

Simone Carati, *Il mondo là fuori. Narrazione, esperienza, scrittura*, Milano, Ledizioni, 2023, 210 pp., € 28,00.

Il titolo dello studio di Simone Carati, *Il mondo là fuori. Narrazione, esperienza, scrittura*, dispone sin da subito sul tavolo le carte principali su cui l'autore concentra il proprio lavoro, fornendo al lettore, grazie all'enumerazione del sottotitolo, le coordinate dell'indagine proposta.

Lo studio, infatti, propone un'analisi dei sottili, quasi invisibili rapporti che intercorrono tra il dato oggettivo della 'narrazione' – parola che da qualche decennio ha iniziato ad assumere la funzione di termine-ombrello, entro il quale convergono molteplici e disparatissimi significati – e quello impalpabile dell' 'esperienza', della vita vissuta che si rivela inafferrabile e ineffabile, impossibile da imprimere su carta, nella materiale forma chiusa del testo. Eppure emerge.

L'interrogativo che anima la ricerca dello studioso e che ritorna incessantemente in filigrana riguarda il rapporto intricato tra questi due elementi, in particolar modo attraverso un'accurata analisi della forma-romanzo, con una particolare attenzione rivolta ai mutamenti avvenuti nel panorama statunitense degli anni '90.

Come si può dare una forma e una consistenza alla vita attraverso la scrittura? Un simile tentativo, sottolinea Carati, vorrebbe dire ridurre entro una forma chiusa – quale è appunto il testo – quanto più esiste di caotico e magmatico che, per quanto ci si sforzi, non può essere colto nella propria totalità, lasciando sempre qualche brandello relegato 'là fuori', inattuabile.

In tal senso, il testo, il romanzo, si configura quale modello rispetto all'*out there*, il che implica inevitabilmente il riferimento a qualcosa che intrinsecamente non è che una mera semplificazione rispetto al proprio referente concreto: la realtà effettiva, di cui aspira a cogliere i meccanismi più o meno reconditi. Il romanzo, costruendo la propria essenza sull'atto della narrazione, racchiude in sé – semplificando – la complessità e il 'gran mare' dell'esistenza, dell'interiorità propria e altrui (ancora più recondita e inattuabile), restituendo *per verba* quello scarto irrimediabile che sussiste tra esperienza e scrittura.

L'assunto da cui muove il testo si dimostra essere sostanzialmente un paradosso: come si può mai descrivere la realtà attraverso la finzione? E soprattutto, perché ciò accade?

Per rispondere a simili domande, l'autore dedica opportunamente buona parte del testo all'esposizione di alcuni principi cardine della narratologia cognitivista, per avallare la tesi secondo cui la creazione delle storie sarebbe una necessità precipua del genere umano; ciò avverrebbe dal momento che narrare verrebbe a coincidere con un peculiare tipo di manipolazione della realtà empirica. La narrativa si configurerebbe così quale atto primario, da porre alla base dello sviluppo evolutivo della nostra specie, in quanto canalizzerebbe entro strutture significative l'esperienza al fine di renderla – per l'appunto – raccontabile e restituire una sintesi di quanto sarebbe altrimenti inspiegabile. Pertanto, la storia costituirebbe il sistema chiuso – e dunque determinato – con cui far fronte all'indeterminatezza e al caos che invece permea irrimediabilmente la «vita vera» e l'esperienza. In quest'ottica, scrivere storie assolve per l'uomo al compito di dare ordine a quanto, nella vita concreta, non è possibile ricondurre a un modello stabile e finito.

In tal senso, il rapporto che viene a instaurarsi tra la 'il mondo là fuori' e il testo letterario non può non essere che di natura dicotomica; a voler fare una riduzione ai minimi termini, è lo specchio della più elementare dialettica 'ordine-caos'.

La *storia* assume così funzione ordinatrice del caos insito nel reale. Va però fatta una dovuta premessa; esattamente come un qualsiasi modello teorico – il quale è per definizione solo una semplificazione di quanto mira ad analizzare sotto forma di sintesi –, anche il romanzo (o la narrativa, ma anche, più in generale, l'opera d'arte) racchiude in sé la complessità esteriore forzandola inevitabilmente entro un perimetro limitato.

