

Giacomo Raccis

Carlo Tirinanzi De Medici

Il vero e il convenzionale

Torino

UTET

2012

ISBN: 978-88-6008-378-4

Il problema del realismo in letteratura è tornato da alcuni anni a questa parte all'ordine del giorno. L'affermazione della civiltà massmediatica, emblematizzata nel suo prodotto più perturbante, il *reality show*, la «fine del postmoderno» inteso come «poetica autoreferenziale» e «pratica letteraria ludica» (p. 5), l'estensione a sempre più ampie zone del reale di quella «strategia del raccontare di sé» che è l'*autofiction*, rappresentano le differenti (e più lampanti) prospettive di un confronto tra parola letteraria e verità sempre più sbilanciato a favore del secondo polo.

Contro questo invadente «principio di reality» che, applicato al campo letterario, si traduce nella teorizzazione di «una superiorità della narrativa “non d'invenzione” rispetto alla classica *fiction*» (p. 20), si pone un'opera interessante e spregiudicata come *Il vero e il convenzionale* di Carlo Tirinanzi De Medici (UTET 2012) – purtroppo minato da un'imperdonabile trascuratezza redazionale. Si tratta di un'operazione nobilmente partigiana, mirata a rivendicare il valore di convenzionalità letteraria proprio dell'opera romanzesca: a motivarla non è solo un avvertito fastidio per il ricorrente tentativo di «demarginalizzare il letterario confrontandolo con lo storico» (L. Hutcheon, *A Poetic of Postmodernism*), ma anche una deduzione derivante dallo studio dell'evoluzione della formula realista dal 1946 (*terminus ad quem* di *Mimesis* di Auerbach) al 2006. In apertura di volume, il rapido *excursus* storico si conclude sulla lettura di un Barthes «insolito», quello del corso sulla *Preparazione del romanzo*, che, ribaltando la teoria di *Scrivere, verbo intransitivo*, afferma la necessità di fornire un «oggetto» alla fantasia letteraria, ovvero la realtà. Contro la riduzione dell'opera a «documento», ma anche contro il testualismo dei «segregazionisti» del postmoderno, si deve ricondurre il realismo letterario «all'istanza dell'Inganno-Realtà» (Barthes). L'attenzione si concentra quindi su quel romanzo che, senza evadere la richiesta di realtà avanzata dai lettori, privilegia l'aspetto propriamente fittivo della rappresentazione letteraria, facendo ricorso anche a strumenti e tecniche tradizionali.

A definire i confini della frizione tra «mondo scritto e mondo non-scritto» (per citare Calvino, numero tutelare del saggio), l'autore convoca i termini di «vero» e «convenzionale», dai quali derivano due categorie critiche complementari e costantemente intersecantesi, espressione di un condiviso tentativo di esibire la natura di artefatto della narrazione, ma senza rinunciare al suo potere conoscitivo. Da una parte il «romanzo veridico», che sembra puntare sul referente «grazie a strategie testuali che fanno credere il codice trasparente» (p. 199); dall'altra il «romanzo convenzionale», che, al contrario, lavora sul codice, aggiornandolo o rifunzionalizzandolo.

La rassegna dei sei scrittori chiamati a esemplificare questa prospettiva critica consente all'autore non solo di condurre un'analisi puntuale sulle opere, ma anche di articolare progressivamente il proprio discorso teorico. Per quanto riguarda il polo del «veridico», necessaria sembra essere la possibilità di identificare un «doppio» dell'autore all'interno della finzione letteraria: solo così si può realizzare quell'interessante sdoppiamento del patto narrativo (a quello con l'autore, che sfrutta gli elementi paratestuali, si affianca quello con il narratore, interno al testo) che destabilizza gli orizzonti di attesa del lettore. Così *Pastorale americana* (1997) di Roth fornisce l'occasione di definire il concetto di *impersonator*, personaggio che «instaura un regime volutamente instabile nella referenzialità del testo» (p. 68): nella maschera di Nathan Zuckerman si compendiano le complementari operazioni di impersonificazione e mistificazione. «Un personaggio reale e coincidente con l'autore si lega mani e piedi alla questione dell'autenticità; un personaggio fittizio

