando a los hermanos Vicario desde el balcón de su dormitorio. Subió a ayudarlo. Santiago Nasar necesitaba apenas unos segundos para entrar cuando se cerró la puerta. Alcanzó a golpear varias veces con los puños, y en seguida se volvió para enfrentarse a manos limpias con sus enemigos.¹⁹

Un'altra madre, quella di García Márquez, non avrebbe mai letto la ricostruzione lucida, e per questo dolorosissima, di quell'episodio che il figlio era finalmente riuscito ad affidare al potere chiarificatore e catartico della pagina scritta. Se per Gabo non sarebbe più stato possibile «seguir viviendo en paz» senza aver scritto «la historia de la muerte de

¹⁹ Id., *Crónica de una muerte anunciada* cit., p. 133. Trad. cit., p. 459: «Attraverso la porta vide i fratelli Vicario che venivano di corsa verso la casa con i coltelli sguainati. Dal punto in cui lei si trovava poteva vederli, ma non riusciva a vedere suo figlio che correva da un altro angolo verso la porta. «Pensai che volevano entrare per ucciderlo in casa» mi disse. Allora corse verso la porta e la chiuse di colpo. Stava tirando la spranga quando udì le grida di Santiago Nasar, e sentì i pugni di terrore sulla porta, ma credette che lui fosse di sopra, insultando i fratelli Vicario dal balcone della sua camera da letto. Salì ad aiutarlo. Santiago Nasar aveva bisogno di pochi secondi per entrare quando la porta si chiuse. Riuscì a bussare varie volte con i pugni e subito si voltò per affrontare a mani nude i suoi nemici».

Cayetano»²⁰, la solida saggezza popolare di sua madre vi opponeva un motivo difficile da confutare: «Una cosa que salió tan mal en la vida no puede salir bien en un libro»²¹.

3.2 *Un tragico piano inclinato*

Non può non leggersi in *Crónica* il riferimento, profondo e inquietante, ad un altro genere letterario, arcaico ed eterno, l'unico in grado di rendere con la dovuta intensità scenica e psicologica l'inevitabile compiersi del fato nella vita degli uomini: si tratta della tragedia. Questo non soltanto perché il racconto sembra rispettare perfettamente le tre unità aristoteliche di tempo, luogo e azione, ma anche e soprattutto perché è in grado di mettere in scena il conflitto mai sanato tra l'uomo e il proprio destino, necessario e inspiegabile. Il nesso, o meglio il corto circuito, tra coincidenze e colpa, tra contingenza e responsabilità, soprattutto nel caso in cui la colpa del singolo si riveli beffardamente inconsapevole, non può non tirare in ballo il mondo della tragedia greca, e l'*Edipo* sofocleo in primis, opera a cui García Márquez è profondamente legato e che considera tra i suoi imprescindibili modelli letterari.

Della tragedia, genere a cui il narratore fa esplicito riferimento nel testo parlando, ad esempio, del «pálpito de la tragedia que se estaba gestando»²², *Crónica* certamente conserva, nel suo stesso impianto, il ritmo e l'intensità e riproduce, in modo magistrale, quella forza gravitazionale che, nel teatro greco, muoveva inesorabilmente gli eventi. Mossi

²⁰ Id., *Vivir para contarla* cit., p. 462. Trad. cit., p. 423: «Vivere in pace»; «La storia di Cayetano».

²¹ *Ibid.* «Una cosa risolta così male nella vita non può risolversi bene in un libro».

²² Id., *Crónica de una muerte anunciada* cit., p. 28. Trad. cit., p. 388: «Il palpito della tragedia che si stava preparando».

da una forza impietosa che non si esiterebbe a chiamare *ananche*, gli eventi precipitano privi di appigli, come appoggiati su uno scivoloso piano inclinato.