Allora, se da un lato è irrealizzabile sanare lo scarto tra mondo, vita e interiorità – propria e altrui – ed è parimenti inattuabile il tentativo di concretizzare tutto ciò su carta attraverso la composizione letteraria, quest'ultima non può che porsi quale 'asintoto' che tende verso qualcosa che in fin dei conti mai riesce a toccare e a restituire totalmente; la letteratura è, chiamando in causa le parole di Calvino, una "caccia infinita".

Tuttavia, narrare è quanto di cui necessitiamo per manipolare la realtà, in maniera da distorcerla tanto quanto basta per creare una dimensione altra, sulla quale – nel momento stesso in cui ci "affacciamo" – siamo pronti a dire, riconoscendoci in essa, "è proprio così".

La questione posta riguarda dunque la narrativa in quanto problema conoscitivo: non a caso, tra i molteplici autori e teorici che hanno scandagliato questa tematica vengono citati Musil, Gadda, Nabokov, Benjamin, Brooks; va certamente approfondito a riguardo il pensiero di Gadda, il quale ribadisce in più sedi l'impossibilità di ricondurre ad un'unica causa matrice le molteplici linee divergenti che generano lo *gnommero*; quest'ultimo diventa correlativo oggettivo del concetto stesso di complessità, oltre che schermo della fallacia insita nella macchina narrativa.

Un simile concetto sarà poi riconoscibile anche successivamente nella produzione romanzesca di molti autori, soprattutto negli anni finali del XX secolo: David Foster Wallace, Don DeLillo, Philip Roth e altri ancora – non solo autori americani, ma anche personalità di spicco europee come Italo Calvino o Mircea Cărtărescu; scrittori che in qualche modo cercano di cavare un di più da quanto non è comprensibile empiricamente.

In particolar modo, l'indagine di Carati si sofferma su un canone costituito quasi del tutto da autori americani attivi a ridosso degli anni '90 del secolo.

L'autore dedica molte pagine all'analisi di quanto è definito *Great American Novel*, per illustrare un certo tipo di sperimentazione formale, grazie alla quale si tenta una ricomposizione dello spirito d'identità nazionale nel quadro dell'America di fine millennio; questa indagine, nei testi in considerazione, dà vita a una sorta di epica sovvertita, portata avanti mediante l'uso dell'ironia e di altre strategie retoriche che mostrano come nella contemporaneità divenga impossibile cogliere proprio ciò che un tempo conferiva alla narrazione sapore epico.

Alcuni di questi romanzi sono stati raccolti da Stefano Ercolino sotto l'etichetta di romanzo massimalista: particolare tipologia caratterizzata dalla fiducia nell'indagine epistemologica della forma del romanzo, ma che maschera allo stesso tempo – dietro una disposizione del materiale narrativo finemente organizzata – la dichiarazione di fallimento del tentativo (quasi ossessivo) di racchiudere in esso il caos dell'esperienza.

Sulla tensione totalizzante propria al canone massimalista, viene innestato un articolato sistema di cause, concause, velleità personali che restituiscono un intreccio articolato e indistricabile nelle sue componenti minime. Questo particolare tipo di romanzo riesce a far emergere per l'appunto il senso di sfiducia circa la comprensione dell'essenza ultima dell'esistenza, in particolar modo riguardo allo stato dei personaggi che si trovano in un mondo sempre più massificato e incomprensibile sia ai loro occhi che alla penna dello scrittore.

Il romanzo ha dunque bisogno di sviluppare nuove forme, nuovi espedienti formali e tematici per fronteggiare una realtà che altrimenti travolgerebbe l'io.

Il romanzo massimalista si tiene su due principali funzioni, definite 'funzione caos' e 'funzione cosmos'; la prima indica la componente magmatica, l'organicità irriducibile del mondo e dell'esperienza che questi romanzi cercano di comunicare, racchiuse in una struttura ben delimitata atta a contenerne le sollecitazioni, per l'appunto la componente *cosmos*.