esclude la veridicità» (p. 47): la «funzione Zuckerman», abbinata a un genere tradizionale ma spesso ambiguo come il romanzo storico, produce un racconto in cui «la verità romanzesca prende il sopravvento su quella storica» (p. 56) e chi scrive non corre il rischio di essere accusato perché è proprio la finzione ad autenticare la realtà narrata. Nel *Mal di Montano* (2002) di Vila-Matas la presenza del «doppio» diventa il presupposto per una discorso metaletterario che riafferma il potenziale costruttivo della finzione narrativa al di là di ogni legame con la veridicità dei fatti: la narrazione, nelle sue diverse articolazioni (come il dramma o il racconto fantastico), fornisce una trama unitaria in grado di ordinare i singoli dettagli che compongono il «tessuto sdrucito» della realtà e di renderli significativi. Allo stesso tempo la struttura del romanzo, facendo perno su una serie di espedienti tradizionali, consente di ricomporre in un quadro unitario la narrazione esplosa tipica del postmoderno. Il caso di *Troppi paradisi* (2006) di Walter Siti si pone al confine di questa linea del romanzo in quanto caso esemplare di *autofiction*: vita e romanzo si sovrappongono senza soluzione di continuità, l'ampio uso di «designatori rigidi» (p. 104) sottolinea la prossimità tra realtà e mondi possibili. Gli «effetti di realtà» evocati nel testo non si comportano come tali, denotano il discorso senza connotarlo: la sovrapposizione tra i mondi produce un «effetto di vero» che non consente più di leggere il testo come opera di finzione.

Sul fronte convenzionalista, la rivendicazione della finzionalità della rappresentazione si fa ancora più forte, poggiando su un recupero rifunzionalizzato di tecniche e dispositivi propri del realismo ottocentesco. Rispetto al romanzo veridico, concentrato sulle forme della rappresentazione, il filone convenzionalista carica il proprio peso simbolico sugli aspetti semantici e tematico-contenutistici: «la forma è stata progettata per non apparire» (p. 164). *Underworld* (1997) di De Lillo rappresenta la manifestazione più alta e complessa di questa tendenza: l'autore, attraverso la costruzione di un'opera in cui le spinte centrifughe (moltiplicazione di sguardi e prospettive) sono bilanciate da quelle centripete (istanza narrativa forte e strutturante) riesce a dar vita a un mondo romanzesco autonomo rispetto al *nostro*, ma «in grado di parlarci di quest'ultimo con un'intensità alimentata da alcuni punti forti della letteratura» (p. 137). La letteratura si afferma come «atto di mediazione» tra livelli ontologici, epistemologici, letterari: il romanzo consente il passaggio dal postmoderno «caos delle forme» alla «forma del caos». Realizzazioni di livello inferiore ma, forse proprio per questo, altrettanto significative nella linea convenzionalista sono *Le particelle elementari* (2000) di Houellebecq e *Le benevole* (2006) di Littell: nel primo l'applicazione di una griglia ideologica a un sistema di rappresentazione già codificato («il "classico" (ovvero ottocentesco) romanzo realista», p. 157) riscatta il livello contenutistico dell'opera, attribuendole un *telos* e riducendo la novità agli aspetti tematici; nel secondo il valore ordinativo e conoscitivo della *fiction* viene sostenuto da un recupero integrale della triade trama-personaggio-temporalità e da un uso specificamente letterario dei «dispositivi veridici» (p. 186), solitamente impiegati dalla letteratura testimoniale o storiografica. Solo attraverso queste strategie si può riaffermare il valore di «monumento» di ogni opera letteraria e tornare a sostenere che «il testo dice soltanto quel che dice» (p. 189).

La trattazione è condotta da una voce affabile e disinvolta, che tuttavia s'incaglia talvolta nelle secche di una materia evidentemente ostica: il gioco di specchi creato dai primi autori analizzati non agevola il compito del critico, costretto a infittire il discorso di rimandi incrociati, a discapito della chiarezza e della linearità argomentative che un tema tanto spinoso pretenderebbe. I passaggi più riusciti risultano quelli in cui l'analisi teorica viene puntellata da prelievi stilistici e linguistici dalle opere in oggetto (come per lo studio dei tempi verbali commentativi nelle prosa di *Troppi paradisi*). Ancorandosi alla lettera del testo Tirinanzi riesce a dare maggiore coerenza alla sua tesi. Non mancano le asserzioni sentenziose e sommarie, così come prese di posizione discutibili: relegare all'ultima pagina del capitolo l'indicazione circa l'*Avvertenza* al lettore presente in *Troppi paradisi* tradisce la parzialità di un discorso critico che non affronta (o sottovaluta) un elemento paratestuale che rischia invece di invalidare l'intero impianto a sostegno della «veridicità» dell'opera.

Nel complesso l'opera è meritoria (tenuto conto anche della giovane età dell'autore, classe 1982), per la spregiudicatezza (come indica il tono di accesa verve polemica) e per lo scrupolo analitico (un puntiglio costante che si poggia su preziose formule critiche di nuovo conio): Tirinanzi attacca la

contemporaneità a noi più vicina per provare a sistematizzarla secondo l'idea (fecondamente) tradizionale di un canone che, pur ridotto nei termini, indichi una direzione che porti fuori dalle secche del postmoderno e restituisca alla critica la responsabilità intellettuale di «incidere sul presente per avere ripercussioni sul domani» (p. XIII).