

Basta una parola per abbandonare le regole di genere

HANS TUZZI

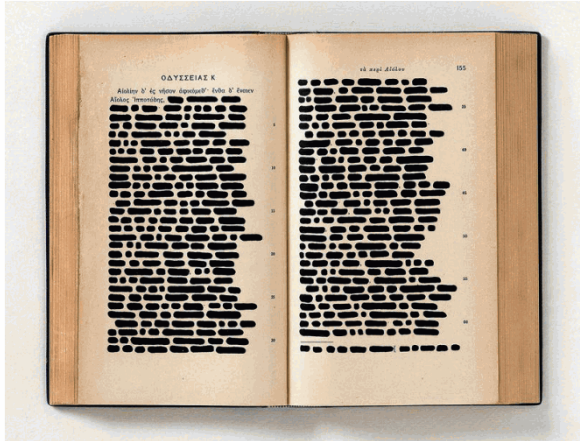
Per molti le regole valgono soprattutto nei romanzi di genere, quelli, cioè, che dichiarano in modo esplicito al lettore di rispondere ad alcune convenzioni. Parliamo di etichette. Che sono sempre una rozza, talvolta tragica semplificazione della realtà. Romanzo rosa: due innamorati, meglio se appartenenti a diversi ceti sociali, ostacolati, dopo innumerevoli traversie, si sposano. Basta questo per fare dei *Promessi sposi* un romanzo di Liala? No. Perché? Perché i romanzi di Liala sono feticci che offrono a lettori poco esigenti il piacere di riconoscersi, mentre i *Promessi sposi* è letteratura. Liala segue precise prevedibili ricette, Manzoni crea. Romanzo giallo: un omicidio infrange l'ordine delle cose. Chiamato a investigare, l'eroe scopre il colpevole e ricomponete il cerchio della società. Basta questo per ridurre *Edipo re* a un giallo? No. Anche se l'idea dell'investigatore che scopre di essere il colpevole è superba, e ha sedotto per secoli i lettori. Ma a puro livello di trama, mentre dietro a Edipo vi è il mito, che vede una dimensione a noi aliena, il Sacro, irrompere nel mondo degli umani. Ed è poi vero che il *mystery* richiede omicidio? *La lettera rubata* si basa su un furto. O che il colpevole sia sempre individuato e punito? Falso: prendete *La fine è nota* di Holiday Hall o *La promessa* di Dürrenmatt, autentico requiem per la *detective story*. Due capolavori. Altri cieli, d'accordo. Ma il romanzo di genere talvolta infrange le regole: la Christie lo ha fatto - scontentando i suoi lettori. Questo per dire che in letteratura le etichette sono equivoci, e che i risultati migliori si hanno spesso là dove i generi si confondono. Così negli interstizi del Creato si trovano meraviglie come l'ornitorinco e l'axolotl. Scrivere significa lavorare sulle parole, e una parola, a volte, basta a suggerire, che è un più. Prendiamo la consunta metafora del cielo "lacerato". E adesso immaginiamo una folla in rivolta. «Le loro gridi lapidavano il cielo». Quel lapidare non dice, in sé, tutto? La rabbia degli oppressi, la loro violenza verso gli oppressori? Senza bisogno di aggiungere altro. E la trama? Quel necessario aggregato di forme che, a monte, ha l'idea, che è l'uovo. La trama è l'embrione, la scrittura è quel che rende un bruco farfalla e non mosca, che ti fa pollo o pavone, quel che rende donne e uomini corpi esteticamente assai più interessanti e complessi dei loro pur necessari scheletri. E ogni buon romanzo ha sempre dentro più cose di quante consciamente ne abbia messe l'autore: è questa la misteriosa ricchezza dell'arte. La cucina ha ricette chiare, la cucina letteraria no. La scrittura "non è" una scienza esatta. Un buon romanzo è un mondo dove in certa misura esiste il libero arbitrio. Una delle più sicure garanzie che stai scrivendo un buon libro è infatti una certa autonomia dei personaggi rispetto alle tue intenzioni originarie in quanto autore. La trama in sé non è letteratura. Una trama brillante mal eseguita è un cattivo romanzo; una trama grigia e opaca può dar luogo a un capolavoro. La letteratura sta altrove, e copiare una trama, in tempi più sottili dei nostri, non era plagio: senza i tragici greci e i novellieri italiani non avremmo Shakespeare o Racine. La trama brillante non fa un autore. Gli autori sono quelli che si rileggono, pur ricordando perfettamente la trama. Il compito della letteratura è dire, inventando storie, il non dicibile, combattere l'oblio o la negazione, far sorgere domande e idee: è questo il raro privilegio che la storia ha assegnato alla letteratura, la sua più degna responsabilità. La letteratura è reticenza, sa che l'ellissi è sempre più efficace della descrizione. Usa quelli che Roland Barthes chiama riempimenti. Ai quali contrappone le svolte. In *Madame Bovary* la *baisade* di Emma e Rodolfo è una svolta nella vicenda. Emma che a tavola aspetta che Charles finisca di mangiare, e nel silenzio di una smania compressa traccia righe sulla tovaglia con la punta del coltello, è un riempimento. Un riempimento, sì, ma quanto rivelatore! E, a ulteriore dimostrazione che la letteratura non ha ricette e non è univoca e limpida, un'ultima osservazione. Nell'eterno paragone conflittuale fra Dostoevskij e Tolstoj, Michail Bachtin sostiene la superiorità del primo notando, fra l'altro, che il ogni personaggio costruisce il mondo dell'autore con una sua propria voce, mentre in Tolstoj ogni personaggio parla con la voce dell'autore. Viktor Sklovskij concorda perfettamente, ma invertendo il merito. E se due geniali critici possono trovarsi così agli antipodi nel giudicare due giganti del romanzo, be' allora il cielo della letteratura è davvero governato da un dio inconoscibile. Le regole che noi cerchiamo di riconoscere valgono solo per i cieli inferiori, i mutevoli cieli sublimari dominati dai pianeti che hanno nomi di dèi ai quali possiamo sacrificare: mercato, serie tv. A patto, però, di saper riconoscere, prima, l'impenetrabile, imponderabile potere del Fato.

