

foto: Melanie McLean e Paul Cox

# John Barth

## la vita è un'altra storia

ECCOLO QUI, IL GRANDE NARRATORE AMERICANO, UN SIGNORE DI OTTANT'ANNI DALL'ESPRESSIONE PLACIDA, AFFIDATO ALLE AMOREVOLI CURE DI DUE *EDITOR* IN OCCASIONE DI UN CONVEGNO ORGANIZZATO DA MINIMUM FAX, CHE HA LODEVOLMENTE STRAPPATO DA UN LUNGO OBLIO L'OPERA DELLO SCRITTORE IN QUESTIONE: JOHN BARTH.

**C**olui che – come si nota nel lucido saggio introduttivo all'edizione di *La fine della strada* – racchiude in sé l'essenza del postmoderno letterario, una figura che appare come l'ologramma di un'epoca. Così riflettevo mentre mi riaffioravano alla mente ricordi del tempo trascorso a leggere i libri suoi e di altri scrittori di quella progenie, nel tentativo di comprendere il fenomeno culturale che dal secondo dopoguerra ha investito come un ciclone il panorama letterario. E, insieme a quei ricordi, una domanda sorgeva insistente e molesta: che ne è stato di quella rivoluzione culturale? Perché il nome e l'opera di John Barth inducono una riflessione sul postmoderno, sui risultati prodotti da quella lunga schiera di sperimentatori che hanno battuto nuovi sentieri per svecchiare la narrativa e creare forme e codici alternativi, più adatti a cogliere una realtà in continua mutazione, sempre più sfuggente. Una riflessione, quindi, sullo stato attuale della letteratura. Barth esordisce con due romanzi riconducibili nell'alveo del realismo, per quanto già pervaso da quella vena sperimentale che ne caratterizzerà l'intera produzione. Nel primo, *L'opera galleggiante* (1956) – riedito nella puntuale traduzione di Henry Fuchs e Martina Testa, condotta sull'edizione del 1967, che ripristina il testo originario emendato a suo tempo da Barth su

richiesta dell'editore da qualche eccesso di sperimentalismo –, il protagonista, Todd Andrews, rievoca il faticoso giorno del 1937 nel quale aveva maturato l'idea del suicidio, e nella fitta trama dei ricordi riflette su fatti e decisioni della sua vita, alla ricerca di un'identità sfaldata e fluttuante. Il racconto si dipana attraverso il dialogo intessuto con il lettore, in un'ambientazione realistica e con descrizioni di personaggi e situazioni piuttosto tradizionali; tuttavia la narrazione viene di continuo inframmezzata da divagazioni metanarrative e da ampie digressioni, sull'esempio del *Tristram Shandy* di Laurence



asciutta e scabra ben poco barthiana, che sfocia in un finale tragico, pressoché un *unicuum* nella sua carriera. Il giovane Jacob Horner, abbandonata senza motivo l'università, si ritrova seduto alla Pennsylvania Station di Baltimora, vittima di una misteriosa malattia della volontà, la *cosmopsis*, vale a dire la consapevolezza dell'inutilità di qualsiasi azione o decisione. Sarà un medico di colore, l'Altro per eccellenza, a costringere Horner a uscire dalla paralisi, ma le azioni dell'eroe, intrappolato suo malgrado in un improbabile triangolo amoroso, si risolveranno in un epilogo tragico. Il libro decreta quindi la sfiducia di Barth nell'adesione alla realtà della scrittura realista e, ancor più radicalmente, espone la convinzione che "trasformare l'esperienza in linguaggio [...] è sempre un tradimento, una falsificazione dell'esperienza." Giunto a un tale scacco epistemologico, a Barth non rimane che cercare nuove strade. Il cambiamento radicale compiuto con il terzo romanzo, *Il coltivatore del Maryland* (1960, tradotto da Luciano Bianciardi), è ben riassunto dal titolo di una recensione dell'epoca: "Cos'è accaduto a John Barth?" In effetti l'opera segna una svolta nella sua produzione; abbandonate definitivamente le convenzioni narrative del realismo, Barth si avvia verso uno sperimentalismo sempre più spinto, con uno spostamento tematico decisivo: appare ormai chiaro come il motivo fondamentale della sua narrativa sia l'atto stesso del narrare. In questo