Come nel teatro greco, la vicenda di Sucre si muove su un doppio piano. Da un lato la sfera individuale in cui l'eroe tragico si ritrova solo a fare i conti con il proprio destino e con la propria incapacità di interpretare quei presagi e segnali che a ben guardare erano disseminati lungo il suo cammino (in quanto vittima inconsapevole, Santiago Nasar conserverebbe qualcosa, in questo senso, oltre che dell'eroe di Tebe anche del Giulio Cesare ritratto dagli storici latini come vittima ignara della congiura ordita ai suoi danni)²³. Dall'altro la dimensione collettiva della tragedia: l'eroe muore in piazza, sotto gli occhi di un "coro" che non può prendere parte attiva alla vicenda come se fosse un personaggio ma che allo stesso tempo non può esimersi dal commentare, sentenziare, "tifare", in nome dei valori "sacri" in cui la comunità si riconosce.

Se il richiamo, più o meno esplicito, al genere tragico è certamente innegabile, vi è però un elemento, niente affatto secondario, che impedisce di portare oltre il gioco delle analogie. A distinguere definitivamente la struttura di *Crónica* dalla forma tragica è la presenza mediatrice del narratore che, rompendo il filo diretto eroe-spettatore tipico del teatro, filtra le vicende attraverso il suo punto di vista postumo e onnisciente. Non ci resta dunque che considerare *Crónica* in quanto forma narrativa.

Oltre che per la capacità di rappresentare il dramma insanabile della colpa involontaria e di portare alla luce l'ingranaggio spietato del destino, sarà significativo ricordare, allora, come l'*Edipo* sofocleo rappresenti, per García Márquez, il primo, vero, ineguagliato modello di ro-

²³ Per un approfondimento sui possibili modelli greci e latini di *Crónica de una muerte anunciada* si rimanda, tra gli altri, a José Manuel Camacho Delgado, *Magía y desencanto en la narrativa colombiana*, Cuadernos de América, Universidad de Alicante, 2006, in part. i capp. II e III.

manzo poliziesco. Come emergerà chiaramente nel lavoro di riscrittura a cui lo scrittore colombiano si sarebbe dedicato anni dopo per la sceneggiatura del film *Edipo Alcalde*, la vicenda del re di Tebe, che scopre in se stesso l'obbiettivo della propria indagine, è l'unico capolavoro capace di ribaltare precocemente le regole di un genere ancora di là da fondare.

Come scrive Hilary Dannenberg nel suo articolo intitolato *A Poetics of Coincidence in Narrative Fiction*, la vicenda di Edipo è d'altronde il naturale archetipo di ogni «coincidence plot» che la narrativa conosca²⁴.

3.3 *Requiem per il romanzo poliziesco*

Se l'intenzione di scrivere la storia di quel delitto annunciato nasceva dal desiderio, mai sopito nel corso di quei trent'anni, di rendere giustizia alla verità degli eventi, García Márquez si era reso conto, con la maturità, che, rispetto al problema della verità, il romanzo non offriva certo meno potenzialità del reportage e che non vi sarebbe stata forma più adatta di quella narrativa a rendere sulla pagina quella dinamica complessa di gesti simultanei e atti mancati. Passando attraverso la finzione romanzesca, la verità trovava anzi paradossalmente la strada per emergere con tutta la propria forza espressiva: «dopo trent'anni» rivela l'autore «scoprii qualcosa che spesso noi romanzieri dimentichiamo: che la migliore formula letteraria è sempre la verità»²⁵. L'intenzione di-

²⁴ Cfr. Hilary P. Dannenberg, *A Poetics of Coincidence in Narrative Fiction*, in "Poetics Today", 25, 3, Fall 2004, p. 400.

²⁵ Le parole di Gabriel García Márquez, tratte da *Odor di guayaba*, la conversazione con Plinio Apuleyo Mendoza, sono riportate nella *Notizia sul testo* relativa a *Cronaca di una morte annunciata* nell'edizione italiana dei Meridiani (G. García Márquez, *Opere narrative*, II, cit., p. 1459).

venta allora quella di dare vita a un «falso reportage e falso romanzo al tempo stesso», alla «falsa storia di un vero delitto»²⁶.