Andare oltre le etichette spesso aiuta a scrivere: i personaggi si muovono da soli, la trama non è essenziale

Andare oltre le etichette spesso aiuta a scrivere: i personaggi si muovono da soli, la trama non è essenziale

CRITICA

Non solo letteratura, anche in politica, medicina e finanza conta sempre più la "narrazione". Che chiama in causa il rapporto dei lettori con verità e morale. I saggi di Brooks e Wood sollevano numerose questioni sulla scia di autori come Salmon, Gottschall e Ricoeur



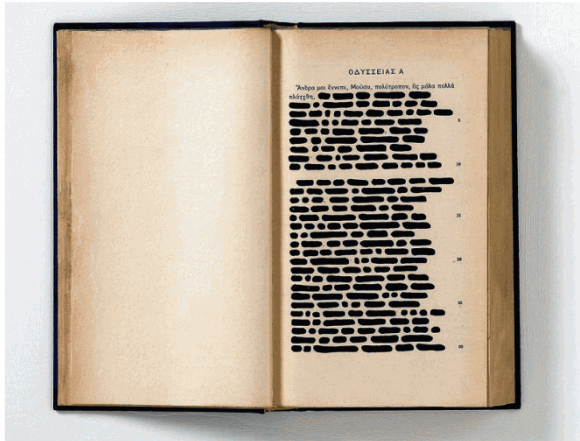
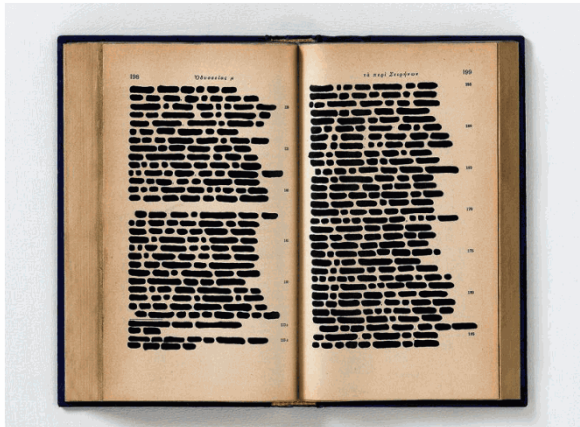
Le storie hanno vinto. Così ce la raccontiamo