Dall'esempio del canone massimalista, si apprende che la struttura non è garante d'ordine, esattamente come non lo è la trama, neanche quando è lineare e chiusa. In particolare, questo ritorna in opere di Philip Roth – come *La contro-vita* e *Pastorale Americana* – in cui emerge la consapevolezza che l'autore ha del proprio ruolo e della battaglia che deve condurre per garantirsi la possibilità di scrivere; pur non eliminando lo iato incolmabile tra mondo scritto della finzione e mondo non scritto, quest'ultimo viene assottigliato ricodificando elementi percepiti familiari dal lettore, per cui permette un'intima identificazione con quanto è narrato, garantendogli la possibilità di riconoscere ciò che sta oltre la parola.

Con *La Controvita* l'autore segue numerose linee che cooperano alla creazione di un testo sperimentale la cui struttura così indistricabile, senza una chiusura, imita l'essenza della vita stessa: "Tu vuoi cavare una storia, con il suo svolgimento, la sua accelerazione, i colpi di scena e l'epilogo. Tu vedi la vita, mi pare, come una cosa che ha un inizio, una parte di mezzo e un finale [...] Ma non è necessario dare una forma alle cose [...] Nessuna meta: lasciare semplicemente che le cose seguano il loro corso [...] nella vita ci sono dei problemi insolubili".

Lo stesso accade in *Pastorale Americana*, romanzo che dichiara la fallacia della narrazione, l'insufficienza di questo mezzo nel momento stesso in cui viene utilizzato per dare risposte a interrogativi che si susseguono incessantemente ma che restano sempre insoddisfatti. Il narratore della vicenda incarna l'impossibilità di significare la tragedia, di restituirle una causa primaria attraverso la ricostruzione postuma nel racconto, a causa del fatto che questa è necessariamente sottoposta alla violenza dell'interpretazione altrui nel momento stesso in cui si tenta di ricostruirla; l'interiorità altrui non è sondabile, resta sempre *là*, irraggiungibile e impenetrabile. C'è sempre qualcosa che resta al di fuori delle maglie del racconto, relegato nel campo dell'ineffabilità.

Il testo viene quindi generato da due forze uguali e contrarie; da un lato la restituzione realistica di avvenimenti, dall'altro invece la coazione interpretativa che è impossibile arginare ogni qual volta si anela una *reductio ad unum*.

Ma allora – resta la domanda – cosa ci fa continuare, imperterriti, a raccontare storia, a fare letteratura?

La letteratura – nel nostro caso, attraverso la narrazione – consente l'attuazione delle molteplici possibilità che offre il sistema linguistico; il suo compito è evocare domande che ci aiutino a cogliere un senso il quale, più sembra vicino per essere afferrato, più in realtà si allontana.

Essendo l'esperienza, nella propria essenza, peritura e ineffabile, diviene necessario darle una struttura, intrappolarla in una forma chiusa per tastare almeno il residuo di quanto vi è di riconoscibile.

In alcuni romanzi analizzati, la distanza tra vicenda storica (vero) e vicenda narrata (*fiction*) si riduce quasi all'osso, in particolare nelle opere di Wallace, Roth e Mariás; il tutto sembra fare i conti con quel senso della fine che aleggiava nel panorama di fine ventesimo secolo, con cui – di pari passo – emergeva un tipo di complessità che necessitava di essere compressa (e compressa allo stesso tempo) attraverso forme e tematiche differenti da quelle tradizionali.

Un senso di perdita si riversa nella trattazione di una materia animata da un mondo violento – violenza derivante a sua volta da questo senso di smarrimento. La violenza costituirebbe in un certo senso il mezzo grazie al quale si cerca di arginare la problematicità del reale, quasi fosse l'unica via per consentirsi una minima capacità d'azione – opposta all'incombente senso di paralisi – e guadagnarsi una via di fuga da un mondo sempre più opprimente.

La problematicità di tutti questi aspetti emerge attraverso la forma, la struttura stessa di questi romanzi. Infatti, a fronteggiare un contenuto altamente complesso, ai limiti del caotico, e irriducibile subentra un'organizzazione strutturale finemente architettata.