Sterne, nell'intento di mostrare l'artificio che presiede alla composizione letteraria. Sin dall'esordio Barth evidenzia uno dei suoi caratteri peculiari: la *self-consciousness*, la feroce autoconsapevolezza e l'ossessiva riflessione sull'atto della scrittura. Per queste ragioni, come non ha mancato di notare Claudio Gorlier nella postfazione all'edizione Bompiani (1996), il romanzo segna un preciso punto di svolta nella narrativa americana contemporanea, ponendosi come uno dei testi esemplari del postmoderno. Con il successivo *La fine della strada* Barth opera l'ultimo tentativo di scrittura realista (peraltro già "inquinato" dalle continue intrusioni autoriali di natura narratologica), con un prosa

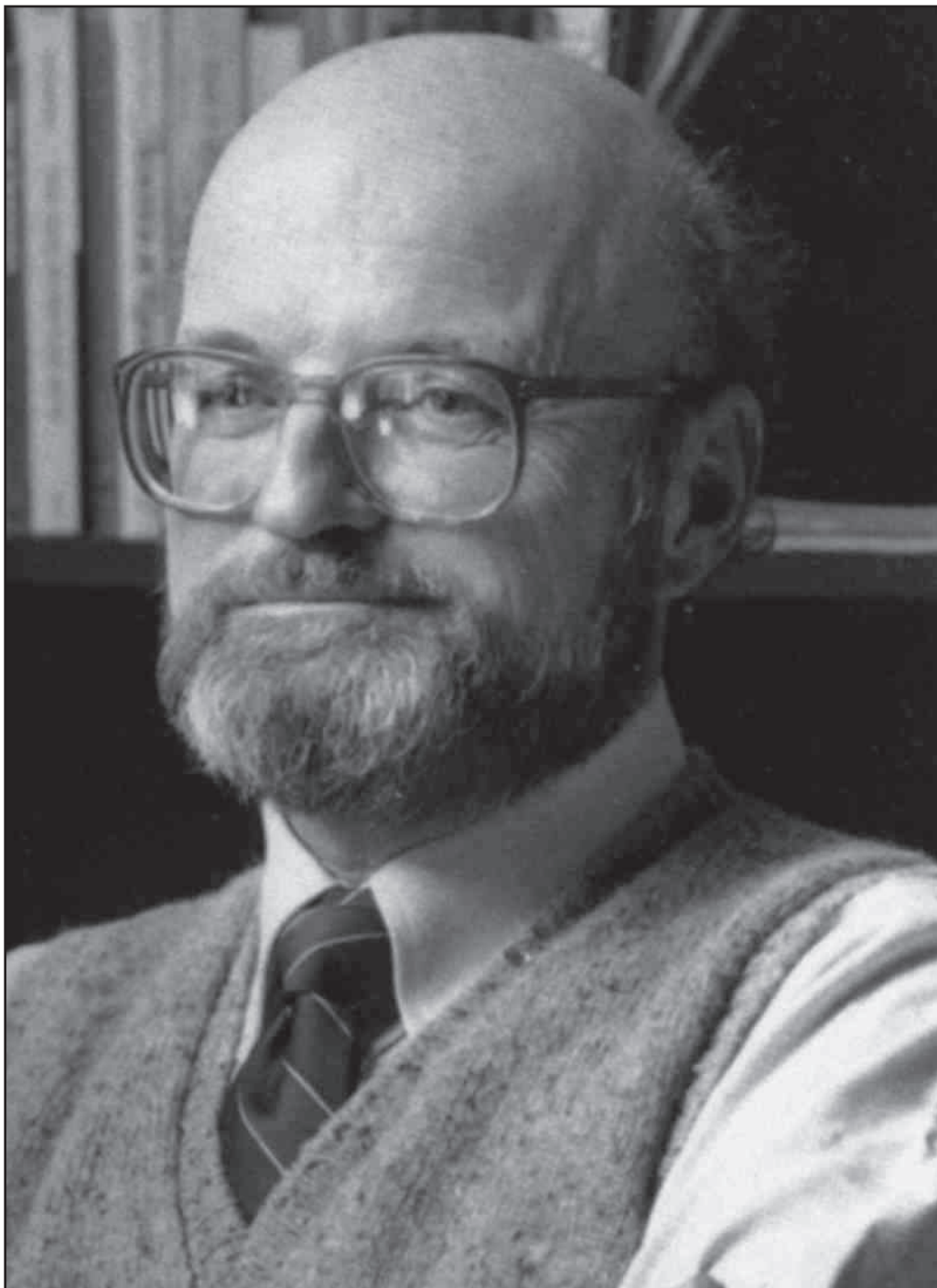


fantasmagorico romanzo-fiume sulla colonizzazione del natio Maryland, "luogo dell'anima" dell'immaginazione barthiana, l'autore attua un recupero parodico dei moduli dell'epica eroicomico settecentesca e del romanzo storico, presentando fonti e documenti in versioni alternative e contraddittorie, con un virtuosistico equilibrio fra satira e parodia, rilettura e reinterpretazione tematica e stilistica, il tutto condito da una scoppiettante verve comica. Abbacinato dalla magia dello *storytelling*, il lettore assiste a una vorticosa girandola di avvenimenti che sottendono l'eterno tema americano della perdita dell'innocenza, sempre caro a Barth, mentre come da un cappello a cilindro viene evocata un'America coloniale fantastica, nel convincimento che la Storia sia un'invenzione del linguaggio. Barth ha rotto ogni indugio: per lui la narrativa è artificio, invenzione di un universo autonomo che diviene misura ironica di una realtà altrimenti irrepresentabile. L'opera successiva, *Giles ragazzo-capra, o il nuovo programma riveduto* (1966, traduzione di Luciano Erba), ambientata in un'immaginaria mega-università, borgesiana metafora del mondo moderno, segna un ulteriore passo verso la parodia autoreferenziale, in un inesauribile coacervo di temi filosofici, politici, storici, artistici puntualmente messi in questione sino ad invalidarli del tutto in quanto costrutti umani, in modo che al termine di tale vortice parodico rimane soltanto