ALESSANDRO ZACCURI

Non c'è niente da fare, sa per vincere è più difficile - molto più difficile - di saper perdere. Le storie, per esempio, hanno trionfato, questo è un problema. Istituzioni e aziende, piattaforme e influencer tutti hanno una storia da raccontare, e tutti la raccontano nello stesso momento, in una costante simultaneità che assume i connotati di una competizione permanente. Anche in politica, a imporsi è il racconto migliore, la narrazione più convincente, la narrativa meglio strutturata. Già questo dei sinonimi sarebbe un indizio da indagare con attenzione, perché non sempre la sovrabbondanza di definizioni corrisponde alla perspicuità del concetto. E che cosa sia una vera storia, in fondo, oggi lo sappiamo con meno certezza rispetto a qualche tempo fa. Preferiamo accontentarci della rassicurante qualifica di "storia vera" (specie nell'ipnotica formula "tratto da"), senza scomodare le vecchie categorie di vero e verosimile. Di arnesi di questo tipo era solita servirsi la critica letteraria, ma noi non siamo andati oltre. Noi - ci ripetiamo con la determinazione un po' folle dell'autoconvincimento - siamo la storia che raccontiamo. Molto più spesso, siamo la storia che ci raccontiamo.

Le storie hanno vinto, dunque. Ed è per questo che sono in pericolo. L'allarme è stato lanciato da tempo, anche se in termini non sempre condivisibili. Tra le avvisaglie più precoci va annoverato il saggio pubblicato nell'ormai lontano 2008 dal francese Christian Salmon. Si intitolava semplicemente *Storytelling*, in Italia uscì da Fazi e sosteneva che, tramontato l'impero delle grandi narrazioni, la retorica delle piccole narrative rientrasse in una strategia globalizzante, ordinata dal capitalismo angloamericano ai danni di ogni altra identità e tradizione culturale. Più di recente, è stato uno studioso statunitense, Jonathan Gottschall, a mostrare segni di parziale respicenza. *A Listino di narrare* del 2012, nel quale Gottschall spiegava «come le storie ci hanno reso umani», ha fatto seguito una decina di anni dopo *Il lato oscuro delle storie* (edito nel nostro Paese da Bollati Boringhieri, che ha in catalogo anche il libro precedente). Non che nel frattempo Gottschall abbia perso fiducia nel potere del racconto. Al contrario, ne è sempre più persuaso e proprio per questo invita a maneggiare le storie con prudenza perché, spiega, nessuna storia è mai innocente.

Il medesimo concetto viene ora ribadito da uno dei massimi critici letterari contemporanei, lo statunitense Peter Brooks, in *Sette dalle storie* (traduzione di



Giuseppe Episcopo, Carocci, pagine 144, euro 14,00), originale e autorevole ricognizione su quelli che nel sottotitolo vengono indicati come gli «usi e abusi della narrazione». Classe 1938, titolare di una carriera accademica culminata con l'insegnamento a Yale, Brooks è stato fra i più accesi sostenitori della «svolta narrativa» che, dalla metà degli anni Ottanta, ha riconosciuto cittadinanza al racconto in ambiti altrimenti imprevedibili, come la medicina o la finanza. Adesso, anziché trarre vanto dalla diffusione delle proprie teorie, Brooks preferisce condividere una serie di perplessità. Le possiamo riassumere nel dubbio supremo di chi si ritrovi a fare i conti con un successo di proporzioni abnor-

MOSTRA Ulisse visto da Mario Isgrò

Le tre opere pubblicate in questa pagina sono parte dell'installazione *Odissea* (1968), presentata nella mostra "Emilio Isgrò. Ulisses" in corso fino al 16 marzo alla M77 Gallery di Milano, a curadi Claire Gilman, Chief Curator del Drawing Center di New York, in collaborazione con l'Archivio Isgrò. La mostra, oltre a opere storiche, presenta una inedita installazione dell'artista dedicata all'eroe omerico e alle interpretazioni che nei secoli ne hanno dato Dante Alighieri, James Joyce e Herman Melville.