Il riferimento naturale va immediatamente al romanzo poliziesco²⁷, il sottogenere che, più di ogni altro, deve la propria popolarità ed efficacia alla capacità di fondarsi sulla ricostruzione graduale di un fatto a partire da una fitta rete di coincidenze da sciogliere. Ciò che del romanzo poliziesco attraeva oltre misura lo scrittore era quella perfezione interna, di checoviana memoria, per cui ogni oggetto messo in campo dovesse avere una sua precisa funzione nel testo. Il romanzo poliziesco è quello in cui «tout se tient», in cui tutte le coincidenze coincidono. È a questa perfezione formale, a un ritmo teso e senza inciampi che aspira García Márquez nella scrittura di *Crónica*. Dopo un notevole sforzo di controllo sul testo e sui meccanismi della narrazione, il risultato è più che soddisfacente per lo stesso autore. García Márquez considera infatti il breve romanzo dell'81 l'unico suo prodotto letterario che fosse stato in grado di controllare dall'inizio alla fine, senza debolezze né sbavature:

Sono riuscito a fare esattamente ciò che volevo. Non mi era mai successo prima. Negli altri libri il tema mi ha trascinato, i personaggi a volte hanno preso vita propria e fatto ciò che hanno voluto. [...] Ma avevo bisogno di scrivere un libro sul quale potessi esercitare un controllo assoluto, e credo di esserci riuscito con *Cronaca di una morte annunciata*. Il tema ha la struttura precisa di un romanzo poliziesco.²⁸

Si tratta, tuttavia, di un romanzo poliziesco *sui generis*: l'assassino, o meglio gli assassini, sono noti sin dalle prime pagine, così come il mo-

²⁶ *Ivi*, p. 1460.

²⁷ Per un approfondimento sulla struttura del “romanzo poliziesco” si rimanda ai due contributi ormai classici di Tzvetan Todorov, *Typologies du roman policier* in *Poétique de la prose*, Seuil, Paris, 1971 e Dennis Porter, *The pursuit of crime: Art and ideology in Detective Fiction*, Yale University Press, New Haven, 1981.

²⁸ Gabriel García Márquez, *Opere narrative*, II, cit., p. 1460.

vente del delitto che, prima ancora che esso avvenga, è già di dominio pubblico.

A cosa si deve allora quella *suspense*, quella tensione a fior di pelle che il lettore non può esimersi dal provare durante la lettura di questa breve e concitata cronaca sudamericana? L'abilità del narratore consiste, potremmo dire, in uno spostamento di obbiettivo: al centro dell'indagine non è più l'identità degli assassini né il movente del delitto ma il motivo per cui essi siano riusciti a uccidere la vittima nonostante abbiano tentato con ogni mezzo che qualcuno glielo impedisse. È quanto rivela lo stesso García Márquez nella conversazione, già citata, con Plinio Apuleyo Mendoza:

La verità di fondo è che il tema non mi catturò davvero se non quando scoprii, dopo averci pensato su per molti anni, quello che mi sembrò l'elemento essenziale: i due assassini non volevano commettere il delitto e avevano fatto, senza riuscirci, tutto il possibile perché qualcuno glielo impedisse. È questo, in ultima istanza, l'unico elemento nuovo di questo dramma, per il resto abbastanza comune nell'America Latina.²⁹

A dare alla narrazione il ritmo calzante, la compattezza impenetrabile e «senza fessure», la «struttura precisa del romanzo poliziesco» è senza dubbio il gioco incatenato delle coincidenze che organizza le azioni incatenandole l'una con l'altra, mettendole in giusta sequenza, imprimendo loro una accelerazione graduale, poi irreversibile e inarrestabile fino al precipizio finale. Un gioco narrativo, certamente, quello a cui si dedica García Márquez, divertendosi a tirare dai quattro angoli il telo della narrazione fino a rendere perfettamente teso l'intreccio dell'ordito con la trama. Ma anche un modo, ironico e forse in parte auto-assolutorio, per dare un senso, almeno nella finzione romanzesca, ad una vicenda che di fessure invece, nella realtà, era irrimediabilmente piena.

²⁹ *Ivi*, p. 1459.