l'artificio che li governa. Con *La casa dell'allegria: storie da stampare, incidere su nastro, recitare* (1968, tradotto da Pier Francesco Paolini), Barth si cimenta con la forma del racconto, stimolato dalla lettura delle *Ficciones* di Borges. È forse il suo testo più sperimentale, incentrato su una metafora valida per tutto il postmoderno: la letteratura quale casa stregata ordita per il lettore, affinché questi vi si possa smarrire. In un infinito gioco di specchi modellato sul genere dell'autobiografia, in cui ogni storia si apre ad un'altra in un labirintico abisso dove autore e personaggi si confondono, il libro articola una domanda fondamentale: esistono nuove cose da dire, modalità diverse per rappresentare temi affrontati infinite volte? La narrazione ruota

attorno a una paralizzante consapevolezza della fine, e la paventata incapacità di creare forme espressive originali viene esorcizzata col puro sperimentalismo. Il medesimo motivo viene affrontato con rara lucidità in un saggio elaborato nello stesso periodo, "La letteratura dell'esaurimento" ("The Literature of Exhaustion", 1967), pietra miliare della riflessione teorica sul postmoderno letterario, in cui Barth esprime una sensazione diffusa, che cioè la letteratura occidentale abbia esaurito le sue possibilità espressive e combinatorie, notando come alcuni scrittori (si citano Beckett, Nabokov e Borges) usino questo sentimento della fine come propellente per sovvertire tecniche e canoni abusati.

Ciò spiega il ricorso a quelle pratiche intertestuali e di riscrittura parodica, caratteristiche dell'epoca: poiché tutto è già stato detto, lo scrittore postmoderno rimescola e risemantizza in un infinito gioco combinatorio forme, stili e strutture ereditate dalla tradizione. A quel punto Barth è ormai divenuto l'alfiere di un nuovo modo di intendere la letteratura; tuttavia nell'opera successiva, *Chimera* (1972), si manifesta con evidenza la contraddittoria ispirazione che presiede alla sua opera: da un lato il recupero del Mito, secondo la lezione modernista, e contestualmente uno sperimentalismo sempre più ardito. Il gioco metaletterario si fa delirante: Dunyazade, la sorella di Sheherazade, rivela che questa