mi: non è che, per caso, c'è stato un fraintendimento? Esattamente come è capitato a Gottschall, anche Brooks non ha cambiato idea. Il racconto è un dispositivo formidabile per guardare la realtà, in quanto svolge una peculiare funzione cognitiva che ognuno di noi sperimenta come insostituibile nella propria quotidianità. Le storie sono entusiasmanti, indispensabili e, appunto, seducenti. Piacciono a tutti e nessuno perde occasione per magnificarne la potenza. «Non c'è nulla al mondo più forte di una buona storia», si legge nella citazione con cui Brooks apre il suo libro La

fonte non è costituita da un classico della letteratura, ma da una serie tv, e non da una serie tv qualsiasi. Parliamo dell'episodio conclusivo del *Trono di spade*, un epilogo che ha lasciato delusi molti estimatori della saga fantasy ispirata ai libri di George R.R. Martin. Con una certa malizia, gli sceneggiatori hanno individuato proprio questa collocazione accidentata (non presente nei romanzi, il finale era soggetto a contestazioni pressoché scontate) per rendere omaggio all'efficacia del racconto. Un riconoscimento significativo, poiché proviene dal contesto di quella cultura popolare che di storie si è sempre nutrita volentieri, anche quando gli intenditori suggerivano diete quasi del tutto prive di trama, intreccio e derivati. Ancora una volta, però, l'equivoco è in agguato. Brooks lo dimostra analizzando uno dei più clamorosi bestseller dell'ultimo decennio, *La ragazza del treno* dell'inglese Paula Hawkins, nel quale i criteri del verosimile sono sbrigativamente contraddetti con l'unico obiettivo di ottenere un ulteriore effetto melodrammatico.

In questione, spiega Brooks, non c'è il rispetto di una regola compositiva, ma la consapevolezza dei limiti entro i quali avviene lo scambio narrativo. Il fatto che ogni racconto sia «un atto comunicativo» non gli conferisce «alcun privilegio speciale», né lo «immunizza da usi non etici». Per cararla con un gioco di parole, potremmo dire che raccontare una storia non è un lasciapassare per raccontare storie. Più elegantemente, Brooks si richiama alla cruciale distinzione introdotta da Paul Ricoeur (ciascuno di noi è narratore e non autore della propria storia personale) e così sintetizza: «La nostra capacità di creare finzioni può essere fondamentale per la ricerca della verità in noi stessi e nel mondo, ma non la garantisce, né assicura la nostra stabilità mentale». Dove viene meno l'interpretazione, insomma, illusione e autoillusione sono sempre in agguato.

Brooks approfondisce il concetto attraverso numerosi esempi relativi alle sentenze pronunciate dalla Corte Suprema degli Stati Uniti, mettendo in guardia dalla trappola del cosiddetto «originalismo», la dottrina secondo la quale il dettato della Costituzione americana andrebbe sempre inteso alla lettera e non potrebbe mai essere recepito alla luce dei mutamenti intervenuti nel tempo (il caso di scuola è quello del diritto a possedere armi da fuoco). Ai giuristi, suggerisce Brooks, andrebbe fornita un'adeguata formazione in materia di narratologia: in questo modo i cittadini sarebbero salvaguardati dalle insidie di un racconto che, presentandosi come esclusivo e sottraendosi all'esercizio dell'interpretazione, non può che sclerotizzarsi in una mitologia inappellabile e sovranchante. Contro la monocoltura di una conoscenza unicamente «strumentale», il sapere umanistico rivendica così una precisa funzione sociale e addirittura politica.

È quello che sostiene un altro influente critico d'oltreoceano, James Wood, in *Come funziona la critica*, il saggio che dà il titolo alla raccolta proposta da *minimum fax* (traduzione di Raffaella Vitangeli, pagine 364, euro 16,00). «Le storie - scrive Wood - sono combinazioni dinamiche di eccesso e delusione: sono deludenti perché devono finire, ma lo sono anche perché non possono finire del tutto». Tra un estremo e l'altro entra in gioco la responsabilità del lettore, l'elemento fondamentale grazie al quale la letteratura - e con la letteratura ogni forma di comunicazione - smette di essere mera pratica e si afferma come scienza morale.