All'apice della sua carriera letteraria, lo scrittore colombiano sembra così volersi concedere quel lusso che, una trentina di anni prima, il dottor H. rimproverava ai narratori di professione dalle pagine di un romanzo di Friedrich Dürrenmatt significativamente intitolato: *Das Verschprechen. Requiem auf den Kriminalroman*. In un'invettiva contro il romanzo poliziesco, il personaggio dürrenmattiano, ex comandante di polizia, denunciava tutta la propria insofferenza verso quel tipo di trame, del tutto artificiali, in cui «il caso non ha alcuna parte, e se qualcosa ha l'aspetto del caso, ecco che subito diventa destino e concatenazione»:

... ich habe nie viel von Kriminalromanen gehalten und bedaure, dass auch Sie sich damit abgeben. [...] Ich ärgere mich vielmehr über die Handlung in euren Romanen. Hier wird der Schwindel zu toll und zu unverschämt. Ihr baut eure Handlungen logisch auf; wie bei einem Schauspiel geht es zu, hier der Verbrecher, hier das Opfer, hier der Mitwissen, hier der Nutznießer; es genügt, dass der Detektiv die Regeln kennt und die Partie wieder holt, und schon hat er den Verbrecher gestellt, der Gerechtigkeit zum Siege verholfen. Diese Fiktion macht mich wütend. Der Wirklichkeit ist mit Logik nur zum Teil beizukommen. [...] Doch in euren Romanen spielt der Zufall keine Rolle, und wenn etwas nach Zufall aussieht, ist es gleich Schicksal und Fügung gewesen; die Wahrheit wird seit jeher von euch Schriftstellern den dramaturgischen Regeln zum Fraße hingeworfen. Schickt diese Regeln endlich zum Teufel. Ein Geschehen kann schon allein deshalb nicht wie eine Rechnung aufgehen [...] Doch ihr von der Schriftstellerei kümmert euch nicht darum. Ihr versucht nicht, euch mit einer Realität herumzuschlagen, die sich uns immer wieder entzieht, sondern ihr stellt eine Welt auf, die zu bewältigen ist. Diese Welt mag vollkommen sein, möglich, aber ist eine Lüge. Lasst die Vollkommenheit fahren, wollt ihr weiterkommen, zu den Dingen, zu der Wirklichkeit, wie es sich für Männer schickt, sonst bleibt ihr sitzen, mit nutzlosen Stilübungen beschäftigt.³⁰

³⁰ Friedrich Dürrenmatt, *Das Verschprechen. Requiem auf den Kriminalroman* (1957), in *Gesammelte Werke*, IV, Diogenes Verlag, Zürich, 1996, p. 429 ss. (*La promessa. Un requiem per il romanzo giallo* trad. di Silvano Daniele, Feltrinelli, Bologna, 2012, pp. 15 ss: «Non ho mai avuto una grande stima per i romanzi polizieschi, e mi rincresce che anche lei se ne occupi. (...) Quel che mi irrita di più dei vostri romanzi è l'intreccio. Qui l'inganno diventa troppo grosso e spudorato. Voi co-

Esercizio di stile forse, è vero, quello a cui si dedica García Márquez in *Crónica*, «dando la verità in pasto alle regole drammatiche» ma un esercizio capace di produrre, in chi legge e in chi racconta, l'ineguagliabile soddisfazione del constatare che, se nella realtà «un fatto non può tornare come torna un conto», almeno nella finzione la quadratura del cerchio può infine darsi.

3.4 Racconto lungo? Romanzo breve

Se l'ingranaggio di «coincidenze funeste» trova nel romanzo poliziesco il suo genere di appartenenza senza dubbio più naturale e efficace, è però anche ad altri due modelli che l'autore fa esplicito riferimento nella scrittura di *Crónica*³¹.

Si tratta di *Boule de suif* (1880) di Guy de Maupassant, racconto «senza fessure» in cui tutto perfettamente si tiene, costruito sul richiamo interno, quasi a specchio, di elementi strettamente necessari all'economia del testo. E di un altro racconto, assai meno noto, dello scrittore inglese W. W. Jacobs, intitolato *The monkey's paw* (1902). Nel

struite le vostre trame con logica; tutto accade come una partita a scacchi, qui il delinquente, lì la vittima, qui il complice, laggiù il profittatore; basta che il detective conosca le regole e giochi la partita, ed ecco acciuffato il crimine, aiutata la vittoria della giustizia. Questa finzione mi manda in bestia. Con la logica ci si accosta solo parzialmente alla verità. (...) Nei vostri romanzi il caso non ha alcuna parte, e se qualcosa ha l'aspetto del caso, ecco che subito diventa destino e concatenazione; da sempre voi scrittori la verità la date in pasto alle regole drammatiche. Mandate al diavolo una buona volta queste regole. Un fatto non può “tornare” come torna un conto (...) Ma voi scrittori di questo non vi preoccupate. Non cercate di penetrare in una realtà che torna ogni volta a sfuggirci di mano, ma costruite un universo da dominare. Questo universo può essere perfetto, possibile, ma è una menzogna. Mandate alla malora la perfezione se volete procedere verso le cose, verso la realtà, come si addice a degli uomini, altrimenti statevene tranquilli, e occupatevi di inutili esercizi di stile»).