Quest'antinomia 'ordine vs caos' è esattamente lo specchio dell'atto stesso della scrittura: il tentativo di semplificare in una forma finita qualcosa che tutto è, fuorché finito. Ragion per cui sono utili al discorso di Carati due particolari metafore presenti nella produzione di David Foster Wallace. Metafore che hanno la funzione di esplicitare la sensazione di straniamento che si esperisce quando avviene l'intima identificazione con quanto leggiamo, che riconosciamo come nostro, ma che non sappiamo esprimere a parole.

A significare perfettamente questa sensazione occorre Wallace in *Questa è l'acqua* nella domanda che viene posta a due giovani pesci da uno più vecchio, il quale chiede loro cosa sia l'acqua, come sia fatta, ma i due – sbigottiti – rispondono «*Che cavolo è l'acqua?*» pur essendovi immersi totalmente.

O ancora, la metafora del “campo da tennis” in *Infinite Jest* in cui l’avversario è quanto non si riesce a vedere per via dell’*entangled* della griglia teorica: qualcosa che c’è, si percepisce ma non si può osservare concretamente. Questo è quanto accade nella lettura di un testo, nel quale siamo imbrigliati – esattamente come il giocatore nel campo da tennis: “Io sono ed esisto. L’intera visione è quasi troppo complicata per provare a comprenderla tutta insieme. È semplicemente enorme [...] Si può dire che giochiamo. Ma in un certo senso è tutto ipotetico [...] Non riesco mai a vedere bene l’avversario, per via di tutto l’apparato del gioco”.

Sorge infine la domanda: è ancora possibile raccontare dopo la perdita di fiducia nella figura del narratore e nella funzione ordinatrice della forma racconto? In romanzi quali *Underworld*, *Pastorale Americana* e tanti altri viene meno l’adesione alla veridicità del racconto, al suo potere ricostitutivo, dal momento che ogni narrazione passa necessariamente attraverso il filtro della soggettività altrui; motivazione quest’ultima che consente un ulteriore spunto di riflessione sul tema dell’“incomunicabilità” tra i singoli individui, su come ognuno, pur nel tentativo di sbilanciarsi verso l’altro, resti irrimediabilmente chiuso nella “bolla” della propria soggettività. Andranno allora sondate nuove strade, attraverso le quali la scrittura dovrà avere una diversa presa di posizione riguardo al proprio – particolarissimo – modo di guardare alla realtà e all’esperienza umana. È necessario forzare la realtà, sottoponendola a un certo livello di deformazione per continuare ad usufruire ancora di ciò che è considerato uno strumento di conoscenza; e allo stesso modo sarà necessario deformare il testo, affinché si colga la problematicità del reale.

La realtà ‘là fuori’ – lo abbiamo visto – deforma il testo, ma non va dimenticato che, allo stesso modo, quanto leggiamo all’interno dei romanzi incide profondamente sul nostro senso dell’esperienza. Non bisogna conferire al testo – alla narrazione – valore salvifico, piuttosto è da vedere in esso una seconda occasione in cui riporre il desiderio atavico di trovare un senso attraverso una forma imitativa dotata di un profondo valore simbolico che si fa specchio della realtà, trasponendola su un piano diverso e, proprio per questo, più accattivante della realtà stessa.

Il senso ultimo del testo di Carati consiste forse – al di là della funzione cognitiva del racconto – nel rivendicare il giusto grado di responsabilità che ricade su chi legge, il quale ha il compito anche morale di ricercare ciò che è fuori dal testo a partire dalla concezione problematica con cui deve però guardare *in*

*primis* al testo letterario. Il senso dell'esperienza, restando relegato sullo sfondo della pagina scritta, necessita dell'attivazione di determinati processi cognitivi – basati sull'empatia – nella mente del lettore, affinché esso emerga: restituendo al tutto un significato unico e diverso da individuo a individuo.

Solo così, “in finizione” – come scrive lo stesso autore – grazie al romanzo, possiamo ricreare (e riconoscere) un tipo di complessità pari a quella del mondo reale, pur restando sempre su un binario differente e distante, al quale non è dato sovrapporsi con ciò che è la vita vera.

CHIARA MUZIO  
Università di Napoli “Federico II”