Pulp Libri

64

romanzo epistolare risalente a Richardson, *LETTERS* è un'opera esageratamente voluminosa e complessa, dalla struttura labirintica basata su un disegno combinatorio che prefigura la scrittura al computer. In breve, un testo impenetrabile, verrebbe da dire esoterico, per quanto ricco di brani struggenti e venato da un'esilarante comicità. Il testo rappresenta l'estremo punto di approdo della critica all'universo narrativo; oltre non si poteva più andare, se non a rischio dell'insignificanza. Non a caso da quel momento la narrativa

rappresentazione mimetica della realtà. In questa visione lo scrittore non è un imitatore, bensì un creatore di mondi: "L'universo è un romanzo; Dio è un romanziere", come Barth ama ripetere. La sua narrativa, profondamente autoconsapevole e intellettualistica, ha origine dalla fascinazione primordiale dello *storytelling* unita ad ardite sperimentazioni metalinguistiche, in una contraddittoria dialettica fra tradizione e innovazione, nel convincimento che il rapporto segnico che un tempo legava la parola alle cose sia ormai possibile

solo tra parola e parola. Immerso nella temperie filosofica decostruzionista, Barth pone insomma il linguaggio quale fondamento dell'identità e della sua visione del mondo.

Eccolo qui, mi dicevo, il grande scrittore postmoderno, mentre presentava l'ennesima raccolta di racconti, *La vita è un'altra storia* (edito da minimum fax nella precisa traduzione di Damiano Abeni e Moira Egan), dilungandosi su quella che lui stesso definisce come una vera e propria mania coltivata negli anni, la passione per le storie dentro le storie, per le novelle che si svolgono all'interno di una cornice, dal *Decamerone* all'adorato *Le mille e una notte*. E ripensavo alla posizione da lui assunta in risposta agli appelli provenienti da più parti per una letteratura più impegnata, legata alla gravità del presente, dopo il trauma dell'11 settembre. Da sempre Barth rivendica la legittimità, persino la necessità, della pura invenzione narrativa, in una sorta di consolazione salvifica e rigenerante dagli incubi della storia, affermando in più di un'occasione di non sentirsi socialmente responsabile in quanto scrittore, come peraltro appare evidente dalla sua opera. Malgrado la consapevolezza delle condizioni sociali e letterarie del nostro tempo, Barth non si dà ad una scrittura "impegnata" poiché non crede nella sua efficacia: lo scopo principale della letteratura è quello di intrattenere e divertire.

Ora, attesi i meriti incontrovertibili della sua opera nella storia delle lettere americane, sorge tuttavia un dubbio più che legittimo: non sarà che a giocare con la letteratura sono solo coloro che possono permetterselo, confinati nell'olimpico della fama conquistata in un tranquillo campus universitario? È solo un caso che tanti scrittori sperimentalisti siano anche degli accademici? Federman, Coover, Gardner, Sorrentino, Gass, Sukenick, e l'elenco potrebbe continuare.

In realtà, dopo l'abbuffata dello sperimentalismo più avanguardistico degli anni Sessanta e Settanta, negli anni Ottanta i cosiddetti scrittori minimalisti hanno reagito al fabulismo ironico e autoreferenziale, all'intellettualismo di Barth e dei suoi colleghi postmoderni, mettendo da parte i fuochi d'artificio e ripiegando verso