³¹ Cfr. Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla* cit., p. 325.

racconto, breve e efficace, dal ritmo serrato, interamente costruito sul dilemma coincidenze/destino, si assiste ad un “figlicidio involontario” assai simile a quello compiuto dalla madre di Santiago Nasar nel romanzo di Márquez. Vi torna anche – sarà un caso? – il motivo della «porta fatale» e, soprattutto, l’elemento chiave del presagio inascoltato.

Lungo poco meno di cento pagine, *Crónica* strizza evidentemente l’occhio anche all’economia interna della forma breve. È d’altra parte proprio la forma breve, e la novella in particolare, quella in cui il caso funge da elemento costitutivo. Nella novella, infatti, «lo straordinario diventa regola» e l’intreccio sembra subire l’arbitrarietà del caso senza forzature, finendo quasi per neutralizzarlo ed assorbirlo nell’intreccio limpido e essenziale che governa le azioni. È quanto spiega Erich Köhler ne *Il romanzo e il caso* occupandosi della relazione che il caso intrattiene con le diverse “forme” che la letteratura ci offre:

Indifferente, quasi come in un gioco, il quotidiano perturbato si rimargina nella struttura della novella, nella summa dei casi particolari che, in virtù della loro evidente assurdità, lo mettono in questione e che esso disinnesca solo accettandoli, senza opporre resistenza, nell’unità formale della contraddizione.³²

Ponendosi sulle orme di Lukács che nella novella aveva individuato la «forma congeniale all’individuale straordinarietà e problematicità della vita»³³, Köhler riconosce come nella novella «il caso e la necessità coincidono a tal punto che la possibilità del loro “poter-essere-anche-altro” sembra venir meno»³⁴.

Oltre alla sua estensione limitata, *Crónica de una muerte anunciada* sembrerebbe aver dunque ereditato dalla forma breve della novella, o meglio del *récit* di fine Ottocento, una relazione privilegiata con l’idea di caso e necessità. La complessità dei piani narrativi messi in campo, i

³² Erich Köhler, *Il romanzo e il caso. Da Stendhal a Camus* (1973), trad. di G. Di Battista, Il Mulino, Bologna, 1990, p. 138.

³³ *Ivi*, p. 140.

³⁴ *Ibid.*

continui salti temporali dal presente della narrazione al passato della vicenda e dal presente della vicenda al futuro attraverso predizioni e presagi, infine la capacità di penetrare nell'interiorità di diversi personaggi – non soltanto il protagonista Santiago Nasar ma anche gli sposi per un giorno Bayardo San Roman e Angela Vicario, ad esempio – sembrano avvicinare però l'opera dell'81 molto più che alla compattezza della “forma breve” al sistema complesso e stratificato della “forma romanzo”.

3.5 *Per concludere*

Vi è dunque una relazione tra la questione delle coincidenze e il modo in cui i diversi generi letterari si fanno carico di ricostruirle, di rappresentarle o narrarle? Da quanto emerso fin qui, sembra proprio di sì. All'idea di coincidenza, intesa come sincronicità, convergenza o coazione di elementi nello spazio e nel tempo, i generi della novella, del romanzo, della tragedia, sono abituati da sempre a dare nomi diversi parlando di volta in volta di caso, fatalità, destino, necessità e rivelando in questo modo la specifica visione del mondo che ognuno di essi ha.

È quanto sostiene anche Erich Köhler nell'ultimo capitolo del *Il romanzo e il caso* dedicato, nello specifico, alle *Conseguenze sulla scienza letteraria* dell'idea di caso. Riprendendo le parole di Schiller che aveva dichiarato che «l'impressione di perfezione di un'opera d'arte si fonda sul grado di necessità che essa comunica»³⁵, Köhler afferma che i vari «ruoli assunti dal caso sono elementi costitutivi che consentono la differenziazione dei generi»³⁶ e dimostrano così «un'utilizzazione molto diversificata dell'esperienza della contingenza»³⁷.

³⁵ *Ivi*, p. 141.

³⁶ *Ivi*, p. 137.

³⁷ *Ivi*, p. 138.

Se la «perfezione» della novella consiste, si diceva, nel fatto che in essa «caso e necessità coincidono a tal punto che la possibilità del loro “poter-essere-anche-altro” sembra venir meno» e se la «perfezione» della tragedia si realizza nel suo essere completamente ed esattamente «dominata da una necessità ineluttabile», «l’ampiezza epica del romanzo permette d’integrare il caso in quanto punto di convergenza di una serie di eventi, nella necessità interna di un processo»³⁸. Se nella novella «il caso individuale rimane il caso di un individuo», nel romanzo «esso è nel contempo, in quanto caso particolare, sintomatico dell’universale, quindi tipico»³⁹.

Il romanzo, «genere dell’accidentalità»⁴⁰ per eccellenza, si pone in questo senso come la forma in grado, forse meglio di qualsiasi altra, di restituire sulla pagina le infinite possibilità convergenti che tessono, in modo inatteso, le trame delle nostre vite.

Perfettamente a suo agio all’interno della “forma romanzo”, García Márquez conferma con *Crónica de una muerte anunciada* di nutrire una straordinaria fiducia nell’idea di trama. Una posizione in controtendenza rispetto a quel processo di frammentazione del *plot* e di ripensamento dell’idea di fine e di finale di cui il romanzo modernista prima e postmoderno poi erano stati protagonisti. Nel romanzo postmoderno, spiega infatti Peter Brooks, «la trama non chiede più di essere considerata come un elemento determinato dalla fine, in cammino verso la completa predicazione della frase narrativa, con l’eventuale pretesa di possedere una compiutezza di significato» e l’intreccio, inteso come ingranaggio di elementi orientati verso un fine, rimane appannaggio della letteratura popolare mentre «le opere che sembrano sfidare il lettore, tutte a vario titolo sperimentali, è spesso quasi una fonte di imbarazzo»⁴¹.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ivi*, p. 144.

⁴⁰ Cfr. Guido Mazzoni, *Teoria del romanzo* cit., p. 71.

⁴¹ Peter Brooks, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo* cit., p. 328.

La pretesa di ordine e compiutezza di cui García Márquez si fa portavoce in questo piccolo capolavoro della narrativa sudamericana sembra suonare allora come il tentativo di un ritorno ad una forma classica di narrazione, che osi sfidare le leggi delle coincidenze e sbrogliare la matassa del destino per mettere ordine e chiarezza sulla pagina in una vicenda che nella realtà era rimasta impenetrabile o invece come un provocatorio ripensamento dei confini, per anni pensati così netti, tra *romance* e *novel*⁴². Resta senz'altro l'ennesimo colpo di genio di un narratore che, forte del proprio sguardo ironico, non teme di credere, in pieno Postmoderno, all'utopia di un "racconto perfetto" e si diverte a giocare la sua partita a scacchi col lettore.

⁴² La persistenza del «coincidence plot» nel romanzo persino postmoderno porta, secondo Hilary Dannenberg, ad una ridefinizione degli stessi confini tra *romance* e *novel*: «Far from being an altogether different genre that can be defined through its reaction against the romance, the modern novel from the eighteenth century onward, viewed in the light of the coincidence plot, can be seen to be repeatedly giving way to the influence of romance. It is, rather, the novel's innovative presentation of the coincidence plot that distinguishes it from the romance: above all, the new genre's development of narrative techniques which help to create a state of immersion in the reader and which, for the duration of the reading experience, temporarily obscure the reader's consciousness of the fact that she or he exists on a completely different ontological level to that of the characters and events of the narrative world» (Hilary P. Dannenberg, *A Poetics of Coincidence in Narrative Fiction* cit., p. 432).