tecniche e stili più semplici, diretti e immediati. In questi anni sembra però tornato di moda il romanzo "massimalista", come dimostrano alcune opere di David Foster Wallace, Dave Eggers, Colson Whitehead, Zadie Smith, in cui riaffiorano certi barocchismi, i virtuosismi linguistici, le parodie dense di humour nero delle culture pop, insomma tutto l'armamentario del fabulismo postmoderno. Niente di nuovo sotto il sole? Non direi. In primo luogo, bisognerà pur riconoscere che non tutti gli scrittori postmoderni hanno scelto il gioco metanarrativo e autoreferenziale puro e semplice. Pur operando nel solco della sperimentazione alcuni autori non hanno cancellato la Storia (con la S maiuscola) dal romanzo, non si sono nascosti dietro la foglia di fico dell'irrealtà del reale abdicando ad un ruolo dello scrittore che non sia di semplice intrattenitore – penso ad esempio a Ishmael Reed, per il quale lo sperimentalismo è sempre legato alla rivendicazione razziale, alla denuncia politica e sociale, o a testi come *L'arcobaleno della gravità* di Thomas Pynchon (in realtà tutta la sua opera, compreso il recente *Vizio di forma*, che con la maschera del noir propone una riflessione storica sul Sessantotto e il modo in cui è stato anestetizzato e disinnesato dal conformismo della globalizzazione), *The Public Burning* di Robert Coover o *Mattatoio n. 5* di Kurt Vonnegut, nei quali è centrale il progetto epistemologico di svelamento della complicatissima realtà postmoderna. Probabilmente è a questi e ad altri simili esempi che i nuovi "fabulisti" guardano, in un momento storico ancor più complesso di quello in cui si trovò ad operare la generazione di Barth. Altri scrittori, peraltro, sono alla ricerca di forme più flessibili in grado di cogliere una realtà quanto mai sfuggente ed elusiva – mi riferisco al nuovo genere ("nuovo" per così dire, visto che le sue origini si potrebbero rintracciare già nei reportage giornalistici dei *muckrakers*, i "rimestatori del torbido" di fine Ottocento e inizio Novecento americano, sino all'illustre esempio di Norman Mailer e dei suoi epigoni) della cosiddetta *creative nonfiction* (in tutte le sue declinazioni, dal *memoir* alla *docu-fiction*), in grado di fondere i diversi linguaggi del reportage e della finzione narrativa, con esiti a volte notevoli, come nel



caso del nostro Saviano. Insomma, dopo l'11 settembre, in un mondo sempre più dominato dal delirio economico di mostruose entità megacorporative che minacciano le libertà fondamentali dell'individuo, dove la linea di demarcazione tra vero e falso, tra realtà e *fiction*, è sempre più torbidamente sfumata, forse non è più il caso di trastullarsi con giochi metalinguistici autoreferenziali e reificazioni letterarie, o di nascondersi dietro gli "ismi". David Foster Wallace ebbe a notare che nei corsi di scrittura creativa s'insegnava come scrivere storie, ma non perché scriverle. Nel suo racconto *Verso l'occidente l'impero dirige il suo corso*, riscrittura de *La casa stregata* di John Barth, egli impiega tecniche metaletterarie contro il concetto di pura metaletterarietà. La domanda posta da Barth nel suo racconto: *Chi si diverte nella casa stregata?*, in Wallace diventa: *Chi vive nella casa stregata?* Nello spostamento di prospettiva, dalla dimensione goliardica della letteratura come puro intrattenimento alla riflessione sulla sua valenza ermeneutica nella comprensione della realtà, si opera una fondamentale ridefinizione di intenti. Nel finale il personaggio del racconto di Wallace, studente del corso di scrittura creativa tenuto dal celebre professor Ambrose – protagonista del racconto di Barth, che a tredici anni si era perso nella casa stregata – esprime un desiderio: "Aspira un giorno [...] a scrivere qualcosa che vi dia una fitta



al petto". Ecco, per chi prende la penna in mano, o più probabilmente si siede davanti alla tastiera di un computer, forse è arrivato il momento di prefiggersi tale obiettivo.

## BIBLIOGRAFIA ITALIANA

### Narrativa

*Fine della strada* (Rizzoli, 1966 e 1976; Longanesi, 1968; con il titolo *La fine della strada*, minimum fax, 2004)

*L'opera galleggiante* (Mondadori, 1968; Bompiani, 1996; minimum fax, 2003 e 2010)

*Il coltivatore del Maryland* (Rizzoli, 1968)

*Giles Ragazzo-capra, o il Nuovo Programma Riveduto* (Rizzoli, 1972)

*La casa dell'allegria: storie da stampare, incidere su nastro, recitare* (Rizzoli, 1974)

*La vita e un'altra storia: racconti scelti* (minimum fax, 2010)

### Saggi

"La letteratura dell'esaurimento"  
"La letteratura della pienezza"  
(entrambi su "Calibano" n. 7, 1982; ristampati in AA. VV., *Postmoderno e letteratura*, Bompiani, 1984)