BIBLIOGRAFIA

- BELL-VILLADA, GENE H. (1990), *García Márquez: The Man and his Work*, University of North Carolina Press, London.
- BLESA TUA (ed.) (1997), *Quinientos años de soledad: Actas del Congreso «Gabriel García Márquez» celebrado en la Universidad de Zaragoza del 9 al 12 de diciembre 1992*, Universidad de Zaragoza.
- BROOKS, P. (1995), *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, trad. di Daniela Fink, Einaudi, Torino
- CAMACHO DELGADO, J. M. (2006), *Magía y desencanto en la narrativa colombiana*, Cuadernos de América, Universidad de Alicante
- DANNENBERG, H. P. (2004), *A Poetics of Coincidence in Narrative Fiction*, in “Poetics Today”, 25, 3, Fall 2004, pp. 399-436
- EAD. (2008), *Coincidence and Counterfactuality. Plotting Time and Space in Narrative Fiction*, University of Nebraska Press, Lincoln and London
- DÜRRENMATT F. (1996), *Das Verschprechen. Requiem auf den Kriminalroman*, in *Gesammelte Werke*, IV, Diogenes Verlag, Zürich (ed. or. 1957) (trad. it. *La promessa. Un requiem per il romanzo giallo*, trad. di S. Daniele, Feltrinelli, Bologna, 2012)
- ELLIOTT, C., ORTEGA, J. (eds.) (1988), *Gabriel García Márquez and the Powers of Fiction*, University of Texas Press, Austin
- EYZAGUIRRE, L. (1993), *Rito y sacrificio en Crónica de una muerte anunciada*, in «Revista Chilena de Literatura», 42, Aug. 1993, pp. 81-87
- GARCÍA MÁRQUEZ, G. (1993), *Crónica de una muerte anunciada*, Random House Mondadori, Barcelona (ed. or. 1981) (trad. it. *Cronaca di una morte annunciata*, trad. di D. Puccini, in *Opere narrative*, II, a cura di B. Arpaia, Mondadori, I Meridiani, Milano, 2004)
- ID. (2003), *Vivir para contarla*, Vintage Books, New York (ed. or. 2002) (trad. it. *Vivere per raccontarla*, trad. di Angelo Morino, Mondadori, Milano, 2002)

- GUILLÉN, C. (2008²), *L'uno e il molteplice. Introduzione alla letteratura comparata*, trad. di A. Gargano, Il Mulino, Bologna
- KÖHLER, E. (1990), *Il romanzo e il caso. Da Stendhal a Camus*, trad. di G. Di Battista, Il Mulino, Bologna (ed. or. 1973)
- LOPEZ, F. (1994), Crónica de una muerte anunciada *de Gabriel García Márquez ou le crime était presque parfait*, in "Bulletin Hispanique", 96, 2, 1994, pp. 545-561
- MAZZONI, G. (2011), *Teoria del romanzo*, Il Mulino, Bologna
- MARTIN, G. (2008), *Gabriel García Márquez. A Life*, Bloomsbury, London
- MÉNDEZ RAMÍREZ, H. (1990), *La reinterpretación paródica del código de honor en Crónica de una muerte anunciada*, in "Hispania", 73, 4, Dec. 1990, pp. 934-942
- OLIVARES, J. (1987), *Gabriel García Márquez's «Crónica de una muerte anunciada» as Metafiction*, in "Contemporary Literature", 28, 4, Winter, 1987, pp. 483-492
- PORTER, D. (1981), *The Pursuit of Crime: Art and Ideology in Detective Fiction*, Yale University Press, New Haven
- QUAYSON, A. (2001), *Realismo magico, narrativa e storia*, in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo*, II, Einaudi, Torino, pp. 615-636
- SEGRE, C. (1969), *Il tempo curvo di García Márquez*, in *I segni e la critica*, Torino, Einaudi, pp. 251-295
- TODOROV, T. (1971), *Poétique de la prose*, Seuil, Paris

FILMOGRAFIA

Cronaca di una morte annunciata (1987), ITA-FRA, regia di Francesco Rosi, con G. Volonté, O. Muti, R. Everett, A. Delon, I. Papas, L. Bosé

Edipo Alcalde (1996), Colombia, regia di Jorge Alí Triana, sceneggiatura di G. García Márquez.